

**„Ripleys Erben“ –  
Zur Marginalisierung weiblichen Heldentums.  
Die Rolle der Frau zwischen Überzeichnung,  
Domestizierung und Bestrafung im US-amerikanischen  
Science-Fiction-Film seit 1979**

Masterarbeit  
zur Erlangung des Grades Master of Arts (M.A.)  
an der Philosophischen Fakultät  
der  
Universität Siegen

**Verfasserin  
Lisa Dukowski**

**Erstgutachterin  
Prof. Dr. phil. Dagmar Hoffmann  
Zweitgutachterin  
Dr. phil. Sabine Planka**

Siegen, 11. August 2014

# Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>Einleitung.....</b>	<b>3</b>
<b>2</b>	<b>Theoretische Grundlagen.....</b>	<b>7</b>
2.1	Genrebestimmung und -einordnung.....	7
2.2	Geschlechterdualismen und Emanzipation .....	12
2.3	Die weibliche Heldin in traditionellen ‚Männer-Genres‘ .....	17
<b>3</b>	<b>Von <i>Alien</i> bis <i>Prometheus</i> und zurück – Ein neuer Blick auf die Geschichte.....</b>	<b>21</b>
3.1	Ellen Ripley und die emanzipatorische Bedeutung ihres Charakters für die Filmgeschichte .....	21
3.1.1	Ripleys Charakterzeichnung in <i>Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt</i> .....	23
3.1.2	Ripleys Entwicklung innerhalb der <i>Alien</i> -Reihe .....	33
3.2	<i>Prometheus – Dunkle Zeichen</i> und die Suche nach Ripleys emanzipatorischen Wurzeln .....	34
3.2.1	Die Geburtsstunde von Ridley Scotts weiblicher Kämpferfigur .....	37
<b>4</b>	<b>Untersuchungsanlage und -durchführung .....</b>	<b>40</b>
4.1	Zur Filmauswahl.....	40
4.2	Methodisches Vorgehen.....	46
<b>5</b>	<b>‚Ripleys Erben‘ – Zur weiblichen Heldenfigur im US-amerikanischen Science-Fiction-Film nach 1997.....</b>	<b>49</b>
5.1	Die Illusion von Emanzipation.....	49
5.1.1	‚Domestizierung‘ oder die Unentbehrlichkeit des Mannes .....	52
5.1.2	‚Überzeichnung‘ oder die Emanzipation als Deckmantel für männliches Wunschdenken .....	72
5.1.3	‚Bestrafung‘ oder die Angst vor der Überflüssigkeit des ‚starken‘ Geschlechts.....	83
5.2	Die weibliche Heldin auf dem Weg zur Unabhängigkeit!?! .....	95
<b>6</b>	<b>Fazit.....</b>	<b>102</b>
<b>7</b>	<b>Bibliografie .....</b>	<b>104</b>
<b>8</b>	<b>Filmografie.....</b>	<b>112</b>

# 1 Einleitung

Ich weiß nicht, ob ich es glänzen nennen würde, wie etwa Angelina Jolie in Lara Croft zum Einsatz kam. Angelina ist eine tolle Schauspielerin, aber ihre Rolle beschränkt sich darauf, das Böse mit simpler Waffengewalt zu bekämpfen. Ich finde es ziemlich schade, dass man einer Schauspielerin vom Kaliber einer Angelina Jolie nicht mehr Spielraum lässt, um diesen Charakter Lara Croft mit einem Hauch mehr Intelligenz zu gestalten. Man hat sie zu sehr reduziert auf die Figur aus dem gleichnamigen Videospiele. Dicke Brüste, enge Shorts und eine Knarre in der Hand, das allein reicht in meinen Augen noch nicht, um einen weiblichen Hero zu kreieren.<sup>1</sup>

So Sigourney Weavers Antwort auf die Frage, ob sie glaube, dass sie mit ihrer Darstellung der Weltraumpilotin Ellen Ripley in der vierteiligen Science-Fiction-Saga *Alien*<sup>2</sup> den Grundstein dafür gelegt habe, dass Frauen mittlerweile vermehrt in Actionfilmen wie *Lara Croft* als Heldinnen auf der Leinwand ‚glänzen‘ dürfen.<sup>3</sup> Mit dem ersten Teil *Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt* entwarf Ridley Scott 1979 ein für die damalige Zeit geradezu utopisch anmutendes filmisches Szenario der absoluten Gleichstellung zwischen den Geschlechtern.<sup>4</sup> Seine Heldin ist stark, intelligent, entscheidungsfähig unter Druck und bei der Erfüllung ihrer Mission zu keinem Zeitpunkt auf die Hilfe des ‚starken‘ Geschlechts angewiesen. Im Gegenteil, am Ende kann sich Ripley gegen sämtliche ihrer männlichen Kollegen durchsetzen und gilt damit heute nicht nur als „Ikone des Sci-Fi-Genres,“<sup>5</sup> sondern ebenso als erste ernst zu nehmende Actionheldin<sup>6</sup> der Filmgeschichte.<sup>7</sup> Doch wie hat sich die emanzipatorische Ausrichtung ihres Charakters auf die durch Ripley inspirierten, nachfolgenden Entwürfe weiblicher Heldenfiguren innerhalb des Science-Fiction-Genres ausgewirkt?

---

<sup>1</sup> Renner, Andreas (2004): Interview mit Sigourney Weaver: "Ich finde diesen Schönheitswahn grausam." <http://www.spiegel.de/kultur/kino/interview-mit-sigourney-weaver-ich-finde-diesen-schoenheitswahn-grausam-a-318006.html>, [Abruf 02.05.2014].

<sup>2</sup> Die Reihe umfasst die Filme *Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt* (1979), *Aliens – Die Rückkehr* (1986), *Alien<sup>3</sup>* (1992) und *Alien – Die Wiedergeburt* (1997).

<sup>3</sup> Vgl. Renner (2004).

<sup>4</sup> Vgl. Newton, Judith (1990): Feminism and Anxiety in *Alien*. In: Kuhn, Annette (Hrsg.): *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. 7. Auflage. London/New York: Verso, S. 82 und vgl. Seeblen, Georg/Jung, Fernand (2003): *Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films*. Band 1. Marburg: Schüren (= Grundlagen des populären Films), S. 363.

<sup>5</sup> Schütze, Jochen (2010): Die S-Klasse. Porträt Sigourney Weaver. In: *CINEMA*, 01/2010, S. 88.

<sup>6</sup> Ungeachtet der Tatsache, dass die *Alien*-Reihe grundsätzlich dem Science-Fiction-Genre zuzurechnen ist, weisen sämtliche der vier Filme eine spezifische Form der Hybridisierung mit Elementen aus anderen Genres auf. Während sich der erste Teil etwa sehr stark an der Struktur eines Horrorfilms orientiert, zeigt der zweite Teil von 1986, *Aliens – Die Rückkehr*, eine überdeutliche Tendenz zum Actiongenre und präsentiert Ripley als eine Art weiblichen ‚Rambo‘. Infolgedessen wird sie häufig auch als Actionheldin bezeichnet.

<sup>7</sup> Vgl. Schütze (2010), S. 86ff. und vgl. Kuhn, Doris (2006): Ridley Scotts Raumfahrerelegie "Alien." [http://derstandard.at/2687658/Ridley-Scotts-Raumfahrerelegie-Alien?\\_lexikaGroup=1](http://derstandard.at/2687658/Ridley-Scotts-Raumfahrerelegie-Alien?_lexikaGroup=1), [Abruf 01.05.2014].

Die revolutionäre Inszenierung Ripleys beeinflusste die Wahrnehmung weiblicher Rollenmuster und Identitäten innerhalb traditionell männlich verstandener Genres wie dem Science-Fiction-, Horror- oder Actionfilm grundlegend. Von nun an verfügten Frauen über das Potential mehr zu sein als bloße Rettungsobjekte mit der einzigen Funktion, die Stellung und den Wert des in aller Regel männlichen Helden noch zu unterstreichen; sie selbst konnten in dieser Folge die Heldinnen einer Geschichte werden. Über die Bedeutung Ripleys sowie den Einfluss ihres Charakters auf die filmische Darstellung und Emanzipation der Frau ist dementsprechend viel diskutiert worden. Weitestgehend unbeantwortet blieb dabei jedoch die Frage, ob Ripleys Nachfolgerinnen die emanzipatorische ‚Qualität‘ ihres Vorbildes tatsächlich erreichen können.

Neue Aktualität erhielt eben jene Fragestellung mit der Veröffentlichung eines *Alien*-Prequels im Jahr 2012. In den inzwischen über drei Jahrzehnten nach dem Erscheinen des ersten *Alien*-Films sind zahlreiche Sequels sowie Crossover-Produktionen entstanden, doch erst bei *Prometheus – Dunkle Zeichen* übernahm abermals Ridley Scott die Aufgabe des Regisseurs. Als Prequel besitzt der Film naturgemäß das Potential, die Bedeutung von Ripleys Charakter und damit das Verständnis der gesamten Reihe infrage zu stellen. Durch die Verpflichtung Scotts drängt sich zudem die Vermutung auf, der Regisseur könne im Rahmen der Filmhandlung einen Rückbezug zu seiner Utopie der absoluten Gleichberechtigung zwischen den Geschlechtern herstellen und auf diese Weise eine Art persönliches Resümee hinsichtlich des Erfolgs oder Misserfolgs von über dreißig Jahren der emanzipatorischen Entwicklung liefern. Zu klären bleibt an dieser Stelle allerdings, ob es wirklich in seiner Absicht liegt, eine andersgeartete Auslegung der *Alien*-Reihe zu provozieren oder ob er die zukunftsweisende Idealvorstellung von einst erneut bekräftigen möchte.

Wie später noch zu zeigen sein wird, scheint Scott den Glauben an die von ihm in den 1970er-Jahren entworfene Utopie in der Tat bis heute nicht verloren zu haben, inszeniert er *Prometheus – Dunkle Zeichen* doch als die eigentliche Geburtsstunde seiner weiblichen Kämpferfigur. Im *Alien*-Prequel tritt diese in Gestalt der von Noomi Rapace verkörperten Archäologin Elizabeth Shaw auf. Angetrieben durch äußere Umstände entwickelt Shaw im Verlauf der Handlung erstaunliche emanzipatorische Kräfte, die sie über die Filme hinweg geradewegs an Ripley weiterreicht. Ohne Zweifel hat Scott ihre Figur als direkte Vorgängerin Ripleys angelegt. Folglich hält der Regisseur nicht nur weiterhin an seinem Idealbild fest, er verleiht diesem noch Nachdruck. In einem zweiten Schritt entsteht dadurch unweigerlich die Frage nach Ripleys eigenen Nachfolgerinnen. Ist es ihr gleichermaßen wie Shaw gelungen, die in ihrem Charakter verankerte

Stärke an die nächsten Generationen weiblicher Heldinnen zu vererben? Konnte sich die filmische Emanzipation der Frau über *Prometheus – Dunkle Zeichen* sowie die *Alien*-Filme und damit auch über die Figur Ripleys hinaus durchsetzen?

Zur Erörterung dieser Frage gilt es, die Charakterzeichnung von weiblichen Hauptfiguren in US-amerikanischen Science-Fiction-Filmen nach der Ära Ellen Ripleys, sprich nach dem vierten und letzten Teil der *Alien*-Reihe von 1997, *Alien – Die Wiedergeburt*, näher zu betrachten. Folgende grundsätzliche Fragestellungen sollen dabei im Fokus des Interesses liegen: Wie verhält sich die filmische Auseinandersetzung mit besagten Protagonistinnen und ihren Rollen? Welche narrativen und visuellen Darstellungsmittel werden für die Beschreibung ihrer Persönlichkeiten gefunden? Welche Muster, Zeichen und Motive? Gibt es vielleicht ein Set von immer wiederkehrenden Klischees und Stereotypen in Bezug auf die Charakterisierung weiblicher Science-Fiction-/Horror-/Actionheldinnen<sup>8</sup>? Wie sind die Macht- und Herrschaftsverhältnisse zwischen den Geschlechtern gestaltet? Werden die Frauen als dem Mann ebenbürtig präsentiert oder fällt die Inszenierung negativ für sie aus? Welche direkten oder indirekten Aussagen werden damit über das Emanzipationsstreben der Frau getroffen? Konnte sich Scotts Utopie zur filmischen Realität erheben oder ist die durch Ripley angestoßene filmische Emanzipation der Frau letztlich doch nur eine Illusion?

Sämtliche dieser Fragen sollen im Rahmen der vorliegenden Arbeit ergründet werden, um schlussendlich eine Antwort darauf zu finden, ob es sich bei den dargestellten Heldinnen um tatsächlich erstarkte und nachhaltig emanzipierte Charaktere handelt, wie es bei ihrem Vorbild der Fall ist (mit Fokus auf Ripleys Inszenierung innerhalb des ersten *Alien*-Teils), oder ob dies nur oberflächlich betrachtet den Anschein macht. Im Zentrum der Arbeit steht dabei die These, dass sich die emanzipatorischen Kräfte Ripleys entgegen aller Bemühungen nicht auf ihre Nachfolgerinnen übertragen konnten. Bis heute, so die weitere Annahme, erfahren weibliche Heldenfiguren im populären US-amerikanischen Science-Fiction-Film oftmals eine Abwertung und Degradierung hinsichtlich ihrer Fähigkeiten, was in einem extremen Kontrast zu der für gewöhnlich stattfindenden Glorifizierung männlicher Heldenhaftigkeit und Stärke steht.

Bevor die konkrete Analyse eines für die hier zentrale Fragestellung speziell ausgewählten Korpus von Science-Fiction-Filmen in Kapitel fünf allerdings vorgenommen werden kann, müssen zunächst die theoretischen Grundlagen für die Untersuchung geliefert werden. Dies erfordert zum einen die Klärung einiger wichtiger Begriffe rund um die

---

<sup>8</sup> Obschon der Fokus dieser Arbeit auf Science-Fiction-Filmen liegen soll, kann in Anlehnung an die Figur Ripleys und ihre verschiedenen Entwicklungsstadien innerhalb der *Alien*-Reihe dennoch ebenso von Horror- oder Actionheldinnen gesprochen werden.

These und Argumentation der vorliegenden Arbeit sowie zum anderen eine Beleuchtung der darstellerischen Funktion, welche die Frau vor Ripleys erstem Auftritt in klassischen Männer-Genres zugewiesen bekam. Erst anhand dieses Hintergrundwissens ist dem Leser eine adäquate Einordnung Ripleys sowie der emanzipatorischen Bedeutung ihres Charakters für die Filmgeschichte möglich. Daran anschließend wird die *Alien*-Heldin in Kapitel drei einer umfangreichen Analyse unterzogen. Einerseits soll ergründet werden, warum Ripley so wichtig für die filmische Emanzipation der Frau ist, andererseits sollen die narrativen und visuellen Mittel herausgearbeitet werden, mit denen diese Wirkung erzielt wird. Vervollständigt wird die Figurenanalyse Ripleys durch eine Betrachtung der weiblichen Charaktere in *Prometheus – Dunkle Zeichen*, wobei die Identifikation ihrer Vorgängerin im Mittelpunkt stehen soll. Kapitel vier widmet sich dem Aufbau und Ablauf der nachfolgenden Untersuchung. Zu diesem Zweck werden nicht nur die im Vorfeld festgelegten Kriterien, nach denen die entsprechenden Filme ausgewählt wurden, sowie der sich daraus ergebende Analysekörper selbst präsentiert, sondern ebenso die methodische Vorgehensweise bei der Erarbeitung jener Werke. Auf dieser Basis kann in Kapitel fünf schließlich die Untersuchung der zusammengestellten Filmauswahl durchgeführt werden. Ihr vorrangiges Ziel ist es dabei, die Entwicklung, welche die Inszenierung weiblicher Heldinnen im US-amerikanischen Science-Fiction-Film durch den Einfluss Ripleys genommen hat, offenzulegen.

## 2 Theoretische Grundlagen

Das folgende Kapitel dient der Klärung einiger theoretischer Grundbegriffe aus den Bereichen der Literatur- beziehungsweise Filmwissenschaft sowie den Gender Studies, welche für die Argumentation und These der vorliegenden Arbeit von gleichermaßen herausragender Bedeutung sind. Danach richtet sich der Fokus auf die verschiedenen Rollen und inhaltlichen Funktionen, die das weibliche Geschlecht vor Ripleys erstem Auftritt in klassischen Männer-Genres zugewiesen bekam. Auf diese Weise soll ein Verständnis dafür erzeugt werden, wie revolutionär und neuartig die Charakterzeichnung Ripleys für die damalige Zeit tatsächlich war. Dieser spezifische Wissenshintergrund ist für eine adäquate Einschätzung Ripleys sowie der emanzipatorischen Bedeutung ihres Charakters für die Filmgeschichte unabdingbar.

### 2.1 Genrebestimmung und -einordnung

Im Zentrum dieser Arbeit steht die Untersuchung weiblicher Heldinnen im US-amerikanischen Science-Fiction-Film nach 1997. Dazu gilt es zunächst die Rahmenbedingungen und Konturen des Science-Fiction-Genres abzustecken. Denn obwohl „jeder mann weiß, was [...] Science Fiction“<sup>9</sup> ist und man daher erwarten sollte, dass „die Definition von Science Fiction weder besonders schwierig noch besonders strittig wäre [...], liest man bis in die jüngste Zeit immer wieder, Science Fiction zu definieren sei ein kontroverses, schwieriges, vielleicht sogar unmögliches Unterfangen.“<sup>10</sup> Tatsächlich lässt sich entgegen vieler anderer Genres in Bezug auf die Science-Fiction kaum eine einheitliche Definition finden. Im Kern sind sich die meisten Begriffsbestimmungen jedoch dahingehend einig, dass Science-Fiction-Werke stets den „Entwurf einer veränderten [Zukunfts-]Welt“<sup>11</sup> enthalten, wobei diese Weltveränderung als gegeben vorausgesetzt wird. „Science Fiction is that class of prose narrative treating of a situation that could not arise in the world we know,“<sup>12</sup> die aber durch irgendeine Neuerung in (Pseudo-)Wissenschaft oder (Pseudo-)Technik als Möglichkeit angenommen wird.<sup>13</sup> Dem

---

<sup>9</sup> Suerbaum, Ulrich/Broich, Ulrich/Borgmeier, Raimund (1981): Science Fiction. Theorie und Geschichte, Themen und Typen, Form und Weltbild. Stuttgart: Reclam, S. 8.

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> Ebd., S. 11f.

<sup>12</sup> Amis, Kingsley (1969): New Maps of Hell. London: New English Library, S. 14, zitiert nach Suerbaum/Broich/Borgmeier (1981), S. 10.

<sup>13</sup> Vgl. Suerbaum/Broich/Borgmeier (1981), S. 10.

folgend definiert Edmund Crispin Science-Fiction-Geschichten als „distinctive, restricted variety of the Tale of Wonder, the age-old voluminous literature of ‚If‘.“<sup>14</sup> Eine ähnliche Position vertreten Georg Seeßlen und Fernand Jung:

Science Fiction nimmt [...] die ‚große Erzählung‘ der Modernisierung, von Aufklärung, Wissenschaft, Kapitalismus [...] und ‚Humanisierung‘ auf und erprobt nach dem Modell ‚Was wäre, wenn...?‘ darin das Auswechseln einiger Parameter. Aufgrund dieser Auswechslungen (mit Prämissen wie: In der Zukunft haben die Roboter die menschliche Arbeit überflüssig gemacht, oder: Neue Antriebsarten haben die interstellare Raumfahrt möglich gemacht, etc.) zerfällt die ‚große Erzählung‘ des wissenschaftlichen Kapitalismus in unzählige mögliche Parallelwelten.<sup>15</sup>

Genau in dieser unzähligen Menge möglicher Parallelwelten liegt die definatorische Schwierigkeit des Genres. Die Science-Fiction konstituiert sich im nahezu völlig freien „Spiel mit Denkinhalten“<sup>16</sup> und kann „alle möglichen Modelle annehmen.“<sup>17</sup> Auf Basis des ‚Was wäre, wenn‘-Prinzips lassen sich dementsprechend viele thematisch variierende Zukunftsszenarien für die Menschheit entfalten. Dies macht auch der gleichermaßen umfangreiche wie tiefgehende Ansatz der Begriffsklärung durch Gero von Wilpert deutlich. Er betrachtet Science-Fiction-Werke als

auf den möglichen oder [...] [phantastischen] Folgen des [...] [wissenschaftlich-technischen] Fortschritts beruhende Zukunftsbilder und Spekulationen über die Überwindung von Raum und Zeit, neue Erfindungen und Entdeckungen in Weltraumabenteuern, Weltraumeroberungen, Weltraumkriegen, Invasionen [...] [außerirdischer] oder [...] [künstlicher] Intelligenzen und Zeitreisen mit globalen Katastrophen und Vernichtungskriegen mit [...] [futuristischen] Waffen, mit biologisch oder [...] [gentechnisch] entwickelten neuen Menschentypen [...] in [...] [einer] Welt der Denkmachines, der Computer und der totalen Kommunikation [...]. Im [...] [Gegensatz] zur reinen, unrealisierbaren Utopie [...] [menschlich-gesellschaftlicher] Art schildert die mehr [...] [naturwissenschaftlich-technisch] interessierte [...] [Science-Fiction] eine in Zukunft denkbare, nach den Fortschritten von Wissenschaft und Technik mögliche Welt, appelliert an die Veränderungsphantasie und liefert positive oder negative Gedankenspiele, Planspiele, Modellvorstellungen [...] [in Bezug auf] die Zukunft und deren [...] [politische, soziale, wirtschaftliche und besonders technische] Probleme.<sup>18</sup>

Auf thematischer Ebene beschäftigen sich Science-Fiction-Geschichten im Wesentlichen also mit wie auch immer gearteten wissenschaftlich-technischen Grenz-Phänomenen sowie den sich daraus ergebenden Spekulationen über mögliche Zukunftswelten und -ereignisse. Dabei handelt es sich „in der Regel um Erfindungen, Neuerungen (Innovationen), Entdeckungen (nicht nur geographischer Art), geheimnisvolle Ereignisse und scheinbar unerklärliche Sachverhalte, die dann dennoch rational erklärt werden.“<sup>19</sup> Eine Konsensdefinition des Genres über seine Inhalte könnte demnach lauten, dass Science-Fiction die Gesamtheit all jener fiktionalen Geschichten ist,

<sup>14</sup> Crispin, Edmund (1972): *Best SF. Science Fiction Stories*. Überarbeitete Neuausgabe. London: Faber and Faber, S. 7, zitiert nach Suerbaum/Broich/Borgmeier (1981), S. 10.

<sup>15</sup> Seeßlen/Jung (2003), S. 12.

<sup>16</sup> Ebd., S. 16.

<sup>17</sup> Ebd., S. 35.

<sup>18</sup> Wilpert, Gero von (2001): *Sachwörterbuch der Literatur*. 8., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Kröner, S. 744.

<sup>19</sup> Seeßlen/Jung (2003), S. 11f.

in denen Zustände und Handlungen geschildert werden, die unter den gegenwärtigen Verhältnissen nicht möglich und daher nicht glaubhaft darstellbar wären, weil sie Veränderungen und Entwicklungen der Wissenschaft, der Technik, der politischen und gesellschaftlichen Strukturen oder gar des Menschen selbst voraussetzen. Die Geschichten spielen in der Regel, aber nicht mit Notwendigkeit, in der Zukunft.<sup>20</sup>

Angesichts dieses Facettenreichtums an thematischen Ausgangssituationen ist eine Bestimmung des Genres allein über seine Inhalte kaum möglich, ein Blick auf die literarische Form ist daher ebenso vonnöten. Hier hat Edgar Allan Poe maßgeblich zu der Entstehung der Science-Fiction beigetragen.<sup>21</sup> Dies jedoch weniger, weil

er Erzählungen und Romane geschrieben hat [...], die schon Science Fiction-verwandte Elemente beinhalteten, als vielmehr deswegen, weil die Struktur seiner Arbeiten die Produktion jener geschlossenen Mikrowelten ermöglichte, die später für das Genre unerlässlich wurde.<sup>22</sup>

Im Rahmen seines Schaffens entwickelte Poe eine dichterische Technik, welche „die gezielte Darstellung ‚vereinzelter Abnormitäten‘, die sich in einer Enklave innerhalb der ‚normalen‘ Welt befinden,“<sup>23</sup> erreicht.

Mit dieser Technik gelingt es, gleichsam autarke Welten zu entwerfen, deren Verbindung zum Gewöhnlichen, Alltäglichen auf ein unbedingt nötiges Mindestmaß reduziert ist, damit ihre Selbstgesetzlichkeit desto überzeugender und aufsehenerregender wirken kann.<sup>24</sup>

Die Technik der Darstellung in ‚autarken Enklaven‘ wurde zu einem formalen Grundstein des Genres und kann folglich als Mitinitiator der Science-Fiction bezeichnet werden. In thematischer Hinsicht fand die Beschäftigung mit dem Phantastischen ihr ‚Zuhause‘ schließlich in der Reise- und Abenteuerliteratur des neunzehnten Jahrhunderts, wobei auch an dieser Stelle ein gattungsbildender Einfluss Poes zu vermerken ist.<sup>25</sup> Mit seinem Roman *Narrative of A. Gordon Pym* (1838) schuf der Schriftsteller erstmals eine inhaltliche Verbindung von ‚Abenteuer- und Reiseroman mit spekulativen Details, die sich als Erzählmuster für die frühe Science Fiction anbietet.“<sup>26</sup> Durch die Zusammenführung von Abenteuergeschichte und naturwissenschaftlich-technischer Utopie bleibt die phantastische Reise in ihrer Struktur zwar grundsätzlich dem klassischen Reise- und Abenteuerroman verhaftet, erhält fortan jedoch neue Ziele und Methoden.<sup>27</sup> Im Anschluss an Poe führen die Reisen jener Zeit „nun in Gebiete, wo eine um die andere dieser Mikrowelten nach eigenen Gesetzen funktionierend vorgefunden wurde.“<sup>28</sup> So schickt Jules Verne seine Helden etwa unter die Erdoberfläche, *Reise zum Mittelpunkt*

---

<sup>20</sup> Suerbaum/Broich/Borgmeier (1981), S. 10.

<sup>21</sup> Vgl. Seeßlen/Jung (2003), S.10.

<sup>22</sup> Ebd.

<sup>23</sup> Ebd., S. 11.

<sup>24</sup> Ebd.

<sup>25</sup> Vgl. ebd., S. 10ff.

<sup>26</sup> Ebd., S. 10.

<sup>27</sup> Vgl. ebd., S 12f.

<sup>28</sup> Ebd., S. 12.

*der Erde* (1864), in die Tiefen des Meeres, *Zwanzigtausend Meilen unter dem Meer* (1869) und wieder hoch hinaus bis zum Mond, *Reise um den Mond* (1869).<sup>29</sup> Daran anknüpfend fand das Sujet der Reise in die unbekannte Ferne, um dort neue, von fremdartigen Wesen bevölkerte Welten zu entdecken, zunehmend häufig Verwendung und gilt bis heute als eines der Hauptthemen des Science-Fiction-Genres.<sup>30</sup>

Eng verbunden mit den Schilderungen einer jeden phantastischen Reise ist dabei zum einen die Sehnsucht nach Aufbruch und dem „Hinausgehen in die Welt“<sup>31</sup> sowie zum anderen der Wunsch, diese unbekanntes, außerhalb der ‚alten‘ Welt liegenden Gebiete nicht nur zu erforschen, sondern sie vielmehr zu ‚erobern‘ und ihnen die Fremdheit auf diese Weise richtiggehend auszutreiben.

Der Anblick des ‚fernen Fremden‘ lässt Zuschauer mit wohlwollendem, prüfendem oder fasziniert entsetztem Blick der Verlockung folgen, sich auf ganz andere, vielleicht prinzipiell nicht betretbare Schauplätze zu wagen.<sup>32</sup>

Dieser gleichzeitige Drang nach Erforschung auf der einen sowie Unterwerfung auf der anderen Seite offenbart die in der menschlichen Natur verankerte Ambivalenz zwischen der Faszination durch sowie der Furcht vor der exotischen ‚Fremde‘, die es in der Ferne zu entdecken gilt.<sup>33</sup> Dabei wird die Rückkehr oftmals zum „eigentlichen Problem. Was wird man vorfinden, was wird man mitbringen?“<sup>34</sup> Je weiter sich der Reisende von seinem Ursprungsort entfernt, desto näher kommt er dem Fremden, wird schließlich selbst ein Teil dessen; eine vollständige Unterwerfung scheint nicht möglich.<sup>35</sup> „Die Rückkehr bedeutet sodann, dass selber ‚Fremdheit‘ mit in die Heimat gebracht wird; die Lust an Eroberung schlägt zurück in der Furcht, erobert zu werden, vom Magischen und Fremden, vom Phantastischen, das ganz auszumerzen“<sup>36</sup> dem Entdecker nicht gelingen konnte. „Der Reisende hat das Fremde gesehen, darunter vieles, ‚was nicht für seine Augen bestimmt war‘, und er muss nun, wie die Helden vieler phantastischer Romane, damit rechnen, dass es in seinen eigenen Lebensbereich eindringt.“<sup>37</sup>

In *Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt* treibt Ridley Scott jene Angst vor dem Rückschlag durch das ‚Andere‘ schließlich auf die Spitze: das Fremde

---

<sup>29</sup> Vgl. ebd., S. 13.

<sup>30</sup> Vgl. ebd., S. 10ff.

<sup>31</sup> Ebd., S. 7.

<sup>32</sup> Koebner, Thomas (2003): Vorbemerkung. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): Filmgenres. Science Fiction. Stuttgart: Reclam (= Filmgenres), S. 9.

<sup>33</sup> Vgl. Seeßlen/Jung (2003), S. 35.

<sup>34</sup> Ebd., S. 7.

<sup>35</sup> Vgl. ebd., S. 8.

<sup>36</sup> Ebd.

<sup>37</sup> Ebd.

ist in den ureigensten Raum, den menschlichen Körper eingedrungen und vernichtet diesen von Innen, eine Flucht ist ausgeschlossen. An dieser Stelle ist jedoch zu betonen, dass es sich bei *Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt* nicht um eine ‚reine‘ Science-Fiction-Geschichte handelt. Scotts Film weist eine unverkennbare Hybridstruktur aus Science-Fiction- und Horrorelementen auf. Während sich die erste Hälfte des Films auf die Etablierung einer möglichen Zukunftswelt konzentriert und folglich in den Bereich der Science-Fiction einzuordnen ist, bewegt sich die zweite Filmhälfte stärker in der Tradition eines Horrorfilms. Der inszenatorische Schwerpunkt liegt hier auf der Beleuchtung der potentiellen Konsequenzen, die der menschliche Entdeckerdrang für den Einzelnen bedeuten kann.

Anders als die Science-Fiction interessieren sich Werke des Horrorgenres nicht für die Zukunft der gesamten Menschheit. Im Gegenteil, Horrorgeschichten handeln von Problemen, die den einzelnen Menschen, die Familie oder jegliche andersgeartete Gruppe von Individuen betreffen.<sup>38</sup> Darüber hinaus stellen sie „betont Unheimliches, Entsetzliches, Gräßliches [sic]“<sup>39</sup> dar und nutzen „das Grausige als Spannungsmittel.“<sup>40</sup> „In einem weiten, wirkästhetischen Verständnis meint Horrorfilm alles, was [...] beim Zuschauer gezielt Angst, Panik, Schrecken, Gruseln, Schauer, Ekel, Abscheu hervorrufen soll – negative Gefühle in all ihren Schattierungen.“<sup>41</sup> Die Beschaffenheit dieser, für das Horrorgenre konstitutiven Gefühlsskala demonstriert, dass

der Horrorfilm sich letztlich immer um den ewigen Kampf zwischen Gut und Böse dreht und die denkbar radikalste Negation einer heilen Welt ist. ‚Das Heimliche wird unheimlich, das Natürliche unnatürlich, das Menschliche unnormal, die Idylle gerät zum Chaos.‘<sup>42</sup>

Diese Wandlung von einem Science-Fiction- zu einem Horrorszenario erweist sich in mehrerlei Hinsicht als essentiell für die Dramaturgie des Films, ermöglicht sie doch nicht nur die ausdrückliche Fokussierung auf einzelne Darsteller und deren jeweils individuellen Handlungsstrang, sondern ebenso die charakterliche Weiterentwicklung ausgewählter Figuren. Im Angesicht der von Angst und zunehmenden Kontrollverlust bestimmten Konfrontation mit der außerirdischen Bedrohung sehen sich die Protagonisten in *Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt* gezwungen, auf bis dahin ungeahnte Ressource zurückzugreifen. Das Horrorszenario verlangt seinen Darstellern demnach einen Prozess des ‚Über-sich-selbst-Hinauswachsens‘ ab, welcher sie schließ-

<sup>38</sup> Vgl. Seeßlen/Jung (2003), S. 29.

<sup>39</sup> Wilpert (2001), S. 354.

<sup>40</sup> Ebd.

<sup>41</sup> Vossen, Ursula (2004): Einleitung. In: Vossen, Ursula (Hrsg.): Filmgenres. Horrorfilm. Stuttgart: Reclam (= Filmgenres), S. 10.

<sup>42</sup> Heinzlmeier, Adolf/Menningen, Jürgen/Schulz, Berndt (1983): Kultfilme. Hamburg: HOFFMANN UND CAMPE, o.S., zitiert nach Vossen (2004), S. 10.

lich in die Lage versetzt, mit aller Macht für das eigene Überleben zu kämpfen und selbiges auf diese Weise zu sichern. Dabei gelingt es ausschließlich Ripley, die Metamorphose ihrer selbst vollständig anzunehmen, was sie als alleinige Überlebende aus dem scheinbar aussichtslosen Kampf hervorgehen lässt. Ungeachtet der Kreuzung aus Horror- und Science-Fiction-Elementen ist der Film ob des ihm inhärenten Entwurfs einer möglichen, auf dem wissenschaftlich-technischen Fortschritt beruhenden Zukunftswelt prinzipiell aber dennoch letzterem Genre zuzuordnen. Selbiges gilt gleichermaßen für sämtliche der zu untersuchenden Filme, die sich bezüglich Inhalt, Handlungsstruktur und Figurenkonstellation allesamt in das von *Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt* vorgegebene Schema der Darstellung fügen müssen.

## 2.2 Geschlechterdualismen und Emanzipation

Wie bereits thematisiert, geht die vorliegende Arbeit von der Annahme aus, dass die Darstellung weiblicher Heldenhaftigkeit und Stärke im populären US-amerikanischen Science-Fiction-Film zumeist mit der Degradierung selbiger einhergeht, was in einem extremen Kontrast zu der für gewöhnlich stattfindenden Glorifizierung männlichen Heldentums steht. Diese unterschiedliche Bewertung weiblicher und männlicher Heldenfiguren liegt in den polarisierten geschlechtsspezifischen Rollenbildern unserer Gesellschaft begründet, welche sich wiederum aus einer gesellschaftlichen Hierarchisierung der Geschlechter speisen. Renate Kroll zufolge kann die Geschlechterhierarchie beziehungsweise Geschlechterordnung als „das in allen Kulturen herrschende Prinzip der (eindeutigen) Zuordnung der Menschen zum weiblichen oder männlichen Geschlecht“<sup>43</sup> betrachtet werden und bildet damit „einen grundlegenden Ordnungsfaktor in jeder Gesellschaft, unabhängig von Ort und Zeit.“<sup>44</sup> Um die beiden Geschlechter jedoch auch wertend ordnen zu können, werden sie auf symbolischer Ebene mit weiteren Begriffspaaren verknüpft. Neben der biologischen Kategorisierung ergibt sich dadurch zwangsläufig eine soziale Zweiteilung.

Über den Ordnungsfaktor hinaus ist die [Geschlechterordnung] dadurch gekennzeichnet, daß [sic] zwischen den beiden Geschlechtergruppen immer einer Wertung stattfindet. Die Vorstellung der (wie auch immer begründeten) Unterschiedlichkeit oder Verschiedenheit der Geschlechter [...] hat zu einer [Geschlechterordnung] geführt, die durch Asymmetrien [...], Ungleichheiten, Ungerechtigkeiten, durch Marginalisierung und Unterdrückung des einen Ge-

---

<sup>43</sup> Kroll, Renate (2002b): Geschlechterordnung/Geschlechterhierarchie. In: Kroll, Renate (Hrsg.): Metzler Lexikon. Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 157f.

<sup>44</sup> Ebd., S. 158.

schlechts gegenüber dem anderen charakterisiert ist. Die Vormachtstellung einer Geschlechtergruppe (in nahezu allen Kulturen das männliche Geschlecht; Patriarchat) läßt [sic] sich auf allen Ebenen des sozialen und kulturellen Lebens erfassen.<sup>45</sup>

Die geschlechtsspezifischen, zumeist allerdings patriarchalischen Herrschaftskonstruktionen geben sich besonders deutlich an den jeweiligen Geschlechtszuweisungen zu erkennen. Dabei operiert die duale Geschlechtertheorie mit begrifflichen Gegensatzpaaren oder auch binären Oppositionen.<sup>46</sup> Diese „bestehen aus zwei sich gegenseitig ausschließenden Einheiten, die dazu dienen, Bedeutung durch die Bildung von Gegensätzen [...] herzustellen“<sup>47</sup> und unser Symbolsystem auf diese Weise zu strukturieren.<sup>48</sup> Als Anknüpfungspunkt für die feministische Kritik werden die Begriffspaare dahingehend analysiert, dass sie nicht gleichwertig, sondern asymmetrisch organisiert sind: „Die hierarchische Beziehung, die zwischen den beiden Gliedern der [...] [Opposition] besteht, setzt jeweils einen Begriff als ursprünglich und zentral, den anderen als abgeleitet und marginal.“<sup>49</sup> Vor allem jedoch sind die Oppositionen mit einer geschlechtlichen Markierung versehen, was bedeutet, dass Gegensätze wie Natur/Kultur, Körper/Geist, Gefühl/Verstand, Passivität/Aktivität, Privatheit/Öffentlichkeit und so weiter der Frau beziehungsweise dem Mann zugeordnet werden.<sup>50</sup>

Folge dieser assoziativen, symbolischen Verknüpfungen ist eine recht eindeutige „Typisierung von Mann und Frau“<sup>51</sup> sowie eine damit einhergehende „Polarisierung der Geschlechtscharaktere [...], die bis heute wirksam geblieben ist.“<sup>52</sup> Laut Elena Kilian erweist sich das Denken in binären Oppositionen demnach als konstitutives Moment der radikal auseinandergehenden Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit.<sup>53</sup> Dabei reichen die Ursprünge der dualen Geschlechtertheorie bis in die Antike zurück. Indem er die ‚weibliche Natur‘ auf Irrationalität festlegte, ordnete bereits Aristoteles den Gegensatz von Natur (Körper, Gefühl, Leidenschaft, Emotionalität) und Kultur (Geist, Verstand, Urteil, Rationalität) geschlechtsspezifisch zu und kann mithin als philosophischer Begründer der androzentrischen (männerzentrierten) gesellschaftlichen Ordnung

---

<sup>45</sup> Ebd.

<sup>46</sup> Vgl. Kilian, Elena (2002a): Dualismus. In: Kroll, Renate (Hrsg.): Metzler Lexikon. Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 75.

<sup>47</sup> Heyd, Kerstin (2002): Binarität/Binäre Opposition. In: Kroll, Renate (Hrsg.): Metzler Lexikon. Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 39.

<sup>48</sup> Vgl. ebd.

<sup>49</sup> Lindhoff, Lena (1995): Einführung in die feministische Literaturtheorie. Stuttgart/Weimar: Metzler (= Sammlung Metzler; Band 285), S. 97, zitiert nach Heyd (2002), S. 39.

<sup>50</sup> Vgl. Heyd (2002), S. 39f.

<sup>51</sup> Kilian (2002a), S. 75.

<sup>52</sup> Ebd.

<sup>53</sup> Vgl. ebd.

der Geschlechter gewertet werden.<sup>54</sup> Die seinem Konzept inhärente Grundannahme, welche den Mann als das Maß des Menschen bestimmt, wurde anschließend von mythologisch-religiösen Schriften, die von der „Herleitung des Menschheitsursprungs aus (nur) einem Geschlecht [...] bzw. aus dem einseitigen Anspruch auf Vertretung und Vermittlung des Heiligen auf Erden“<sup>55</sup> sprechen, verfestigt.<sup>56</sup>

Durch eben jene „Festschreibung der Frauen auf Inferiorität“<sup>57</sup> sowie die gleichzeitige, asymmetrisch dazu stehende „Ideologie von der Überlegenheit des Männlichen“<sup>58</sup> entwickelte sich alsdann eine Geschlechterhierarchie, die den Mann als positives, übergeordnetes, starkes Geschlecht definiert, wohingegen die Frau als untergeordnet, negativ und schwach bewertet wird.<sup>59</sup> Das Ergebnis dieses dualistischen Menschenverständnisses ist eine binäre Geschlechterkonstruktion, in welcher der Mann die scheinbar exklusive Vormachtstellung einnimmt. Seither sind die Geschlechterrollen beziehungsweise -unterschiede und damit die Vorstellung von Weiblichkeit im westlich-abendländischen Kulturkreis „von männlich imaginierten Weiblichkeitsbildern“<sup>60</sup> geprägt worden,<sup>61</sup> was die entgegengesetzte Interpretation weiblicher und männlicher Heldenhaftigkeit erklärt. Anders als die ‚männliche Natur‘, bei deren Bestimmung seit jeher Wesensmerkmale wie Aktivität, Tatkraft, Energie, Mut, Vernunft, Stärke und Potenz im Vordergrund stehen,<sup>62</sup> wurde der Begriff der Weiblichkeit jahrhundertlang

mit Attributen in Verbindung gebracht, die der vermeintlich naturgegebenen Schwäche und Gefühlsbetontheit der Frau Ausdruck verleihen: Anmut, Schönheit, Güte, Schamhaftigkeit, Schwäche, Bescheidenheit, Passivität, Affektivität [...] usw. Ausgangspunkt einer so verstandenen [...] [Weiblichkeit] ist die bis heute nicht überwundene duale Geschlechtertheorie [...], die mit den Gegensatzpaaren Geist/Körper, Öffentlichkeit/Privatheit und Kultur/Natur operiert. In der Frauen- und Geschlechterforschung wird der traditionelle Begriff der [...] [Weiblichkeit] als das Resultat androzentrischer Definitionsmacht verstanden.<sup>63</sup>

Ein weiterer Auswuchs der androzentrischen Weltanschauung sind patriarchalische Organisationsformen. Diese „begreifen den Mann als allgemein-menschlich [...] und we-

<sup>54</sup> Vgl. Kilian, Elena (2002b): Weiblich/Weiblichkeit. In: Kroll, Renate (Hrsg.): Metzler Lexikon. Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 399 und vgl. Kroll, Renate (2002a): Geschlechterdifferenz. In: Kroll, Renate (Hrsg.): Metzler Lexikon. Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 154.

<sup>55</sup> Kroll (2002b), S. 158.

<sup>56</sup> Vgl. Kilian (2002a), S. 75.

<sup>57</sup> Kroll (2002a), S. 154.

<sup>58</sup> Vahsen, Mechthilde (2002): Männlich/Männlichkeit/Männlichkeitsforschung. In: Kroll, Renate (Hrsg.): Metzler Lexikon. Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 253.

<sup>59</sup> Vgl. Kilian (2002a), S. 75 und vgl. Heyd (2002), S. 40f.

<sup>60</sup> Kilian (2002b), S. 399.

<sup>61</sup> Vgl. ebd.

<sup>62</sup> Vgl. Vahsen (2002), S. 253.

<sup>63</sup> Kilian (2002b), S. 399.

sentlich.<sup>64</sup> Die Frau dagegen gilt „als abweichend [...], sekundär, unwesentlich;“<sup>65</sup> im Patriarchat wird ihr lediglich eine randständige Existenz gestattet. Zur Gewährleistung und Sicherung der männlichen Dominanz über den weiblichen Bevölkerungsteil erzeugen patriarchalische Gesellschaften ein Strukturnetz aus Politik, Ökonomie, Recht, Wissenschaft, Religion, Erziehung, Sexualität und Gewalt, das die symbolische Abwertung der Frau bezweckt und ihre Unterdrückung auf diese Weise nicht nur begründet und legitimiert, sondern fortwährend neu stabilisiert.<sup>66</sup>

Aus dieser systematischen, sich über viele Jahrhunderte erstreckenden „Identifizierung von Frauen als dem männlichen Geschlecht nach- bzw. untergeordnete Gruppe“<sup>67</sup> erwachsen im Zeitalter der Aufklärung und der europäischen Revolution erstmals massive Forderungen nach Emanzipation, Gleichberechtigung und politischer Mündigkeit. Jener Wunsch nach gesellschaftlicher Erneuerung bezog sich allerdings noch auf die Bedürfnisse des Bürgertums im Allgemeinen und wurde folglich sowohl von Frauen als auch Männern zum Ausdruck gebracht.<sup>68</sup> Inspiriert durch die ideen- und kulturgeschichtliche Bewegung kämpften Frauen darauf jedoch verstärkt für die spezifische Befreiung des weiblichen Geschlechts aus seinen totalitären „ökonomischen, politischen, sozialen und geistigen Abhängigkeitsverhältnissen.“<sup>69</sup> Obwohl der Emanzipationsbegriff in seinem ursprünglichen Sinn geschlechtsneutral ist, wurde er im Laufe der Zeit zu einem Synonym für Frauenemanzipation.<sup>70</sup>

„Emanzipation“ heißt Entlassung aus der Vormundschaft oder – wörtlich – Freigabe aus der (behütenden und beherrschenden) Hand des Vormunds. Es ist ein rechtlicher Begriff, der aus dem alten Rom stammt. Dort bezeichnete er den Schritt eines Sohnes aus dem Bannkreis der väterlichen Autorität, wie auch die Bereitschaft des Vaters, den mündigen Sohn ziehen zu lassen. Für Töchter gab es demnach keine Möglichkeit, der Schirmherrschaft des Vaters zu entkommen – es sei denn durch eine Ehe, in der dann der Gatte seine schützende und führende Hand über sie hielt. Die Abhängigkeit der Frauen von den Männern – rechtlich, ökonomisch, lebenspraktisch – war total; sie ist es vielerorts auf dieser Erde immer noch.<sup>71</sup>

---

<sup>64</sup> Gause, Ute (2002): Marginalisierung/Marginalität. In: Kroll, Renate (Hrsg.): Metzler Lexikon. Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 254.

<sup>65</sup> Ebd.

<sup>66</sup> Vgl. Geier, Andrea (2002b): Patriarchat/Vaterrecht. In: Kroll, Renate (Hrsg.): Metzler Lexikon. Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 302f.

<sup>67</sup> Nusser, Tanja (2002): Feminismus (radikaler Feminismus). In: Kroll, Renate (Hrsg.): Metzler Lexikon. Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 102.

<sup>68</sup> Vgl. ebd. und vgl. Kahlert, Heike (2002a): Emanzipation/Emanze. In: Kroll, Renate (Hrsg.): Metzler Lexikon. Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 80.

<sup>69</sup> Kahlert (2002a), S. 80.

<sup>70</sup> Vgl. ebd. und vgl. Nusser (2002), S. 102.

<sup>71</sup> Sichtermann, Barbara (2009): Kurze Geschichte der Frauenemanzipation. Berlin: Jacoby & Stuart, S. 7.

Wenngleich die Aufklärung auch in Bezug auf die Konzeption der Geschlechterrollen und -beziehungen einen erheblichen sozio-kulturellen Wandel initiierte, kann selbiger bei weitem noch nicht als eine gesellschaftliche Befreiung der Frau betrachtet werden.<sup>72</sup>

Diese war dem Mann nach wie vor untergeordnet:

Ist Kants berühmte, im Rückblick auf die Epoche geprägte Formel ‚Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit‘ [...] schon im Blick auf die männlichen Subjekte Utopie, so gilt dies umso mehr im Blick auf die weiblichen Subjekte.<sup>73</sup>

Ende des neunzehnten Jahrhunderts entstanden schließlich erste feministische Gruppierungen, die sich mit „der traditionellen Frauenrolle“<sup>74</sup> sowie all ihren „Beschränkungen der aktiven Teilnahme am öffentlichen, gesellschaftlichen und kulturellen Leben“<sup>75</sup> auseinandersetzten und danach strebten, „volle Gleichberechtigung sowie soziale Unabhängigkeit“<sup>76</sup> für die Frau zu erlangen.<sup>77</sup> Zu einer Aufwertung der Kategorie ‚weiblich‘ kam es jedoch nicht vor den 1970er-Jahren, als der traditionell als minderwertig angesehene Begriff neu definiert und mit positiven Werten wie Fürsorglichkeit und Friedensliebe besetzt wurde.<sup>78</sup> Nach Erkenntnissen der Gender Studies, die sich in den 1980er-Jahren etablierten,<sup>79</sup> werden die auf dem aristotelischen Konzept basierenden unterschiedlichen Weiblichkeits- und Männlichkeitsvorstellungen zudem „nicht mehr als angeboren oder durch Anatomie, Biologie, Sexualität und Psyche determiniert erkannt [...], sondern als gesellschaftlich und kulturell geschaffenes Konstrukt gesehen.“<sup>80</sup>

Genau dieser Annahme entstammt ebenso die These der vorliegenden Arbeit. Demnach ist die polarisierte Darstellung weiblicher und männlicher Heldenhaftigkeit, sprich die Degradierung weiblichen Heldentums auf der einen und die Glorifizierung männlichen Heldentums auf der anderen Seite, das Resultat tradierter Vorurteile vom ‚schwachen‘ beziehungsweise ‚starken‘ Geschlecht und ergibt sich keineswegs kausal aus den biologischen Unterschieden zwischen Frau und Mann. Ungeachtet dessen propagieren populäre US-amerikanische Filme nicht selten eine hierarchische Ordnung der Geschlechter, in welcher der Mann als maßgebende Instanz erscheint. So waren Frauen bis in die späten 1960er-Jahre speziell in traditionell männlich verstandenen Genres wie dem Science-

---

<sup>72</sup> Vgl. Simonis, Linda (2002): Aufklärung. In: Kroll, Renate (Hrsg.): Metzler Lexikon. Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 26.

<sup>73</sup> Ebd.

<sup>74</sup> Kahlert (2002a), S. 80.

<sup>75</sup> Ebd.

<sup>76</sup> Ebd.

<sup>77</sup> Vgl. Nusser (2002), S. 102.

<sup>78</sup> Vgl. Kilian (2002b), S. 399f.

<sup>79</sup> Vgl. Feldmann, Doris/Schülting, Sabine (2002): Gender Studies/Gender-Forschung. In: Kroll, Renate (Hrsg.): Metzler Lexikon. Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 143f.

<sup>80</sup> Kilian (2002b), S. 399.

Fiction-, Horror- oder Actionfilm allenfalls in der ihnen vom Patriarchat zugedachten Rolle des Opfers denkbar,<sup>81</sup> wobei ihre Herabwürdigung zweifelsohne nur ein weiteres Instrument darstellte, um die Heldenhaftigkeit des Mannes noch deutlicher herauszuarbeiten. Erst mit der Figur Ripleys lässt sich zumindest auf filmischer Ebene eine radikale Infragestellung dieses dualistischen Menschenverständnisses erkennen. Indem sie Eigenschaften beider Geschlechtscharaktere in sich vereint, überwindet Ripley den Dualismus der Geschlechter und emanzipiert sich gegen die, das weibliche Geschlecht marginalisierende binäre Geschlechterkonstruktion. Folglich kann das auf Aristoteles zurückgehende Konzept der Geschlechterdualismen (beziehungsweise vielmehr die Abkehr von eben jener Weltanschauung) als theoretisches Erklärungsmodell für die emanzipatorische Relevanz Ripleys herangezogen werden.

### 2.3 Die weibliche Heldin in traditionellen ‚Männer-Genres‘

Ungeachtet ihrer herausragenden Bedeutung für die filmische Emanzipation der Frau handelt es sich bei Ripley jedoch keinesfalls um die erste weibliche Heldin innerhalb der Filmgeschichte. Bereits vor ihr waren Frauen in heroisch anmutenden Hauptrollen zu sehen, so etwa Jane Fonda als freizügige Astronautin Barbarella in der französischen Verfilmung des gleichnamigen Science-Fiction-Comics von Jean-Claude Forest (1967).<sup>82</sup> Was unterscheidet Ripley aber nun von dieser und anderen Heldinnen? Warum gilt ausgerechnet sie als „Blaupause für harte Hollywood-Heldinnen“<sup>83</sup> sowie, mehr noch, als „instant icon of female heroism“,<sup>84</sup> vor allem in Anbetracht der Tatsache, dass es kaum zu hoch gegriffen erscheint, die Figur des Helden als so alt wie die Menschheit selbst zu bezeichnen? Angefangen bei Herakles bis hin zu Superman muss der „Wunsch, einer möge kommen und es für uns alle richten, den Stall ausmisten, das Ungeheuer töten, die Enterbten rächen, die Angst und den Schmerz der Menschen stellvertretend auf sich nehmen, [...] immer drängend gewesen sein.“<sup>85</sup> Inzwischen ist die Figur des Helden nicht mehr aus dem Hollywood-Mainstream-Kino<sup>86</sup> wegzudenken und feiert auch heute dank zahlloser Comicverfilmungen Hochkonjunktur.<sup>87</sup>

---

<sup>81</sup> Vgl. Georg, Robin Britta (2007): Goodwives, Karrierefrauen und anderen Heldinnen. Frauenbilder in der Filmgeschichte Hollywoods. Würzburg: DIAMETRIC, S. 36.

<sup>82</sup> Vgl. ebd., S. 265f.

<sup>83</sup> Renner (2004).

<sup>84</sup> Schubart, Rikke (2007): Super Bitches and Action Babes. The Female Hero in Popular Cinema, 1970 - 2006. North Carolina: McFarland, S. 169f.

<sup>85</sup> Horst, Sabine (2007): Sind die noch zu retten? Hollywood im Griff der Superhelden. [http://www.epd-film.de/33178\\_49200.php](http://www.epd-film.de/33178_49200.php), [Abruf 01.05.2014].

<sup>86</sup> „Als ‚Mainstream-Film‘ werden Spielfilme bezeichnet, die eine Spieldauer von über 75 Minuten Länge aufweisen und auf ein möglichst breites Publikumsspektrum abzielen. In ihrer Erzählstruktur spie-

Helden bestechen. Allerorten in der Medienlandschaft anzutreffen, verheißen sie das Besondere der Menschheit. Dabei entfaltet ihre Verheißung normative Kraft: Wer solche Fähigkeiten nicht besitzt, solches Vermögen nicht aufbringt, soll sich befeißigen, den Vorbildern nachzueifern.<sup>88</sup>

Helden verkörpern Ideale zu denen das Publikum aufschauen kann. Ihre Geschichten „berühren moralische Fragen und solche der Identität, sie schließen Fantasy-, SF-, Abenteuer- und Actionelemente ein.“<sup>89</sup> Darüber hinaus sind sie häufig „eine Reflexion politischer und gesellschaftlicher Strömungen.“<sup>90</sup> Folgerichtig können Helden auch als Spiegelbilder der jeweils aktuellen Sehnsüchte, Ängste und Hoffnungen der Massenschheit verstanden werden. Anders als diese aus ‚normalen‘ Menschen bestehende Masse ergreift ein Held bei dem Auftreten von Gefahr allerdings nicht die Flucht, sondern stellt sich der Bedrohung. „Seine Bereitschaft zur agonalen Konfrontation, zumeist im Dienste einer Gemeinschaft oder eines Ideals, hebt ihn von der Masse [...] ab.“<sup>91</sup> Dieses eminente „Potential an [...] Tatkraft“<sup>92</sup> sowie die „heroische Entschlossenheit zum Widerstand“<sup>93</sup> zeichnet die Figur des Helden im Kern aus.

In seinem Handeln ist der Held stets uneigennützig und sogar gewillt, Opfer zu bringen, wenn er auf diese Weise etwas Positives bewirken kann. Denn dem ‚wahren‘ Helden geht es immer um mehr als die Rettung des eigenen sowie die Vernichtung des feindlichen Lebens.<sup>94</sup> Wäre er ausschließlich auf sein Überleben bedacht, so hätte er „die Sprache [...] des Feindes bereits angenommen [...], Selbsterhaltung ohne moralische Projektion.“<sup>95</sup> Der ‚wahre‘ Held aber verschwendet keinen Gedanken daran, nur sich selbst zu retten, was auf seine außergewöhnlich „große Seele“<sup>96</sup> zurückzuführen ist. Aus selbiger „schöpft er nicht nur Antrieb und Kraft, um den Anfechtungen seiner Umwelt zu trotzen. Auch erhebt sie ihn über die Gemeinschaft der minder großen Seelen, die zu ihm in die asymmetrische Relation der Bewunderung treten“<sup>97</sup> und dem Helden so eine gesellschaftliche Vorbildfunktion verleihen.

---

len lebendige Wesen eine Rolle, deren anfänglich beschriebene Situation durch die Aufeinanderfolge der Geschehnisse eine Veränderung erfährt.“ (Georg (2007), S. 8.)

<sup>87</sup> Vgl. Horst (2007).

<sup>88</sup> Immer, Nikolas (2008): *Der inszenierte Held. Schillers dramenpoetische Anthropologie*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, S. 3.

<sup>89</sup> Horst (2007).

<sup>90</sup> Jung, Artur (2009): *Action Special*. In: *CINEMA*, 07/2009, S. 3.

<sup>91</sup> Immer (2008), S. 5.

<sup>92</sup> Ebd., S. 251.

<sup>93</sup> Ebd., S. 104.

<sup>94</sup> Vgl. Seeßlen/Jung (2003), S. 364.

<sup>95</sup> Ebd.

<sup>96</sup> Immer (2008), S. 104.

<sup>97</sup> Ebd.

Auffällig ist jedoch, dass die Rolle des Helden und somit des Vorbildes für ganze Generationen von jungen Männern *und* Frauen für lange Zeit dem männlichen Geschlecht vorbehalten war.<sup>98</sup> Für Männer ist es leicht heldenhaft zu agieren,<sup>99</sup> ist ihnen die Aufgabe des starken Beschützers doch schon durch gesellschaftliche Konventionen zuge-dacht. Anders verhält es sich dagegen mit Frauen. „Heroism is not expected from a woman. She is not expected to rise to any occasion, and if she does, the occasion is usually minimal.“<sup>100</sup> Bis in die späten 1960er-Jahre dienten weibliche Schauspielerinnen in der Regel als schmückendes Beiwerk. Vor allem in traditionell männlich verstandenen Genres<sup>101</sup> waren sie bestenfalls in der Opferrolle<sup>102</sup> oder als „kreischendes Anhängsel denkbar, angewiesen auf den Schutz und die Gnade der Männer.“<sup>103</sup> Ohne Frage stellte die Herabwürdigung der Frau zugleich ein Werkzeug dar, mit dem sich die Heldenhaftigkeit des Mannes noch deutlicher herausarbeiten ließ.

Dies änderte sich in den 1970er-Jahren „[when] women entered film genres that until then had been thought of as 'male': action films, science fiction films, westerns, war movies, martial arts films, revenge films. The world of action and violence was no longer a man's world.“<sup>104</sup> Schon in den 1980er-Jahren besetzten zunehmend mehr Schauspielerinnen männliche Heldenrollen, „von der Polizistin bis zur Kriminellen, die ebenso brutal schießen, prügeln und töten wie die männlichen Protagonisten.“<sup>105</sup> Gleichwohl bestand zwischen den Heldendarstellungen der beiden Geschlechter weiterhin ein entscheidender Unterschied, der noch heute zu beobachten ist. Während sich die Protagonisten aus Filmen wie *Rambo* oder *Stirb langsam* nicht im Mindesten um ihr äußeres Erscheinungsbild zu sorgen brauchen, müssen weibliche Heldinnen nicht nur ebenso schlagkräftig wie ihre männlichen Kollegen zur Tat schreiten, sondern dabei auch noch stets eine gute Figur machen und das am besten in möglichst aufreizender Kleidung.

It's not fair. Heroes can have broken teeth and squint like Clint Eastwood, suffer from a speech defect like Sylvester Stallone, have foreign accents like Arnold Schwarzenegger and Jean-Claude Van Damme, be old like Charles Bronson, bald like Kojak, wear constant I-am-very-pissed-off expressions like Steven Seagal, or be just plain ugly like Chuck Norris. In short, men

---

<sup>98</sup> Vgl. Rosner, Heiko (2009): Action Special. Frauen im Actionfilm. In: CINEMA, 07/2009, S. 11.

<sup>99</sup> Vgl. Schubart (2007), S. 23.

<sup>100</sup> Ebd.

<sup>101</sup> „Genres sind narrative Grundmuster [...], [die durch] sich wiederholende Themen, Motive und Erzählmuster [charakterisiert werden]. Während als Frauengenres der Liebesfilm, die Komödie und das Melodrama und Drama gelten, werden der Thriller, der Detektiv-Film, der Western, der Action- und Science-Fiction-Film als traditionell männlich verstanden. Von den Frauen-Genres unterscheiden sich diese vor allem dadurch, dass zwischenmenschliche Beziehungen hier eine weniger große Rolle spielen.“ (Georg (2007), S. 99.)

<sup>102</sup> Vgl. Georg (2007), S. 36.

<sup>103</sup> Rosner (2009), S. 11.

<sup>104</sup> Schubart (2007), S. 5.

<sup>105</sup> Georg (2007), S. 42f.

don't have to look good to be heroes. It's different with women. The first step to qualify as female hero in a man's world is to be young and beautiful. If not young, then she must be Botoxed to look young. If not beautiful, then she must have silicone breasts, be aided by plastic surgery, wigs, makeup and never ever a wrinkle on her pretty face.<sup>106</sup>

Für Frauen gelten andere Regeln als für Männer. Von ihnen wird erwartet sowohl ‚cool‘ als auch ‚sexy‘ zu sein. Als Folge kämpfen weibliche Figuren in klassischen ‚Männerfilmen‘ nicht nur genauso hart, wenn nicht sogar härter als diese, sie reden auch wie Männer, verhalten sich wie Männer, sind wie Männer.<sup>107</sup> „In fact, most of the acts female heroes perform are about proving they are as good as men, better than men, or have had enough of men.“<sup>108</sup> Dabei wird ihre Weiblichkeit allerdings derart überzeichnet dargestellt, dass Rikke Schubart in ihrem Buch *Super Bitches and Action Babes. The Female Hero in Popular Cinema, 1970 - 2006* nur noch schlussfolgern kann, „that the female hero in a man's role [...] [is] not a woman, but a man dressed as a woman.“<sup>109</sup> Ausgehend von dieser Beobachtung lässt sich die These formulieren, dass die Mehrheit aller weiblichen Heldenfiguren in ihrer Darstellung von Weiblichkeit nicht das (mehr oder weniger) realistische Bild einer starken Frau widerspiegeln, sondern vielmehr die männliche Phantasie einer ‚perfekten‘ Heldin bedienen.

The female hero in a man's world has many faces. Some are provocative and subversive, some are entertaining and exploitative. Some are sexy super bitches, bad mamas, and castrating femme fatales. Others are vindictive, hurt, angry. However, whatever their archetypal nature, they are always beautiful and sexy. Such are the female hero's possibilities – and limitations.<sup>110</sup>

Mit ihrer Rolle der ‚hartgesottene[n]‘<sup>111</sup> Weltraumpilotin Ellen Ripley setzt Sigourney Weaver diesem eindimensionalen Modell weiblicher Heldendarstellung eine völlig neuartige Inszenierung und somit filmische Konstruktion von Weiblichkeit entgegen. Erstmals kann eine Frau im US-amerikanischen Science-Fiction-/Horrorfilm ohne männliche Hilfe überleben und den Gegner letztlich sogar alleine und nur mithilfe ihrer Intelligenz besiegen. In ihrer Komplexität und Vielseitigkeit geht Ripley weit über die für die damalige Zeit üblichen Darstellungsmuster hinaus und markiert insofern eine filmgeschichtliche Ausnahme: weder ist sie ‚einfach die Kopie eines starken Mannes,‘<sup>112</sup> noch wird sie auf ihr äußeres Erscheinungsbild reduziert. Im Gegenteil, Ripleys gesamte Inszenierungsweise verfolgt vielmehr den bewussten Bruch mit dem sexistisch aufgeladenen Rollenverständnis der ‚perfekten‘ Heldin. Im Folgenden soll überprüft werden, mit welchen narrativen und visuellen Mitteln dieser Bruch erzielt wird.

<sup>106</sup> Schubart (2007), S. 5.

<sup>107</sup> Vgl. ebd., S. 7.

<sup>108</sup> Ebd., S. 23

<sup>109</sup> Ebd., S. 18.

<sup>110</sup> Schubart (2007), S. 38.

<sup>111</sup> Renner (2004).

<sup>112</sup> Rosner (2009), S. 11.

### 3 Von *Alien* bis *Prometheus* und zurück – Ein neuer Blick auf die Geschichte

Im Anschluss an die Darlegung des theoretischen Hintergrunds für diese Arbeit widmet sich das nachfolgende Kapitel nun der filmgeschichtlichen Bedeutung der *Alien*-Reihe, insbesondere jedoch des ersten Teils, und damit einhergehend der emanzipatorischen Relevanz ihres Hauptcharakters. Einerseits soll ergründet werden, warum Ripley so wichtig für die filmische Emanzipation der Frau ist, andererseits sollen die narrativen und visuellen Mittel herausgearbeitet werden, mit denen diese Wirkung erzielt wird. Vervollständigt wird die Figurenanalyse Ripleys durch eine Betrachtung der weiblichen Charaktere in *Prometheus – Dunkle Zeichen*, wobei die Identifikation ihrer Vorgängerin im Mittelpunkt stehen soll. Nach dieser Aufarbeitung des eigentlichen Ursprungs von Ripleys „innere[m] Kampf um ein neues [...] Frauenbild“<sup>113</sup> erfolgt abschließend eine Beleuchtung der Funktion, die das *Alien*-Prequel der außerirdischen Rasse in dem Kampf um Selbstbestimmung erstmals attestiert. Das Alien tritt hier als eine Art Katalysator für das emanzipatorische Aufbegehren des weiblichen Geschlechts in Erscheinung, was den Anstoß zu der Leitfrage dieser Arbeit, nämlich ob sich die filmische Emanzipation der Frau auch über *Prometheus – Dunkle Zeichen* sowie die *Alien*-Filme und ihre Heldin hinaus durchsetzen konnte, im Kern geliefert hat.<sup>114</sup>

#### 3.1 Ellen Ripley und die emanzipatorische Bedeutung ihres Charakters für die Filmgeschichte

Die *Alien*-Filme sind ein moderner Mythos. Diesen Status hat die Serie nicht zuletzt ihrem visuell beeindruckenden Set-Design zu verdanken, welches sich deutlich von dem sauberen Image einflussreicher Vorgänger, wie etwa den *Star Wars*- oder *Star Trek*-Reihen, abgrenzt.<sup>115</sup> Vor allem haben die Filme diese „mythic proportions“<sup>116</sup> aber aufgrund ihrer Heldin, Ellen Ripley, angenommen. Mit Sigourney Weaver in der Hauptrolle

---

<sup>113</sup> Seeßlen/Jung (2003), S. 362.

<sup>114</sup> An dieser Stelle sei angemerkt, dass sich die vorliegende Arbeit im Zusammenhang mit *Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt* stets auf die Kinofassung von 1979 bezieht und nicht auf den erst deutlich später veröffentlichten Director's Cut (2003).

<sup>115</sup> Vgl. Jürgens, Kai U. (2005): „Why do they tell little girls that?“ Aliens (1986/1992). In: Pabst, Eckhard (Hrsg.): *Mythen – Mütter – Maschinen*. Das Universum des James Cameron. Kiel: Ludwig, S. 75 und vgl. Hardy, Phil (Hrsg.) (1998): *Die Science Fiction Filmzyklopädie*. 100 Jahre Science Fiction. Königswinter: Heel, S. 358.

<sup>116</sup> Schubart (2007), S. 169.

le etablierte sich erstmals eine Frau in dem traditionell männlich dominierten Genre der Science-Fiction.<sup>117</sup> Ihren ersten Auftritt hatte die Figur des weiblichen Lieutenant in Ridley Scotts *Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt* von 1979. Dessen erzählerisches Potential war mit nur einem Film jedoch längst nicht erschöpft. Es folgten drei Sequels, *Aliens – Die Rückkehr* (1986), *Alien<sup>3</sup>* (1992) und *Alien – Die Wiedergeburt* (1997), zwei Crossover-Produktionen mit der *Predator*-Serie, *Alien vs. Predator* (2004) und *Aliens vs. Predator 2* (2007), sowie zuletzt das Prequel *Prometheus – Dunkle Zeichen* (2012), bei dem abermals Ridley Scott Regie führte.

Dabei erscheint das grundlegende Werk von 1979, *Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt*, auf den ersten Blick wie ein vollkommen durchschnittlicher Science-Fiction-Film, ist der Plot um die Bedrohung durch ein außerirdisches Lebewesen doch so alt wie das Genre selbst. Deutlich außergewöhnlicher gestaltet sich dagegen die Wahl der Besetzung. Entgegen der in den 1970er-Jahren vorherrschenden Genrekonventionen verpflichtete Ridley Scott mit Sigourney Weaver eine Frau für die Hauptrolle und verhalf ihrem Filmcharakter, Ellen Ripley, damit zu dem Ruf der ersten ernst zu nehmenden Actionheldin der Filmgeschichte.<sup>118</sup>

Tatsächlich war die Figur in einer ursprünglichen Fassung des Drehbuchs männlich und für Paul Newman vorgesehen, dieser lehnte allerdings ab.<sup>119</sup> Zu einem Umdenken gezwungen „kamen die Drehbuchschreiber auf die Idee, in der fernen Zukunft könnte die Gleichberechtigung vielleicht so weit gediehen sein, daß [sic] ganz selbstverständlich auch Frauen zu solch einer Crew gehörten.“<sup>120</sup> Diese nachträgliche und in der damaligen Zeit mit einem gewissen (finanziellen) Risiko verbundene Änderung in der Rollenbesetzung führt Judith Newton in ihrem Aufsatz *Feminism and Anxiety in Alien* denn auch zu dem Fazit, dass „the most obviously utopian element in *Alien* is its casting of a female character in the role of individualist hero, a role conventionally played by, and in this case specifically written for, a male.“<sup>121</sup> Gleichmaßen beurteilen es die Filmtheoretiker Georg Seeßlen und Fernand Jung, die in dem „Rollenmodell“, das Ripley anbietet, de[n] eigentliche[n] Science Fiction-Anteil der ALIEN-Saga<sup>122</sup> erkennen.

---

<sup>117</sup> Vgl. Rosner (2009), S. 11.

<sup>118</sup> Vgl. Schütze (2010), S. 86ff. und vgl. Kuhn (2006).

<sup>119</sup> Vgl. Brand, Sira: Sigourney Weaver. <http://www.spielilm.de/special/biographien/961/sigourney-weaver.html>, [Abruf 01.05.2014].

<sup>120</sup> Wegmann, Karl (1997): Die erste Actionheldin. Sigourney Weavers Karriere startete mit einer Rolle, für die Paul Newman vorgesehen war. <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/sigourney-weavers-karriere-startete-mit-einer-rolle--fuer-die-paul-newman-vorgesehen-war-die-erste-actionheldin,10810590,9369102.html>, [Abruf 01.05.2014].

<sup>121</sup> Newton (1990), S. 82.

<sup>122</sup> Seeßlen/Jung (2003), S. 363.

### 3.1.1 Ripleys Charakterzeichnung in *Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt*

Lieutenant Ellen Ripley ist eines von sieben Besatzungsmitgliedern an Bord des Fabrik-Raumfrachters ‚Nostromo‘. Zu Beginn des Films befindet sich die Crew im Kälteschlaf, aus dem sie ein unbekanntes Notrufsignal jedoch schon bald weckt.

Bei der Suche nach der Ursache für das Signal wird ein Besatzungsmitglied von einem fremdartigen Monster überfallen, das nach und nach die gesamte Mannschaft tötet und als unvermeidbares Unheil die Erde ansteuert. Nur eine junge Frau kann sich zur Wehr setzen.<sup>123</sup>

Bei besagter Frau handelt es sich natürlich um Ripley. Diese bekleidet nach Captain Dallas (Tom Skerritt) und Executive Officer Kane (John Hurt) den Rang des dritten Offiziers an Bord der ‚Nostromo‘. Ripley ist etwa 30 Jahre alt, sehr groß, schlank und hat dunkle, schulterlange Locken. Ihr Gesicht weist markante Züge auf und bekundet durch das Fehlen jeder Schminke ihre ernsthafte Haltung zur Welt. Ungeachtet ihrer femininen Frisur wirkt ihr Erscheinungsbild dadurch eher androgyn. Unterstrichen wird diese Wirkung durch Ripleys Uniform; ein geschlechtsneutraler graugrüner Dienstoverall, der in seiner Funktion als Arbeitskleidung schlichtweg zweckmäßig und keinesfalls aufreizend ist. Im Zusammenhang mit ihrer Kostümierung wird ein entscheidender Unterschied Ripleys im Vergleich zu den damals noch sehr wenigen anderen weiblichen Heldinnen innerhalb des Science-Fiction-Genres deutlich. Als Beispiel soll an dieser Stelle erneut die Astronautin Barbarella aufgeführt werden. Diese ist zumeist leicht bekleidet und trägt, wenn überhaupt, einen futuristisch anmutenden ‚Raumanzug‘, der in erster Linie dazu dient, ihre weiblichen Vorzüge herauszustellen.<sup>124</sup>

Geschlechtsspezifische Kleidung dient, je weiter sie sich von der ‚Unisex‘-Variante entfernt, dazu, Körperideale zu betonen und zu verstärken. Männliche Kleidung symbolisiert [...] vor allem den sozialen Status des Trägers, während weiblich codierte Kleidung die körperliche Attraktivität der Frau betont und als Beweis für ihre ‚Femininität‘ steht.<sup>125</sup>

Ripleys Körper dagegen wird nicht etwa erotisch in Szene gesetzt, sondern wirkt durch seine androgyne Beschaffenheit vielmehr fremd und in gewisser Weise bedrohlich. Dies bildet den ersten Bruch mit den in der US-amerikanischen Filmindustrie zirkulierenden Klischees hinsichtlich der Inszenierung von Frauen im Rahmen klassischer Männer-Genres. Wie zuvor aufgeführt, entspräche es nicht den Tatsachen, Ripley „als die einzi-

---

<sup>123</sup> Katholisches Institut für Medieninformation (KIM)/Katholische Filmkommission für Deutschland (Hrsg.) (1995): Lexikon des internationalen Films. Band A - C. Das komplette Angebot in Kino, Fernsehen und auf Video. Völlig überarbeitete und erweiterte Neuauflage. Hamburg: Rowohlt, S. 128.

<sup>124</sup> Vgl. Seeblen/Jung (2003), S. 265f.

<sup>125</sup> Sennewald, Nadja (2007): Alien Gender. Die Inszenierung von Geschlecht in Science-Fiction-Serien. Bielefeld: transcript, S. 47f.

ge weibliche Kämpferfigur der Kino-Mythologie zu apostrophieren.<sup>126</sup> Fernerhin betont Weaver selbst, dass sie „nicht der erste weibliche Actionstar der Filmgeschichte“<sup>127</sup> sei. Jedoch sei Ripley diejenige Filmheldin,

die in Unterwäsche die bösartigen Aliens im Alleingang niedermetzelt. Das war für viele eine Überraschung. Sie hat die Monster dank ihrer Intelligenz besiegt, das ist für eine Frau im Filmgeschäft eine sehr dankbare und äußerst seltene Rolle.<sup>128</sup>

Scott präsentiert Ripley als eine ernst zu nehmende Frau, die zu keinem Zeitpunkt auf ihren Körper reduziert wird. Entgegen der bis dato herrschenden Konventionen erhält sie die Möglichkeit, durch ihren Verstand zu überzeugen und weicht somit deutlich von tradierten Weiblichkeitsdarstellungen ab. Gleichzeitig spielt Scott mit den konventionalisierten Erzählstrategien Hollywoods, ist zu Beginn von *Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt* doch mitnichten klar, dass Ripley im narrativen Zentrum des Films steht. Diese Fehleinschätzung wird durch die verhältnismäßig geringe Aufmerksamkeit, welche die Kamera Ripley in der ersten Filmhälfte zukommen lässt, zusätzlich bestärkt. Entsprechend den Sehgewohnheiten des Publikums von 1979 erscheint zunächst Captain Dallas als einzig logische Schlussfolgerung für die Besetzung des Protagonisten. „Die Rolle des Captains ist die des klassischen männlichen Helden, einer Figur, die mit größter Autorität und Legitimation zur Machtausübung ausgestattet ist.“<sup>129</sup> Umso überraschender kommt sein Tod.<sup>130</sup>

Dieser Umstand gibt dem Zuschauer jäh zu verstehen, dass die Personenkonstellation eine ganz andere ist als ursprünglich angenommen. Nicht der gutaussehende Captain und damit die klassische Figur des Anführers erfüllt die Funktion des Helden, sondern eine seiner weiblichen ‚Untergebenen‘. „Wenn die aktive Heldenfigur weiblich ist, bedeutet dies einen entscheidenden narrativen Bruch mit erzählerischen Konventionen.“<sup>131</sup> Nachdem Dallas und Kane durch das Alien ums Leben gekommen sind, steigt Ripley zudem in der Hierarchie auf und übernimmt die Führung an Bord der ‚Nostromo‘. In dieser Position des weiblichen Captains kommt also „noch der absolute Anspruch auf Macht und Autorität hinzu, der ebenfalls patriarchale Machtverhältnisse unterläuft.“<sup>132</sup> Durch die Inszenierung Ripleys ist es Scott gelungen, die starren und von Klischees

<sup>126</sup> Georg (2007), S. 100, zit. nach Everschor, Franz (1997/1998): Eine *Falconetti der 90er Jahre*. Sigourney Weaver und das Ende der „Alien“-Trilogie. In: Katholisches Institut für Medieninformation (KIM)/Katholische Filmkommission für Deutschland (Hrsg.): Lexikon des internationalen Films. Die ganze Welt des Films auf CD-ROM. Original Multimedia-Ausgabe. München: Systema-Verlag.

<sup>127</sup> Renner (2004).

<sup>128</sup> Ebd.

<sup>129</sup> Sennewald (2007), S. 53.

<sup>130</sup> Vgl. *Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt* (USA/GB 1979). Regie: Ridley Scott. Twentieth Century Fox Home Entertainment: 2003, DVD, 112 Min., TC 01:08:21-01:12:42.

<sup>131</sup> Sennewald (2007), S. 53.

<sup>132</sup> Ebd., S. 55.

bestimmten Geschlechtermuster im Science-Fiction-/Horrorfilm zu durchbrechen und größtenteils aufzulösen. Trotz ihrer Zugehörigkeit zum weiblichen Geschlecht ist Ripley nicht länger das ‚kreischende Anhängsel‘, das von einem männlichen Helden gerettet werden muss, sie selbst bildet den Mittelpunkt des Geschehens.

Dabei ist es für Ripley von entscheidender Bedeutung „nicht bloßes Opfer zu werden,<sup>133</sup> sondern selbstbestimmt zu handeln. Obschon sie in manchen Szenen weint, Angst und Verzweiflung zeigt, fügt sie sich dennoch nicht in die traditionell dem weiblichen Geschlecht zugeschriebene Rolle des passiven Opfers und bildet damit den Gegenpart zu der zweiten Frau an Bord der ‚Nostromo‘, Lambert (Veronica Cartwright). Anders als Ripley entspricht die Navigatorin einem eher konventionellen Frauenbild, insbesondere was die Inszenierung ihrer Figur in schwierigen Situationen anbelangt. Das Rollenverhältnis zwischen den beiden wird gleich zu Beginn des Films definiert. Im Vergleich zu Ripley wird Lambert als empfindlich und wenig kompetent gezeichnet. Nachdem die Crew aus dem Kälteschlaf erwacht ist, versammelt sie sich zum gemeinsamen Frühstück im Aufenthaltsraum. Dort beklagt sich Lambert mehrfach über die in dem Raum herrschende Kälte. Ebenso wie sämtlich der anderen, ausschließlich männlichen Crew-Mitglieder schenkt Ripley Lamberts Jammern keinerlei Beachtung, sie selbst scheint die Kälte noch nicht einmal zu bemerken.<sup>134</sup> Daran anschließend begibt sich die Besatzung zurück zu ihren jeweiligen Arbeiten. Als Navigatorin sollte Lambert die aktuelle Position des Raumfrachters eigentlich ohne Probleme bestimmen können, dies gelingt ihr zunächst allerdings nicht, was durch die Frage: „Wo ist die Erde?“<sup>135</sup> verdeutlicht wird. „Das müssten Sie doch wissen,<sup>136</sup> bekommt sie von Kane als Antwort. Ripley dagegen stellt sofort fest: „Ist nicht unser Sonnensystem.“<sup>137</sup>

Wie zuvor bereits erwähnt, offenbart vor allem Lamberts Verhalten in schwierigen Situationen, dass sich die Charakterzeichnung ihrer Person noch entlang der „tradierte[n] narrative[n] Konvention“<sup>138</sup> bewegt, welche den Mann als das aktive, starke und die Frau als das passive, schwache Geschlecht bestimmt. Lambert ist eine untergeordnete Figur und abhängig von den anderen, in den meisten Fällen von Männern. Sie führt die Aufgaben, die man ihr überträgt, pflichtbewusst aus, allerdings entwickelt sie keine eigenen Ideen. So beschließt Captain Dallas etwa, dass Lambert ihn und Kane, der sich (ganz der akti-

---

<sup>133</sup> Seeßlen/Jung (2003), S. 364.

<sup>134</sup> Vgl. Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt (USA/GB 1979), TC 00:06:22-00:07:31.

<sup>135</sup> Ebd., TC 00:09:08-00:09:09.

<sup>136</sup> Ebd., TC 00:09:10-00:09:11.

<sup>137</sup> Ebd., TC 00:09:12-00:09:13.

<sup>138</sup> Sennewald (2007), S. 55.

ve Mann) freiwillig gemeldet hat, auf der Außenmission begleiten soll. Sie fügt sich dem Befehl wortlos, obwohl ihr anzusehen ist, dass ihr die Situation eindeutig missfällt.<sup>139</sup> Als sich die Gruppe dem außerirdischen Raumschiff nähert, zeigen sich bei Lambert erste Anzeichen von Angst. Sie bittet die beiden Männer zum Raumfrachter zurückzukehren, doch lehnen die ihren Vorschlag ab und gehen noch weiter in das Schiff hinein.<sup>140</sup> „Women are constructed as subordinate subjects by cultural representations. In the seventies, feminist critics argued that women were positioned by cinematic representations as emotional, domestic, and dependent.”<sup>141</sup>

Angesichts der lebensbedrohlichen Gefahr wirkt Lambert zunehmend verängstigt und hilflos, bis ihre Emotionalität schließlich gänzlich Überhand nimmt und keine rationalen Entscheidungen mehr zulässt. Durch ihren weiblich codierten Hang zur Panik und Hysterie stiftet Lambert Unruhe innerhalb der Crew, was sie zu einer zusätzlich Belastung für diese macht. Dies zeigt sich besonders drastisch in folgender Szene. Nach dem Tod von Kane und Ingenieur Brett (Harry Dean Stanton) hat die restliche Besatzung einen Plan entwickelt, um das Alien zu töten. Dazu begibt sich Captain Dallas in die Luftschächte der ‚Nostromo‘. Lamberts Aufgabe besteht darin, mittels eines Ortungsgeräts sowohl Dallas’ Position als auch die des Alien auszumachen und den Captain dementsprechend durch die Schächte zu führen (per Funk). Als sich das Alien Dallas jedoch nähert, gelingt es Lambert nicht, die Ruhe zu bewahren und ihm hilfreiche Anweisungen zu geben. Bereits während der gesamten Szene zeichnete sich ihre Stimme durch einen weinerlichen Klang aus und anstatt ihm nun, im erforderlichen Moment, eine klare Richtungsangabe mitzuteilen, stiftet Lambert nur weiter Panik, indem sie Dallas verzweifelt zuruft, dass das Alien direkt auf ihn zukäme und ihn anfleht, sich zu beeilen. Schlussendlich kommt Dallas durch ihr Unvermögen, sich wenn nötig rational zu Verhalten, so auch ums Leben.<sup>142</sup>

Im Anschluss an seinen Tod wird die Situation an Bord des Raumfrachters immer angespannter und droht zu eskalieren. Lambert ist einem Nervenzusammenbruch nahe; sie ist komplett aus der Fassung, hat gerötete Augen, weint und zeigt hysterisches, irrationales Verhalten. Aus Angst ebenso wie ihre Kollegen zu enden, will sie die ‚Nostromo‘ auf der Stelle verlassen. Da der rettende Raumgleiter allerdings nicht genug Platz für

---

<sup>139</sup> Vgl. Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt (USA/GB 1979), TC 00:17:50-00:19:22.

<sup>140</sup> Vgl. ebd., TC 00:19:43-00:24:32.

<sup>141</sup> Ryan, Michael/Kellner, Douglas (1988): Camera Politica. The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film. Indianapolis: Indiana University Press, S. 137.

<sup>142</sup> Vgl. Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt (USA/GB 1979), TC 01:08:21-01:12:42.

alle Besatzungsmitglieder bietet, schlägt Lambert vor zu losen, wer in den Gleiter steigen und somit dem Alien entkommen darf. Diese Möglichkeit lehnen die anderen kategorisch ab. Sie wollen das Alien lieber töten als per Los über menschliches Leben zu entscheiden. Ripley, die nach dem Tod von Captain Dallas und Executive Officer Kane in die Führungsposition gekommen ist, entscheidet den ursprünglichen Plan weiterzuführen und das Alien über die Luftschleuse ins Weltall zu schießen.<sup>143</sup>

Die Hilflosigkeit Lamberts erreicht indes ihren Höhepunkt als sie dem Alien kurz darauf selbst gegenübersteht. Unfähig sich zu bewegen, geschweige denn sich zu wehren, muss Ripley ihr „like a true hero“<sup>144</sup> zu Hilfe eilen, doch da ist es bereits zu spät.<sup>145</sup> Lambert stirbt durch die Unfähigkeit, sich aus ihrer passiven Starre zu lösen; und obgleich es Ripley nicht gelingt, Lambert zu retten, wird ihre Stärke in diesem Moment dennoch betont. „Lambert, who is passive and easily given to hysterics, functions for the most part to define what Ripley is not – emotional, feminine, unheroic.“<sup>146</sup> Scott inszeniert die Navigatorin als das exakte Gegenstück zu Ripley: sie ist das „geborene Opfer“,<sup>147</sup> die „*screaming lady*“,<sup>148</sup> die von einem starken Helden gerettet werden muss, weil sie selbst zu schwach ist. Gerade durch ihre passive Charakterzeichnung verleiht Lambert der Aktivität Ripleys somit Nachdruck. Denn anders als Lambert ergibt sich Ripley nicht wehrlos ihrem Schicksal und das obwohl „sie noch längst nicht die harte Anführerin der kommenden Fortsetzungen [ist].“<sup>149</sup> Tatsächlich beginnt sie in dem Moment, da sie Lamberts Leiche entdeckt, zu weinen „und rennt weg; aber sie denkt beim Weinen nach“<sup>150</sup> und schafft es auf diese Weise zu überleben.

Im Gegensatz zu Lambert erfährt die Figur Ripleys eine überwiegend kühle und emotionslose Darstellung. Sie entscheidet rational und bewahrt selbst in schwierigen Situationen weitestgehend Ruhe. Dabei tritt sie gegenüber ihren Kollegen sehr bestimmend und autoritär auf. Ripley weiß genau, was sie will und scheut keine Konfrontationen. Dies wird schon früh ihm Film evident, manifestiert sich jedoch speziell in folgender Szene. Nach der Außenmission auf dem Planeten, welche das Ziel hatte, den Ursprung für das Notrufsignal zu finden, kommen Dallas, Lambert und Kane wieder auf den Raumgleiter

---

<sup>143</sup> Vgl. ebd., TC 01:12:43-01:15:11.

<sup>144</sup> Callardo-C., Ximena/Smith, C. Jason (2004): *Alien Woman. The Making of Lt. Ellen Ripley*. New York/London: Continuum, S. 52.

<sup>145</sup> Vgl. *Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt (USA/GB 1979)*, TC 01:28:28-01:30:49.

<sup>146</sup> Newton (1990), S. 86.

<sup>147</sup> Seeßlen/Jung (2003), S. 363.

<sup>148</sup> Ebd.

<sup>149</sup> Kuhn (2006).

<sup>150</sup> Ebd.

zurück; zu diesem Zeitpunkt ist Kane bereits von dem Alien befallen. Ripley überwacht die Rückkehr von der Kommandobrücke aus und bemerkt dadurch, dass etwas mit Kane nicht stimmt. Unter Berufung auf die Quarantäne-Vorschriften verweigert sie ihnen den Zutritt, woraufhin eine hitzige Diskussion entbrennt.<sup>151</sup>

- Dallas: So, wir sind soweit, Ripley.  
 Ripley: Warten Sie.  
 Dallas: Wir sind entseucht, lassen Sie uns rein.  
 Ripley: Was ist mit Kane?  
 Dallas: Irgendetwas sitzt an ihm fest. Wir müssen ihn sofort auf die Krankenstation schaffen.  
 Ripley: Was heißt irgendetwas? Ich will eine klare Definition.  
 Dallas: Irgendein Organismus. Öffnen Sie die Luke!  
 Ripley: Moment bitte. Wenn wir ihn reinlassen, wird möglicherweise das ganze Schiff verseucht. Sie kennen die Quarantäne-Bestimmungen. 24 Stunden sind Vorschrift.  
 Dallas: Bis dahin ist er vielleicht tot. Machen Sie die Luke auf!  
 Ripley: Wenn wir die Vorschriften verletzen, kann es für alle aus sein.  
 Lambert: Würdest du bitte die Luke öffnen? Wir müssen ihn sofort reinschaffen, hörst du?  
 Ripley: Nein. Das kann ich nicht machen. Wenn ihr an meiner Stelle wäret, würdet ihr genauso handeln.  
 Dallas: Ripley, das ist ein Befehl. Öffnen Sie sofort die Luke, haben Sie verstanden?  
 Ripley: Ja.  
 Dallas: Ich sagte, das ist ein Befehl! Hören Sie?  
 Ripley: Ja, ich habe gehört, was Sie sagten. Die Antwort ist nein.  
 Ash: [Widersetzt sich Ripley und öffnet die Luke per Hand] Innere Luke offen.<sup>152</sup>

Ash, der Wissenschaftsoffizier der ‚Nostromor‘ (Ian Holm), widersetzt sich also wiederum Ripleys Anordnung und untergräbt damit ihre Autorität. In einer späteren Szene stellt sie ihn für sein Verhalten zur Rede und klärt ihn auf, dass wenn Dallas und Kane nicht an Bord des Schiffes seien, sie die Befehlsgewalt habe. Ash versucht sich mit der Argumentation zu rechtfertigen, er hätte dies vergessen. Obwohl Ripley in der Hierarchie also eindeutig über Ash steht, untergräbt er ihre Autorität noch weiter. Ripley lässt sich davon jedoch nicht einschüchtern.<sup>153</sup>

- Ripley: Sie haben auch die Quarantäne-Vorschriften unserer wissenschaftlichen Abteilung vergessen.  
 Ash: Die habe ich nicht vergessen.  
 Ripley: Verstehe, Sie haben sich nur nicht daran gehalten.  
 Ash: Was hätte ich denn mit Kane tun sollen? Seine einzige Chance bestand darin, ihn hier rein zu bringen.  
 Ripley: Sie haben, indem Sie die Quarantäne-Vorschriften missachtet haben, unser aller Leben aufs Spiel gesetzt.  
 Ash: Vielleicht wäre es besser gewesen, er wäre draußen geblieben. Möglicherweise habe ich die übrige Besatzung gefährdet, aber das Risiko nehme ich auf mich.  
 Ripley: Sie übernehmen ein sehr großes Risiko für einen wissenschaftlichen Offizier. Das ist sicher nicht im Sinne Ihrer Vorschriften.<sup>154</sup>

Beide Szenen veranschaulichen auf eindrucksvolle Weise, wie ernst Ripley ihre Pflichten und die damit verbundene Verantwortung nimmt, wobei sie sich weder von dem Geschlecht ihrer männlichen Kollegen noch von höheren Diensträngen beeindrucken

<sup>151</sup> Vgl. Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt (USA/GB 1979), TC 00:33:24-00:36:16.

<sup>152</sup> Ebd., TC 00:34:01-01:36:14.

<sup>153</sup> Vgl. ebd., TC 00:40:22-00:43:55.

<sup>154</sup> Ebd., TC 00:42:43-01:43:17.

lässt. Sie ist eine selbstbewusste und dominante Persönlichkeit, die von ihren Kollegen nicht nur Respekt, sondern auch klare Antworten verlangt, was ihre rationale Art zu denken abermals unterstreicht. Die Durchsetzungskraft, welche Ripley dabei zunehmend an den Tag legt, wird kurze Zeit später ersichtlich, als sie mit Dallas und Ash darüber diskutiert, was mit dem Fremdorganismus, der inzwischen von Kane abgefallen und tot ist, geschehen soll. Ripley will ihn vernichten, doch Ash wendet ein, dass sie noch nie zuvor auf einen derartigen Organismus gestoßen seien und ihn daher mitnehmen sollten. Ihre Bedenken über mögliche Folgen werden von Ash ad absurdum geführt, er scheint Ripley ganz offensichtlich nicht ernst zu nehmen. Zu ihrem Unverständnis willigt Dallas schließlich ein, das Alien mitzunehmen beziehungsweise überlässt Ash die alleinige Entscheidung darüber. In wissenschaftlichen Fragen gibt der Captain seine Autorität also gänzlich ab. Ripley ist fassungslos angesichts seines Vorgehens, einerseits aus Sorge vor dem, was das Alien noch anrichten könnte, andererseits weil sie Ash nicht vertraut. Sie stellt Dallas zur Rede, doch der reagiert nur ausweichend. Letztlich geht Ripley sogar so weit und verschließt die Tür vor dem in der Hierarchie an oberster Stelle stehenden Captain, als dieser vor dem Gespräch flüchten will.<sup>155</sup>

In all diesen Szenen wird zudem deutlich, dass Ripley die einzige an Bord der ‚Nostromo‘ ist, die nachdenkt bevor sie handelt; sie ist misstrauisch, zweifelt, wägt alle erdenklichen Optionen ab. Die anderen Besatzungsmitglieder dagegen sind in ihren Handlungen allzu impulsiv und unbedacht, was schlussendlich zu der unglücklichen Ereigniskette führt, die ihren Tod bedeutet. Im Gegensatz dazu zeigt Ripley auch in Stresssituationen rationales Verhalten und schafft es auf diese Weise zu überleben. Von nun an verlagert sich der Fokus des Films denn auch immer mehr auf Ripley, wobei zu diesem Zeitpunkt nicht eindeutig ist, dass sie die alleinige Heldenfigur der Geschichte darstellt. Mit dem noch lebenden Captain ist die Möglichkeit eines Szenario, in dem er den starken männlichen Helden mit Ripley als seiner weiblichen Ergänzung mimt, nach wie vor gegeben. Erst seine Tötung legt die Figurenkonstellation final fest und positioniert Ripley unmissverständlich als das starke Zentrum des Films.

Durch die Vorkommnisse steigt Ripley in der Hierarchie auf und übernimmt als ranghöchster Offizier die Führung der Gruppe. Ab diesem Zeitpunkt wird die Autorität der Figur verstärkt in Szene gesetzt. Als Ripley beispielsweise einen Plan zur Vernichtung des Alien entwickelt, unterbricht sie eines der übrigen männlichen Besatzungsmitglieder, Chefsingenieur Parker (Yaphet Kotto), bei ihren Überlegungen und lässt sie nicht aussprechen. Daraufhin weist Ripley ihn scharf zurecht, sie erwartet, dass er ihr zuhört.

---

<sup>155</sup> Vgl. ebd., TC 00:44:30-00:48:48.

Nach den kurzen Zwischenbemerkungen Parkers wird die neue Position Ripleys anerkannt und ihre Befehle werden ausgeführt. Während Lambert inzwischen schon so verängstigt und hysterisch ist, dass sie kaum noch konstruktive Vorschläge liefern kann, wächst Ripley zunehmend in die Rolle der Kommandoführerin hinein. Dabei setzt sie sich gegenüber den anderen allerdings nicht nur durch, weil ihre Idee die sinnvollste wäre, sondern weil sie anfängt, sich selbst als Captain wahrzunehmen und selbiges ebenso von ihrem Team verlangt. Ripley erwartet Respekt und fordert diesen mit einem Ton ein, der keinerlei Widerspruch duldet.<sup>156</sup>

Einzig Ash scheint sie auch jetzt nicht als Vorgesetzte zu akzeptieren, wobei er seine ablehnende Haltung Ripley gegenüber offen zur Schau stellt. Diese findet schließlich heraus, dass Ash ein Android und Handlanger ihres Auftraggebers, Weyland-Yutani, ist. Der Konzern hat Ash damit beauftragt, ein Exemplar der unbekanntenen Lebensform sicherzustellen und zu Analysezwecken mit auf die Erde zu bringen (höchstwahrscheinlich für die Entwicklung neuer Waffentechnologien, wie Ripley später formuliert). Die ‚Nostromo‘ wurde folglich bewusst zu dem Notrufsignal umgeleitet. Darüber hinaus war Ash von Beginn an über das ‚Sonderprojekt‘ in Kenntnis gesetzt und hat insofern seine schützende Hand darüber gehalten. Dabei nimmt die Sicherstellung eines Musterexemplars der außerirdischen Spezies für den Konzern die oberste Priorität ein, alle anderen Belange sind sekundär, die Crew ist ersetzbar. Als Ripley, welche Ash gegenüber schon die ganze Zeit misstrauisch war, davon erfährt, geht sie wutentbrannt auf ihn los. Der Android kann Ripley jedoch handlungsunfähig schlagen. Er packt die halb ohnmächtige Frau und schleudert sie mit großer (nicht-menschlicher) Kraft einige Meter weit durch den Raum, bis in die Schlafkoje eines Besatzungsmitgliedes, wo er sie anschließend brutal zu töten versucht: „he forces Ripley onto a counter under a wall plastered with nude centerfolds, rolls up one of the magazines, and begins to shove it relentlessly down her throat.“<sup>157</sup> In letzter Sekunde können Parker und Lambert Ripley zu Hilfe eilen und Ash unschädlich machen.<sup>158</sup>

Bemerkenswert ist, dass während der versuchten Tötung pornografische Bilder im Hintergrund zu sehen sind (die Rückwand der Schlafkoje ist mit Bildern von nackten Frauen tapeziert). Darüber hinaus handelt es sich ebenso bei dem Tötungsinstrument um ein Magazin mit pornografischem Inhalt. Ash rollt das Heft zu einer phallusartigen Röhre

---

<sup>156</sup> Vgl. ebd., TC 01:12:43-01:15:11.

<sup>157</sup> Kavanagh, James H. (1990): Feminism, Humanism and Science in *Alien*. In: Kuhn, Annette (Hrsg.): *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. 7. Auflage. London/New York: Verso, S. 78.

<sup>158</sup> Vgl. *Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt* (USA/GB 1979), TC 01:15:22-01:20:41.

zusammen, die er der ohnmächtig auf dem Rücken liegenden Ripley in den Mund einzuführen versucht, um sie auf diese Weise zu ersticken. „Er hätte sie viel einfacher töten können, aber er wählt diese Variante, um die Frau zu erniedrigen und sich als Mann zu beweisen.“<sup>159</sup> Ash vergewaltigt Ripley auf symbolischer Ebene und nutzt das Pornomagazin dabei als einen Ersatz für seinen Penis. Dies deutet darauf hin, dass er Ripley nicht nur vernichten, sondern sie auch zutiefst demütigen möchte.<sup>160</sup> Gleichzeitig erzeugt Sott eine assoziative Verbindung zwischen pornografischen Materialien und der Gewalt gegenüber Frauen, wie James H. Kavanagh feststellt: „A scene that opens a twist in a lagging plot becomes a forceful image relating pornography to violence against women.“<sup>161</sup> Zuletzt könnte die Szene als ein Versuch des Patriarchats gelesen werden, sich dem wachsenden Emanzipationsstreben des weiblichen Geschlechts entgegenzustellen und durch die Auslöschung ‚der‘ starken Frau (beziehungsweise ihre Zurückdrängung in die, das weibliche Geschlecht marginalisierende Rolle innerhalb der Patriarchats) die Machtposition des Mannes zu festigen. Am Ende kann sich die Frau allerdings durchsetzen: Ripley geht sowohl aus diesem Kampf wie auch aus der finalen Konfrontation als einzige Überlebende und somit Siegerin hervor.

Ungeachtet der Tatsache, dass Ripley nur wenige ‚klassisch‘ weibliche Charakterzüge geblieben sind, gibt es dennoch einige Momente, in denen sich selbst die ‚toughe‘ Kämpferin als Frau zeigt, die keineswegs alles kalt lässt. So leidet sie nicht nur unter dem Verlust ihrer Kollegen, sondern fürchtet ebenso um ihr eigenes Dasein. In einer Szene nach Dallas’ Tod verfällt sie etwa kurzzeitig in Panik, beginnt verzweifelt zu weinen und gesteht schließlich ein: „Ich weiß nicht weiter!“<sup>162</sup> Auch entwickelt sie zum Ende des Films hin einen weiblich codierten mütterlichen Beschützerinstinkt gegenüber der Bordkatze Jones, die sie wider besseres Wissen zu retten versucht, indem sie sich zurück ins Raumschiff begibt.<sup>163</sup> Während der finalen Konfrontation mit dem Alien ist Ripleys Angst förmlich spürbar. Um sich selbst zu beruhigen, summt sie eine leise Melodie und spricht sich Mut zu.<sup>164</sup> Dabei wird sie jedoch nie der Lächerlichkeit preisgegeben. Im Gegenteil, durch ihre gleichermaßen starke wie verletzte Persönlichkeit wirkt Ripley als Mensch umso glaubwürdiger: weder ist sie die comicartige Überzeichnung einer Frau noch das wehrlose Opfer, das keine Situation alleine bewältigen kann. Eben diese

---

<sup>159</sup> Mielke, Michaela (1998): Alien: Verschiedene Darstellungen der Weiblichkeit. [http://www.nrw.co.uk/scifi/essays/ess\\_05.htm](http://www.nrw.co.uk/scifi/essays/ess_05.htm), [Abruf 30.06.2014].

<sup>160</sup> Vgl. ebd.

<sup>161</sup> Kavanagh (1990), S. 78.

<sup>162</sup> Vgl. Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt (USA/GB 1979), TC 01:17:07-01:17:09.

<sup>163</sup> Vgl. ebd., TC 01:25:09-01:28:27.

<sup>164</sup> Vgl. ebd., TC 01:39:58-01:48:01.

Inszenierung stattet sie mit dem Potential aus, sowohl für die weiblichen als auch für die männlichen Zuschauer als Identifikationsfigur zu dienen. Ausgehend von dem Facettenreichtum ihrer Figur beschreibt Doris Kuhn Ripley in ihrem Aufsatz *Ridley Scotts Raumschifferelegie "Alien"* als einen außergewöhnlichen und innerhalb des Science-Fiction-Genres einzigartigen weiblichen Charakter, der den Film deutlich aus der Masse des Science-Fiction-Kinos der 1970er-Jahre heraushebt.

Ripley ohne Vornamen, Stimme der Vernunft, die allein kurz zur Quarantäne aufruft, als ihre Kollegen unbeschwert das Alien ins Raumschiff holen. Gespielt von Sigourney Weaver trägt Ripley den Film mit sich davon, ein wenig ironisch, voll Misstrauen, entscheidungsfähig unter Druck. Dabei ist sie noch längst nicht die harte Anführerin der kommenden Fortsetzungen. Tatsächlich weint sie und rennt weg; aber sie denkt beim Weinen nach - so hat sie überlebt, bis heute, als einzig ernst zu nehmende Frau im All.<sup>165</sup>

Wie die vorangegangene Analyse gezeigt hat, weicht *Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt* deutlich von den in der damaligen Zeit üblichen Klischees der Frauendarstellung im Rahmen traditionell männlich verstandener Genres ab. Ripley besitzt Macht, Autorität, Stärke und ist die zentrale Heldenfigur der Geschichte. Zuvor war diese Rolle dem männlichen Geschlecht vorbehalten:

Der männliche ‚gerechte Krieger‘ kämpft und stirbt für ein höheres Ziel, während die weibliche ‚schöne Seele‘ entweder zu retten ist oder zu Hause bleibt und den Helden durch die Aufrechterhaltung der Infrastruktur in seinem gerechten Krieg unterstützt [...]. Das Muster des männlichen, aktiven Helden und der passiven, hilflosen Frau reicht bis zur griechischen Mythologie zurück.<sup>166</sup>

Erst mit *Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt* ist es Ridley Scott gelungen, diese patriarchalen Denkstrukturen größtenteils zu überwinden. „Prior to *Alien*, a woman might have discovered the beast, run from it, submitted to it, acted as bait, poked it, prodded it, hurt it, even delivered the coup de grâce, but she never, ever did these things alone; some man was always there.“<sup>167</sup> Doch Ellen Ripley beweist, dass eine Frau nicht länger auf männliche Unterstützung angewiesen ist, um eine gefährlichen Situation erfolgreich bewältigen zu können. Dies bildet den entscheidenden Bruch mit der „lang tradierte[n] narrative[n] Konvention“<sup>168</sup> hinsichtlich der Inszenierung von Weiblichkeit im Science-Fiction-/Horrorfilm. Erstmals kann eine Frauenfigur ohne einen männlichen Retter an ihrer Seite gegen etwas ankämpfen und den scheinbar übermächtigen Gegner letztlich sogar alleine bezwingen. Die Fortschrittlichkeit in der Charakterzeichnung Ripleys manifestiert sich also speziell in dem Filmende, was signalisiert, dass die Betrachtung der finalen Konfrontation und ihres Ausgangs für eine Analyse der emanzipatorischen ‚Qualität‘ besonders aussagekräftig ist.

<sup>165</sup> Kuhn (2006).

<sup>166</sup> Sennewald (2007), S. 54f.

<sup>167</sup> Callardo-C./Smith (2004), S. 22.

<sup>168</sup> Sennewald (2007), S. 55.

### 3.1.2 Ripleys Entwicklung innerhalb der *Alien*-Reihe

Obwohl Ripley ihren herausragenden Status innerhalb der Filmgeschichte dem Zusammenspiel aller *Alien*-Filme zu verdanken hat, nimmt der erste Teil von 1979 für die vorliegende Arbeit dennoch eine besondere Rolle ein. Nicht nur weil er den radikalsten Bruch mit den bis dato geltenden narrativen Konventionen bedeutet, sondern auch weil die Leitfrage zu dieser Arbeit gerade aus der Verbindung zwischen *Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt* und *Prometheus – Dunkle Zeichen* erwächst. Im Vergleich zum ersten Film soll Ripleys Entwicklung innerhalb der letzten drei Teile daher nur kurz skizziert werden.

Ellen Ripley ist die zentrale Heldenfigur der *Alien*-Reihe. Gleichzeitig ist sie aber auch der einzige Charakter, der in jedem der vier Filme zu sehen ist, da niemand außer ihr, weder Frauen noch Männer, der Konfrontation mit der außerirdischen Spezies gewachsen scheint. Neben ihrer Intelligenz ist es vor allem Ripleys Wandelbarkeit, die sie zu einem so außergewöhnlichen Charakter macht. Jeder der vier *Alien*-Teile beschreibt ein neues „Kapitel in der Geschichte der Frau, die selbstbestimmt sein will, Subjekt ihrer Geschichte.“<sup>169</sup> Ripley verkörpert ein Frauenbild, das sich im Verlauf der Serie, genau wie die einzelnen Filme selbst, immer wieder neu definiert. So ist es der *Alien*-Reihe als einzige mehrteilige Filmserie gelungen, „to cross genres.“<sup>170</sup>

Unlike the Bond films or series like *Halloween*, *Alien* took its ensemble cast – Ripley, the alien, an android, the Company – from horror, to action movie, to drama, and to fantastic cinema. Like the alien adapted to new environments, so Ripley proved herself capable of adapting to new genres and new conceptions of the female hero.<sup>171</sup>

Zu Beginn verkörpert Ripley den weiblichen Captain, der „einfach nur ehrgeizig“<sup>172</sup> ist und alles richtig machen will. Während *Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt* sie dabei aber noch als ‚normale‘, wenn auch untypische Frau zeigt, die Stärke und Verletzlichkeit in sich vereint, so mutiert sie in *Aliens – Die Rückkehr* zu einer Art ‚Ramboline‘, die schwerbewaffnet in den Kampf zieht und der jedes Mittel recht ist, um ihr Ziehkind (ein verwaistes Mädchen, das sie am Anfang findet) vor der außerirdischen Bedrohung zu schützen; hier ist sie die Mutter. In *Alien<sup>3</sup>* verliert Ripley schließlich alles: „auf einmal steht sie wieder am Anfang. Zwar kämpft sie immer noch, doch dem Sinn und Zweck der Sache steht sie sehr skeptisch gegenüber.“<sup>173</sup> Gefangen in einem Straflager für Männer ist die Frau nicht weniger ein Fremdkörper als das Alien, hier wird sie

<sup>169</sup> Seeßlen/Jung (2003), S. 364.

<sup>170</sup> Schubart (2007), S. 170.

<sup>171</sup> Ebd.

<sup>172</sup> Seeßlen/Jung (2003), S. 372.

<sup>173</sup> Ebd.

folglich als das Andere inszeniert. Am Ende des Films erhebt sie sich jedoch zu einer religiös-apokalyptischen Märtyrerfigur, die im Kampf gegen die außerirdische Macht ihr eigenes Leben opfert. *Alien – Die Wiedergeburt* lässt sie darauf als geklontes Mischwesen wiederauferstehen, wobei sie der außerirdischen Spezies im vierten Teil der Reihe nun sehr viel mehr ähnelt als ihren menschlichen Artgenossen. Und so ist Ripleys „langer Leidensweg“<sup>174</sup> vom ersten *Alien*-Film bis zum vierten

auch gekennzeichnet davon, dass sie sich das Alien-Wesen ‚einschreiben‘ muss, und so beschreibt jeder ALIEN-Film neben einem neuen Kapitel in der Geschichte der Frau, die selbstbestimmt sein will, Subjekt ihrer Geschichte [...], auch einen Fortgang dieses Einschreibens des fremden Wesens in [...] Ripley. Während sie um sich selber kämpfen muss, gegen die Aliens ebenso wie gegen die phalliche Macht von Kapital, Wissenschaft und Militär, während sie zugleich die Bilder retten muss, von sich und ihrer Zukunft, muss sie auch das Fremde annehmen.<sup>175</sup>

### 3.2 *Prometheus – Dunkle Zeichen* und die Suche nach Ripleys emanzipatorischen Wurzeln

Nach drei Sequels sowie zwei Crossover-Produktionen mit der *Predator*-Serie entstand im Jahr 2012 erstmals ein Prequel zu der *Alien*-Reihe. Zeitlich ist *Prometheus – Dunkle Zeichen* also vor *Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt* angesiedelt und soll klären, wie es zu den Ereignissen des ersten *Alien*-Teils kam. Durch diesen Umstand verfügt *Prometheus – Dunkle Zeichen* zweifelsohne über das Potential, das Verständnis der gesamten Reihe infrage zu stellen und auf diese Weise eine Neuinterpretation der Filme zu provozieren. Diese Vermutung drängt sich zusätzlich durch die Tatsache auf, dass Ridley Scott bei dem Prequel abermals die Aufgabe des Regisseurs übernahm. Es scheint daher nur wenig überraschend, dass sich Scott die durch den Film gegebene Möglichkeit der Bedeutungsveränderung, vor allem in Bezug auf den Ursprung der außerirdischen Rasse, tatsächlich zunutze macht.

So liefert der Film nicht nur die langerwartete Antwort auf die Frage nach der Herkunft der extraterrestrischen Bedrohung aus *Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt*, sondern entlarvt den Menschen zudem als den eigentlichen Schuldigen. Dabei wird eine Frau ungewollt in die Rolle der Urmutter gedrängt, obschon sie selbst kaum mehr als ein Brutkasten zu bezeichnen ist. Allerdings wird den Aliens hier erstmals eine weitere Bedeutungsebene zugewiesen, geht mit ihrer Geburtsstunde doch zugleich das Aufbegehren des weiblichen Geschlechts einher. *Prometheus – Dunkle Zeichen* inszeniert das Alien als eine Art Katalysator, der die emanzipatorische Entwicklung seiner

<sup>174</sup> Ebd., S. 364.

<sup>175</sup> Ebd.

Protagonistin überhaupt erst ermöglicht. An eben dieser Stelle schließt Scott den Kreis zu der einst von ihm entworfenen Utopie der absoluten Gleichberechtigung zwischen Mann und Frau, dazu jedoch später mehr.

Auf inhaltlicher Ebene begleitet das *Alien*-Prequel die Mission einer Raumschiff-Crew, die gegen Ende des 21. Jahrhunderts ausgesandt wird, den Ursprung der menschlichen Spezies zu ergründen und so „dem Rätsel der Schöpfung näher zu kommen.“<sup>176</sup> Unter den Teilnehmern befinden sich auch die Archäologin Elizabeth Shaw (Noomi Rapace) sowie die Expeditionsleiterin Meredith Vickers (Charlize Theron). Scott greift das aus *Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt* stammende Schema der weiblichen Charakterzeichnung also erneut auf und führt mit Elizabeth Shaw und Meredith Vickers gleich zwei Frauen als potentielle Hauptfiguren ein. Äußerlich weist Shaw auf den ersten Blick eine starke Ähnlichkeit zu der Ripley des ersten *Alien*-Teils auf, was die Spekulation zulässt, dass es sich bei ihr um Ripleys Vorgängerin handeln könne. Tatsächlich wird Shaw zunächst jedoch als deutlich weicher, warmherziger und femininer portraitiert. Ihr gegenüber gestellt wird Vickers, ähnlich wie Ripley eine extrem rationale und dominante Person. Charakterlich wird demnach eine assoziative Verbindung zwischen den beiden zuletzt genannten Figuren hergestellt, die sich insbesondere in folgender Szene niederschlägt. Nachdem ein männliches Crew-Mitglied mit einer unbekanntem, außerirdischen Substanz infiziert wurde, verweigert die mit einem Flammenwerfer bewaffnete Vickers ihm den Zutritt zu dem Raumfrachter. Genau wie Ripley behält Vickers also stets einen kühlen Kopf, während sich sämtliche der übrigen Missionsteilnehmer in Emotionalitäten verlieren. Anders als bei Ripley verbirgt sich hinter ihrer Entscheidung aber keine Vernunft, sondern schlichtweg Gleichgültigkeit gegenüber ihren Kollegen. Schlussendlich gipfelt ihre kompromisslose Haltung sogar in der eigenhändigen Tötung des Mannes.<sup>177</sup>

Bereits im Vorfeld dieser Szene lässt Vickers' Gefühlskälte den Captain des Raumschiffes (Idris Elba) an ihrer Menschlichkeit zweifeln. Ihre emotionale Unzulänglichkeit manifestiert sich allerdings nicht in seiner Frage, ob Vickers ein Roboter sei, sondern vielmehr in ihrer Antwort, kann sie ihm als Beweis für ihre Menschlichkeit doch nichts anderes als Sex offerieren.<sup>178</sup> In diesem Moment verleugnet Vickers ihre Intelligenz und reduziert sich selbst vollständig auf ihren Körper. Sogar sie scheint nicht an die Kraft ihrer verbalen Argumente zu glauben, was die Demonstration ihres sexuellen Könnens

---

<sup>176</sup> Zweitausendeins. Filmlexikon (Hrsg.): Prometheus – Dunkle Zeichen. <http://www.zweitausendeins.de/filmlexikon/?sucheNach=titel&wert=540249>, [Abruf 30.04.2014].

<sup>177</sup> Vgl. Prometheus – Dunkle Zeichen (USA/GB 2012). Regie: Ridley Scott. Twentieth Century Fox Home Entertainment: 2012, DVD, 119 Min., TC 01:12:06-01:13:53.

<sup>178</sup> Vgl. ebd., TC 00:57:05-00:58:57.

aus ihrer Sicht erforderlich macht. Nur so, glaubt Vickers, den Captain von ihren Qualitäten als Mensch überzeugen und sich auf diese Weise gegen emotionale Angriffe auf ihre Person verteidigen zu können. Allein durch ihr Denkvermögen wäre Vickers dies augenscheinlich nicht gelungen. Diese Vorgehensweise beschreibt einen das weibliche Geschlecht degradierenden Problemlösungsansatz, den Ripley mit Sicherheit nicht wählen würde. Dementsprechend beginnt Vickers' Fassade von nun an zu zerfallen. Nach außen hin gibt sie die starke, stolze Frau, ihre Entscheidungen jedoch entblößen das verletzte und egoistische Kind, das sie in Wirklichkeit ist. Vickers erfüllt den klischeebehafteten Plot um das nach väterlicher Anerkennung ringende Kind (als Finanzier der Mission befindet sich ihr Vater ebenfalls an Bord des Raumschiffes). Ihre emotionale Unreife, sich aus diesem Abhängigkeitsverhältnis zu befreien, besiegelt zugleich ihren Tod. Vickers ist nicht in der Lage, verantwortungsvolle Entscheidungen zum Wohl der Gemeinschaft zu treffen, sie kämpft nur für sich selbst.

An dieser Stelle offenbart sich ein entscheidender Unterschied zwischen Vickers und Ripley. Denn Ripley „geht es immer um mehr als [...] die Rettung des eigenen und die Vernichtung des fremden Lebens.“<sup>179</sup> So begibt sie sich am Ende von *Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt* auf der Suche nach der Bord-Katze Jones etwa zurück in das Innere des Raumfrachters, stets in dem Bewusstsein, dass das Alien ihr überall auflauern und sie töten könnte. Ungeachtet dessen ist sie bereit, ihr Leben für das einer Katze zu riskieren. Dabei suggeriert schon sein Name, „dass er nichts besonderes ist, ein beliebiges Wesen, aber eben: ein Wesen.“<sup>180</sup> Würde Ripley ausschließlich danach streben, sich selbst zu retten, „so hätte sie die Sprache der Aliens bereits angenommen, die reine Natur von Körper und Begehren, Selbsterhaltung ohne moralische Projektion.“<sup>181</sup> Doch Ripley entscheidet sich zu kämpfen, für ihr eigenes Leben ebenso wie für das eines anderen und beweist damit Menschlichkeit. Auf „das unbegrenzte, irrationale und mörderische Genießen“<sup>182</sup> der Aliens antwortet Ripley in jedem der vier Filme also mit einer zutiefst hoffnungsvollen Geste der Rettung: „die streunende Bordkatze in Teil 1, das kleine Mädchen in Teil 2, den verwundeten Soldaten in Teil 3, die empfindsame Roboter-Frau in Teil 4.“<sup>183</sup> Vickers dagegen ist ausschließlich am eigenen Überleben interessiert. Sie hat „die Sprache der Aliens bereits angenommen“<sup>184</sup> und mutiert auf diese Weise selbst zu einer Art ‚Monster‘. Ihr Gegenpart Shaw entwickelt der-

---

<sup>179</sup> Seeßlen/Jung (2003), S. 364.

<sup>180</sup> Ebd.

<sup>181</sup> Ebd.

<sup>182</sup> Ebd.

<sup>183</sup> Ebd.

<sup>184</sup> Ebd.

weil zunehmend Durchsetzungskraft, wobei diese von Nachhaltigkeit zeugt und nicht von selbstbezogenem Egoismus getrieben wird.

Wie schon bei *Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt* stellt Scott in *Prometheus – Dunkle Zeichen* also zwei sich kontrastierende Frauenfiguren gegenüber. Der anfängliche Verdacht, bei Vickers handle es sich um die Stärkere der beiden, wohingegen Shaw den schwächeren Part übernehme, erweist sich jedoch als Irrtum. Allerdings muss Shaw erst noch zur Kämpferin werden und somit in die Rolle der Vorgängerin Ripleys hineinwachsen; noch muss sie sich emanzipieren und ähnlich wie ihr Vorbild einen Prozess des ‚Über-sich-selbst-Hinauswachsens‘ durchleben, der sie schließlich in die Lage versetzt, mit aller Macht für das eigene Überleben zu kämpfen. Dies zieht ebenso wie bei Ripley eine erhebliche Charakterwandlung nach sich, die nicht zuletzt durch Shaws Schwangerschaft mit einem Alien hervorgerufen wird. Nämlicher Umstand erlaubt es Scott außerdem seinen reproduktiv ausgerichteten ‚body horror‘ aus *Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt* aufzugreifen, der schon 1979 für einen der denkwürdigsten Momente der Filmgeschichte sorgte.

### 3.2.1 Die Geburtsstunde von Ridley Scotts weiblicher Kämpferfigur

Gen Ende des Handlungsverlaufs von *Prometheus – Dunkle Zeichen* entdeckt Elizabeth Shaw, dass sie von ihrem zu diesem Zeitpunkt bereits verstorbenen Kollegen und gleichzeitigen Lebensgefährten, Charlie Holloway (Logan Marshall-Green), im vierten Monat schwanger ist, was aufgrund ihrer Unfruchtbarkeit allerdings unmöglich sein kann. Bei einem Körperscan stellt sich schließlich heraus, dass es sich bei dem Fötus um eine Mutation handelt. Diese ist auf Holloways Infektion mit einer unbekanntem, außerirdischen Substanz zurückzuführen, welche ihm durch ein weiteres Besatzungsmitglied, den Androiden David (Michael Fassbender), vor seinem Tod bewusst zugefügt wurde. Auf diese Weise hofft David, neue Erkenntnisse über die Beschaffenheit und Wirkung nämlicher Substanz in Erfahrung bringen zu können. Dementsprechend verweigert er Shaw denn auch die von ihr gewünschte Abtreibung, begreift er den Fötus doch vorrangig als eine weitere Möglichkeit der Wissenserlangung und nicht als ernst zu nehmende Gefahr für Shaws Leben.<sup>185</sup>

Mithilfe eines hochentwickelten Operationsgerätes führt die Archäologin daraufhin selbst einen Kaiserschnitt durch, bei dem sie sich einen krakenähnlichen, mutierten Fötus (wie eine spätere Sequenz noch zeigen wird, der Urvorfahre des Alien von 1979)<sup>186</sup>

---

<sup>185</sup> Vgl. *Prometheus – Dunkle Zeichen* (USA/GB 2012), TC 00:48:19-01:17:19.

<sup>186</sup> Vgl. ebd., TC 01:44:02-01:53:09.

aus dem Unterleib entfernen kann.<sup>187</sup> „Wenn sich Rapace anschließend ihre Schnittwunde unter großen Schmerzen eigenhändig zutackert, klebt man vor Entsetzen wieder im Kinossessel. So wie 1979.“<sup>188</sup> Hier greift der zuvor angesprochene ‚body horror‘ aus *Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt*, in dem sich nicht nur das angstbesetzte Bild des Feindes im eigenen Körper manifestiert, sondern der auch geradezu spürbare physische Auswirkungen auf sein Publikum hat. Über Rapaces Darstellung heißt es dementsprechend in einer Kritik, sie erweise „sich nicht nur als würdige Nachfolgerin von Sigourney Weaver. Sie zeichnet vielmehr für eine ähnlich denkwürdige, drastisch schockierende Szene verantwortlich, wie seinerzeit John Hurt.“<sup>189</sup>

Bei der oben beschriebenen Szene handelt es sich zweifelsohne um einen der Schlüsselmomente des gesamten Films. Das eigentlich Bemerkenswerte daran ist jedoch, dass wenn Shaw den Befehl „Ich brauche einen Kaiserschnitt“<sup>190</sup> in den Operationsroboter einspricht, dieser insistiert „Fehler. Dieser Med-Pod ist für männliche Patienten kalibriert.“<sup>191</sup> Daraufhin gibt Shaw die allgemeinere und vor allem geschlechtsneutrale Anweisung „Operation Abdominalbereich“<sup>192</sup> ein und das Gerät öffnet sich. Irgendwo im Weltraum ist diese Frau also auf medizinische Hilfe angewiesen und die einzig erreichbare sowie wohlgerneht modernste OP-Einheit ihrer Zeit verweigert ihr diese aufgrund ihres Geschlechts und Zustands. Scott stellt hier einen deutlichen Rückbezug zu seinem in *Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt* formulierten Idealbild der absoluten Gleichstellung her. Dort konnte sich eine einzige Frau nicht nur alleine gegen die außerirdische Bedrohung durchsetzen, sondern auch gegen sämtliche ihrer männlichen Kollegen. Ihr Geschlecht spielte dabei nie eine Rolle. Warum also bricht Scott nun so offenkundig mit dieser Utopie? Warum lässt er seine Protagonistin in *Prometheus – Dunkle Zeichen* zunehmend erstarken, nur um sie dann an den äußeren Umständen beinahe scheitern zu lassen?

Oberflächlich betrachtet, führen die Szene und die sich daran anschließenden Fragestellungen zwangsläufig zu der These, Scott habe den Film als eine Art Antwort auf die von ihm in den 1970er-Jahren entworfene Utopie der uneingeschränkten Gleichberechtigung zwischen Mann und Frau inszenieren wollen. Diese Antwort, sein persönliches Resümee hinsichtlich des Erfolgs oder Misserfolgs von über dreißig Jahren der emanzipato-

<sup>187</sup> Vgl. ebd., TC 01:17:20-01:21:31.

<sup>188</sup> Bauszus, Jens (2012): Bildgewaltiger Sci-Fi-Edeltrash statt „Alien“-Prequel. Filmkritik: „Prometheus – Dunkle Zeichen“. [http://www.focus.de/kultur/kino\\_tv/filmstarts/filmkritik-prometheus-dunkle-zeichen-bildgewaltiger-sci-fi-edeltrash-statt-alien-prequel\\_aid\\_796543.html](http://www.focus.de/kultur/kino_tv/filmstarts/filmkritik-prometheus-dunkle-zeichen-bildgewaltiger-sci-fi-edeltrash-statt-alien-prequel_aid_796543.html), [Abruf 05.05.2014].

<sup>189</sup> Ebd.

<sup>190</sup> Prometheus – Dunkle Zeichen (USA/GB 2012), TC 01:18:10-01:18:12.

<sup>191</sup> Ebd., TC 01:18:13-01:18:16.

<sup>192</sup> Ebd., TC 01:18:23-01:18:25.

rischen Entwicklung fiele demnach recht ernüchternd aus. Ausgehend von einer derartigen Lesart des Films ließe sich nur schlussfolgern, dass unsere Gesellschaft Scotts Auffassung nach auch heute noch männlich dominiert und durch ein erhebliches Gefälle zwischen den Geschlechtern bestimmt ist. Nach eingehender Betrachtung und unter Berücksichtigung der Tatsache, dass *Prometheus – Dunkle Zeichen* dem ersten *Alien*-Teil als Prequel zeitlich vorgelagert ist, ergibt sich allerdings ein völlig neues Bild. Obschon die Szene auf den ersten Blick einen Bruch darzustellen scheint, fügt sie sich letztlich in die Genealogie der Reihe.

In dem Prequel erfährt der Zuschauer, dass der Mensch die außerirdische Rasse eigenhändig erschaffen hat und daher selbst die Verantwortung für sein Unheil trägt. Mit der Geburtsstunde der Aliens geht zugleich jedoch auch das Aufbegehren des weiblichen Geschlechts einher. Shaw wehrt sich; gegen das System, welches sie umgibt; gegen das Alien, welches in ihrem Inneren wächst; gegen die Fremdbestimmung ihres Lebens. In einem Akt drastischer Verzweiflung schneidet sie das Stigma der Unterdrückung mitsamt dem Alien aus ihrem Körper heraus. Von dieser Warte aus betrachtet fungiert der Alien-Fötus als eine Art Katalysator, der die emanzipatorische Entwicklung seiner Protagonistin erst ermöglicht. Die Szene ist folglich kein Bruch mit der voranschreitenden Emanzipation, sondern vielmehr ihr endgültiger Durchbruch.

Shaw durchlebt in diesem Moment eine für die restliche Serie ausschlaggebende Metamorphose. Die emanzipatorischen Kräfte, die sie hier entwickelt, reicht sie über die Filme hinweg geradewegs an Ripley weiter, in deren Rolle sich schließlich die vollkommene Unabhängigkeit und Loslösung von traditionellen Geschlechterrollen spiegelt. Bereits in *Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt* erkennen Seeßlen und Jung „eine Reihe von Ver- und Entpuppungsvorgängen, Metamorphosen.“<sup>193</sup> Damit beziehen sie sich jedoch nicht nur auf die körperlichen Metamorphosen des außerirdischen Wesens, das im Verlauf des Films insgesamt drei Entwicklungsstadien durchlebt, sondern ebenso auf die psychische Metamorphose der Person Ellen Ripley. Denn genau wie Shaw muss auch sie erst noch zu der weiblichen Kämpferfigur werden, die einen so zentralen Punkt in der filmischen Emanzipation der Frau bildet. Daher steckt laut Seeßlen und Jung „in diesem Kampf mit dem Monster der reinen Natur [...] auch ein innerer Kampf um ein neues Menschenbild im Allgemeinen und um ein neues Frauenbild im Besonderen.“<sup>194</sup> In *Prometheus – Dunkle Zeichen* findet dieser Kampf nun seinen eigentlichen Ursprung.

---

<sup>193</sup> Seeßlen/Jung (2003), S. 362.

<sup>194</sup> Ebd.

## 4 Untersuchungsanlage und -durchführung

Bevor in Kapitel fünf die detaillierte Analyse eines für die hier zentrale Fragestellung speziell ausgewählten Korpus von Science-Fiction-Filmen vorgenommen werden kann, müssen an dieser Stelle zunächst Aufbau und Ablauf der nachfolgenden Untersuchung kurz skizziert werden. Dazu sollen in einem ersten Schritt die den Filmen zugrunde liegenden Auswahlkriterien sowie der sich daraus ergebenden Analysekörper vorgestellt werden. Daran anschließend richtet sich der zweite Schwerpunkt des folgenden Kapitels auf die Erläuterung der methodischen Vorgehensweise bei der Analyse jener Werke, mittels derer die filmischen Darstellungsmuster, welche im Zusammenhang mit der Inszenierung weiblicher Heldinnen im US-amerikanischen Science-Fiction-Film nach 1997 zu finden sind, rekonstruiert werden sollen.

### 4.1 Zur Filmauswahl

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es also, die allgemeinen narrativen und visuellen Darstellungsmuster herauszufiltern, die seit der Ära Ellen Ripleys für die filmische Inszenierung weiblicher Science-Fiction-/Horror-/Actionheldinnen genutzt werden. Im Mittelpunkt steht dabei die Frage, ob Ripley die in ihrer Person verankerten emanzipatorischen Kräfte auch über die *Alien*-Filme hinaus an die nachfolgenden Generationen von Heldinnen weiterreichen konnte. Um dieser Fragestellung gerecht werden zu können, bedarf es filmischen Materials und damit einhergehend filmischen Protagonistinnen, welche an einen strengen Auswahlprozess gebunden sind. Dieser besteht aus einem im Vorfeld festgelegten und in Anlehnung an die *Alien*-Reihe sowie ihre Hauptfigur entwickelten Katalog von Auswahlkriterien.

Die augenscheinlichsten und zugleich signifikantesten Kriterien, deren Erfüllung die Grundvoraussetzung für eine Untersuchung im Rahmen der vorliegenden Arbeit bildet, liegen dabei in der Zugehörigkeit zum Science-Fiction-Genre sowie dem Auftreten einer Frau als Hauptdarstellerin oder zumindest als Teil des Hauptensembles begründet. Darüber hinaus muss das entsprechende Filmmaterial nach dem vierten und letzten *Alien*-Teil von 1997, *Alien – Die Wiedergeburt*, entstanden sein, damit eine potentielle emanzipatorische Weiterentwicklung der Frau im US-amerikanischen Science-Fiction-Film, angestoßen durch die weibliche Charakterzeichnung innerhalb der *Alien*-Reihe, nachgewiesen werden kann. Dies bedeutet zwangsläufig auch, dass einige langjährige

und aus mehreren Teilen bestehende Reihen wie etwa *Star Wars* oder *Star Trek* nicht in die Untersuchung miteinbezogen werden können. Diese treffen zwar grundsätzlich die gewünschte Thematik und weisen, wenn auch in abgewandelter Form, die obligatorische Figurenkonstellation auf, doch handelt es sich bei den zeitlich infrage kommenden Filmen ausnahmslos um Prequels oder Sequels, welche nicht unabhängig von den übrigen Teilen einer Filmreihe betrachtet werden können. Die fundierte Beurteilung einer fiktiven Figur und ihrer Entwicklung erfordert stets die Gegenüberstellung des Ortes, von dem aus sie als Charakter gestartet ist, sowie des Ziels, das sie im Verlauf der jeweiligen Reihe erreicht hat. In den oben beispielhaft aufgeführten Fällen liegen die filmischen Anfangspunkte zum Teil allerdings einige Jahrzehnte außerhalb des Untersuchungszeitraums, welchem sich diese Arbeit verschrieben hat.

Um eine kulturelle Vergleichbarkeit in Bezug auf die Repräsentation und gesellschaftliche Auffassung der Geschlechterverhältnisse, der Rollenbilder von Mann und Frau sowie der den Geschlechtern zugewiesenen Eigenschaften zu erhalten, sollte es sich zudem um eine amerikanische (Ko-)Produktion handeln. Bewusst ausgeschlossen werden an dieser Stelle jedoch serielle Fernsehproduktionen, da diese durch die Natur ihres Formats strukturell völlig anders konzipiert und aufgebaut sind als Filme. So können einzelne Serienfolgen etwa nie isoliert, als singuläre Ereignisse bewertet werden, sondern müssen stets im Kontext der gesamten Serie, als Teil eines großen Ganzen gesehen werden. Die Laufzeit einer Serie von mitunter bis zu vielen Jahren bietet dadurch vergleichsweise erheblich mehr Möglichkeiten der Integration aktueller gesellschaftlicher Diskurse sowie der charakterlichen Weiterentwicklung ausgewählter Figuren. Aufgrund der strukturellen Differenzen ist eine hinreichende Vergleichsbasis von Film- und Seriencharakteren folglich nicht gegeben.

Wie zuvor beschrieben, markiert die Zugehörigkeit zum Science-Fiction-Genre ein unerlässliches Kriterium der zu untersuchenden Filme, doch stellt ausgerechnet die enorme thematische Vielfalt an potentiell möglichen Ausgangssituationen eines der hervorstechendsten Charakteristika selbigen Genres dar. Diese filmischen Szenarien können von Erfindungen über Neuerungen und Entdeckungen (nicht nur geographischer Art) bis hin zu geheimnisvollen Ereignissen und scheinbar unerklärlichen Sachverhalten, die dann dennoch rational erklärt werden, reichen.<sup>195</sup> In Anbetracht dieser schier endlosen Themenbreite innerhalb der Science-Fiction soll daher ebenso eine inhaltliche Eingrenzung erfolgen, welche besagt, dass sich die Handlung eines infrage kommenden filmischen Werkes stets um die Konfrontation mit einer unbekanntem außerirdischen Bedro-

---

<sup>195</sup> Vgl. Seeblen/Jung (2003), S. 11f.

hung ranken muss. Allein diese von den *Alien*-Filmen vorgegebene Plot- und Figurenkonstellation erlaubt eine nach vergleichbaren Fragestellungen vorgehende Analyse: Wie verhalten sich die Protagonistin beziehungsweise die Protagonistinnen im Angesicht der unbekanntem Bedrohung aus dem Weltraum? Können sie sich ihr gegenüber behaupten? Und wenn ja, mit welchen Mitteln?

Wichtig ist hier jedoch zu betonen, dass die extraterrestrische Spezies zu Beginn des jeweiligen Films noch unbekannt, sprich bislang unentdeckt sein muss. Demnach darf das entweder friedliche Zusammenleben mit fremden Lebensformen oder aber die ständig von ihnen ausgehende Bedrohung innerhalb der Filmrealität nicht bereits als Normalität etabliert sein. Die Begegnung mit dieser anderen, nicht-menschlichen Rasse sollte eine gänzliche neuartige Erfahrung für die zentralen Figuren darstellen, denn gerade durch den Faktor des Unberechenbaren strahlt das Fremde eine noch größere Bedrohung aus. Das unbekannte Moment formt auf diese Weise selbst einen wesentlichen Bestandteil der Herausforderung, da anfänglich mitnichten klar ist, um was für eine Lebensform es sich im Einzelnen handelt, ob diese friedlich gesinnt oder gewalttätig ist und mit welchen Mitteln es sie letztlich zu bekämpfen gilt. Dieser Umstand disqualifiziert Filme wie etwa die *Star Wars*- oder *Star Trek*-Reihen natürlich automatisch für eine Analyse im Rahmen der vorliegenden Arbeit.

Darüber hinaus muss von der außerirdischen Rasse, auf welche die Darsteller im Laufe des Films treffen, eine aktive Bedrohung auf ihr Leben ausgehen, was eine kämpferische Auseinandersetzung, an deren Ende ausschließlich das Ziel der eigenen Überlebenssicherung steht, zur unausweichlichen Konsequenz macht. Damit einhergehend ist ebenso festzuhalten, dass die zu untersuchenden Filme keinem komödiantischen oder parodistischen Subgenre der Science-Fiction angehören sollten. Werke dieser Untergruppen greifen gesellschaftliche Klischees und Stereotype oftmals bewusst auf, um sie anschließend durch überzeichnete Darstellungen ad absurdum zu führen. Prinzipiell können diese stereotypisierten Bilder, seien es narrative Muster, Figurentypen, die thematische Auswahl oder auch Stilmotive und non-diegetische Mittel, in nahezu sämtlichen Filmmaterial beobachtet werden.<sup>196</sup> Es sind gleichermaßen verallgemeinernde wie vereinfachende „Rede- und Denkschema[ta];“<sup>197</sup> kollektiv vorgeprägte (Wahrnehmungs-) Schablonen, die dem Zuschauer der Kategorisierung dienen und es ihm so ermöglichen,

---

<sup>196</sup> Vgl. Winkler, Hartmut (1992): Bilder, Stereotypen und Zeichen. Versuch, zwischen zwei sehr unterschiedlichen Theorietraditionen eine Brücke zu schlagen. <http://homepages.uni-paderborn.de/winkler/stereot1.pdf>, [Abruf 07.04.2014], S. 143

<sup>197</sup> Wilpert (2001), S. 416.

komplexe Zusammenhänge zu strukturieren.<sup>198</sup> Durch fortwährendes Zitieren werden Klischees gesellschaftlich reproduziert und „zu einer stabilen Struktur prognostizierbarer Schemata“<sup>199</sup> verfestigt. Im Wesentlichen lässt sich daher von sozial organisierten und kulturell standardisierten Zeichen sprechen, die sich in Abhängigkeit vom Kulturkreis allerdings stark voneinander unterscheiden können.<sup>200</sup>

Vor allem parodistisch angelegte Werke spielen ganz bewusst mit diesen immer gleichen und durch allzu häufigen Gebrauch zunehmend banalisierten Klischees und Stereotypen, wobei sie das Ziel verfolgen, die darin verborgenen gesellschaftlichen Konventionen, Normen und Vorurteile offenzulegen und sie durch überspitzte Inszenierungen der Lächerlichkeit zu überführen. Ein Beispiel für einen derartigen Umgang mit Science-Fiction-Thematiken ist die US-amerikanische Science-Fiction-Parodie *Galaxy Quest – Planlos durchs Weltall* von 1999. Der Film zeigt eine Gruppe von „alternden Stars einer Science-Fiction-Serie aus den späten 70er-Jahren, [...] [die] von grenzenlos naiven Aliens engagiert [werden], ihnen im Kampf gegen Weltraum-Piraten beizustehen.“<sup>201</sup> Dabei persifliert die Satire „die Klischees und Konventionen des Genres [...] und [macht] sie zugleich zum Prinzip der eigenen Dramaturgie.“<sup>202</sup> Tatsächlich tritt Sigourney Weaver hier ebenfalls in einer der Hauptrollen auf, doch verkörpert sie nicht länger die Figur der ‚toughen‘ Weltraumpilotin Ellen Ripley, sondern mimt in Gestalt des ‚dummen Blondchens‘, welches kaum eine andere Funktion erfüllt als gut auszusehen und das ansonsten männliche Ensemble optisch aufzuwerten, das exakte Gegenstück zu ihrer Rolle aus den *Alien*-Filmen. In Anbetracht der Tatsache, dass es sich bei der Besetzungswahl kaum um einen Zufall handeln dürfte, erfolgt die Zuschreibung der stereotypen Charaktermerkmale auf derart plakative Weise, dass der Film schlichtweg keine adäquate Basis für die Untersuchung einer gesellschaftlichen Weiterentwicklung hinsichtlich der weiblichen Emanzipation bietet.

Grundsätzlich ist das Auftreten einer Frau als Hauptdarstellerin oder zumindest als Teil des Hauptensembles aber zwingende Voraussetzung für eine Analyse im Rahmen der vorliegenden Arbeit. Wichtig ist an dieser Stelle vor allem, dass es sich bei den zu untersuchenden Figuren um eigenständige Charaktere handelt, die nicht allein als bloßes

---

<sup>198</sup> Vgl. Barth, Patrick (2003): Klischee und Komposition in Baz Luhrmanns „Moulin Rouge.“ Magisterarbeit. München: GRIN, S. 11.

<sup>199</sup> Winkler (1992), S. 143.

<sup>200</sup> Vgl. Barth (2003), S. 11.

<sup>201</sup> Katholisches Institut für Medieninformation (KIM)/Katholische Filmkommission für Deutschland (Hrsg.) (2001): Lexikon des internationalen Films. Filmjahr 2000. Das komplette Angebot in Kino, Fernsehen und auf Video. Köln: Katholisches Institut für Medieninformation (KIM), S. 147.

<sup>202</sup> Ebd.

Attribut oder vielmehr optisches Beiwerk eines männlichen Helden fungieren, dessen maskuline Stärke durch die Anwesenheit einer ihn ‚anhimmelnden‘ Kollegin, Geliebten oder Ehefrau letztlich nur noch offenkundiger demonstriert werden soll. Die Frauen selbst müssen im Mittelpunkt der Handlung stehen und deren Hauptakteure bilden. Ungeachtet ihrer herausragenden Bedeutung dürfen sie allerdings nicht im Besitz wie auch immer gearteter übernatürlicher Fähigkeiten sein, die ihnen bei der Bekämpfung der außerirdischen Spezies zugute kommen könnten. Dies ist etwa in einigen Filmen der *Resident Evil*-Reihe der Fall, wobei sich selbige schon durch die ihnen zugrunde liegende *Zombie*-Thematik als unbrauchbar für die Analyse erweisen. Die betreffenden Filme müssen sich auf ‚normale‘ weibliche Personen konzentrieren, die in der Lage sind, sich mittels ihres Verstandes sowie ihrer individuellen fachlichen Kompetenzen gegenüber der außerirdischen Bedrohung zu behaupten.

Folglich sollte es sich bei den Protagonistinnen, obschon sie keinerlei übermenschliche Fähigkeiten besitzen dürfen, gleichzeitig nicht um durchschnittliche Zivilistinnen handeln, die aus ihrem normalen Alltag gerissen und durch einen unglücklichen Zufall in die kämpferische Auseinandersetzung geworfen werden. Als Beispiel für derartige Erzählstrukturen kann der Science-Fiction-Horrorfilm *Cloverfield* von 2008 herangezogen werden. Hier wütet ein ‚titanenhaftes Monster und seine Insekten-Gefolgschaft [...] in Manhattan [...]. Eine Gruppe junger Leute, die eigentlich den Abschied eines Freundes feiern wollte, filmt die Katastrophe‘<sup>203</sup> mit einer Handkamera. Über die dokumentarisch anmutenden, verwackelten Videoaufnahmen wird der Zuschauer Zeuge ihrer schier aussichtslosen Flucht. Die Willkür, mit der die ausschließlich aus ‚Otto Normalverbraucher‘ bestehende Gruppe von handelnden Charakteren dabei ausgewählt wird, führt ihre Figuren zwangsläufig in die Austauschbarkeit, wodurch diese weder über spezielle Kenntnisse oder Fertigkeiten noch individuelle Leistungsvoraussetzungen verfügen, die zu einer Lösung des Problems beitragen könnten.

Die zu untersuchenden Heldinnen dagegen müssen sich in irgendeiner Art durch ihre körperlichen oder intellektuellen Fähigkeiten für die Beteiligung an der Filmhandlung qualifiziert haben. Diese Eignung äußert sich zumeist in Form von speziellem Expertenwissen und der damit einhergehenden Ausübung einer bestimmten beruflichen Tätigkeit. Während Ausbildung und Wissensaneignung vorwiegend jedoch unbeobachtet von den Augen des Publikums im Vorfeld der Handlung stattfinden, erhalten die Protagonistinnen im Verlauf des Films gerade wegen ihrer speziellen Qualifikationen den

---

<sup>203</sup> FILMDIENST/Katholische Filmkommission für Deutschland (Hrsg.) (2009): Lexikon des internationalen Films. Filmjahr 2008. Das komplette Angebot in Kino, Fernsehen und auf DVD. Marburg: Schüren, S. 114.

Auftrag, eine bestimmte Aufgabe innerhalb ihres Fachgebietes zu erfüllen. Aufgrund ihres Engagements und somit ihrer Expertentätigkeit befinden sie sich demnach überhaupt erst in der jeweiligen filmischen Ausgangssituation. Dabei legt nämliche Expertenrolle inklusive vorheriger Ausbildung eine erwachsene Frau als Hauptdarstellerin nahe, was eine weitere Bedingung an die zu untersuchenden Figuren beschreibt. Prinzipiell ist festzuhalten, dass es sich bei den Protagonistinnen nicht um Jugendliche handeln sollte, da mit der Darstellung dieser Altersklasse häufig eine Verlagerung der Geschehnisse in den schulischen Raum verbunden ist.

So erklärt etwa der Science-Fiction-Horrorfilm *Faculty - Trau keinem Lehrer* von 1998 eine beliebige High School in den USA zum Schauplatz einer Invasion durch außerirdische Parasiten. In dieser Abwandlung des *Die Körperfresser kommen*-Szenarios sieht sich eine Gruppe sehr unterschiedlicher Jugendlicher mit dem zunehmend ungewöhnlichen Auftreten ihrer Lehrer konfrontiert, „und bald verhalten sich auch die meisten ihrer Mitschüler ihnen gegenüber konform. [...] [Schließlich findet die Gruppe] heraus, dass parasitäre Außerirdische in die Menschen schlüpfen, um sie zu dirigieren.“<sup>204</sup> Im Verlauf der Handlung müssen sich die Teenager mit immer radikaleren Methoden gegen die wachsende Macht der ‚Besessenen‘ zur Wehr setzen. Durch eben diese Plot- und Figurenkonstellation rankt sich der Film neben der Thematisierung der außerirdischen Bedrohung automatisch auch um verschiedene Adoleszenzproblematiken. Dabei findet er „seine Vorbilder besonders in den 50er-Jahre-Werken des Genres [...], [füllt] diese aber mit zeitgemäßen Inhalten [...]: einerseits durch die Lust an der Zerstörung der heilen Teenager-Welten aus den Seifenopern, andererseits durch die Darstellung des alltäglichen psychologischen Horrors innerhalb der Hackordnung an den Schulen.“<sup>205</sup> Die Hauptcharaktere sind hier also allesamt verunsicherte Heranwachsende, die noch auf der Suche nach ihrem Platz im Leben sind, dies darf allerdings nicht das charakterliche Fundament der zu untersuchenden Figuren bilden.

Bei den betreffenden Heldinnen muss es sich um abgeklärte und besonnene Persönlichkeiten handeln, die, salopp formuliert, ‚mit beiden Beinen im Leben stehen‘ und sich ihres Könnens sehr wohl bewusst sind. Dennoch ist es selbst diesen ‚gestandenen‘ Frauen auferlegt, sich im Verlauf des jeweiligen Films zu verändern und eine enorme charakterliche Weiterentwicklung zu vollziehen. Die Behauptung gegenüber der bis dato unbekanntem außerirdischen Bedrohung verlangt nicht nur den effizienten Einsatz von

---

<sup>204</sup> Katholisches Institut für Medieninformation (KIM)/Katholische Filmkommission für Deutschland (Hrsg.) (2000): Lexikon des internationalen Films. Filmjahr 1999. Das komplette Angebot in Kino, Fernsehen und auf Video. Hamburg: Rowohlt, S. 338.

<sup>205</sup> Ebd.

Verstand und individuellen Fähigkeiten, sie setzt ebenso eine Art Metamorphose voraus; einen Prozess des ‚Über-sich-selbst-Hinauswachsens‘, angestoßen durch die äußeren Umstände und ermöglicht durch die innere Stärke, welcher die Protagonistinnen schließlich in die Lage versetzt, mit aller Macht für das eigene Überleben zu kämpfen und selbiges auf diese Weise zu sichern. Diese Charakterentwicklung oder vielmehr -entfaltung gilt es im Rahmen der Untersuchung zu beobachten.

Um dabei für eine Betrachtung infrage zu kommen, müssen die zu analysierenden Filme zwangsläufig sämtliche der zuvor aufgeführten Kriterien erfüllen, da nur durch ein einheitliches Darstellungsmuster mit *Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt* eine adäquate Vergleichsbasis gewährleistet ist. Unter Anwendung des vorstehenden Auswahlkriterienkatalogs hat eine ausführliche Recherche folgende Filmauswahl ergeben: *Species II* (1998), *Virus – Schiff ohne Wiederkehr* (1999), *Pitch Black – Planet der Finsternis* (2000), *Ghosts of Mars* (2001), *Alien vs. Predator* (2004), *Aliens vs. Predator 2* (2007), *Predators* (2010), *The Thing* (2011) und natürlich *Prometheus – Dunkle Zeichen* (2012). In Kapitel fünf werden die genannten Filme einer systematischen Analyse unterzogen, zunächst müssen im Folgenden jedoch die methodischen Grundlagen für die spätere Untersuchung geschaffen werden.

## 4.2 Methodisches Vorgehen

Nachdem im ersten Teil dieses Kapitels die Auswahlkriterien, denen die zu untersuchenden Filme genügen müssen, sowie der sich daraus ergebende Analysekorpus vorgestellt wurden, soll nun die methodische Vorgehensweise bei der Erarbeitung jener Filme beleuchtet werden. Zur Beantwortung der Forschungsfrage wird die von Lothar Mikos entwickelte Film- und Fernsehanalyse angewendet, da die Gegenstandsuntersuchung hier auf eine gezielte Betrachtung einzelner Aspekte reduziert werden kann. „Man muss [...] Entscheidungen darüber treffen, welche Aspekte eines Films für eine aufschlussreiche Analyse relevant sind.“<sup>206</sup> Dieser Schritt ist erforderlich, „weil eine sogenannte ‚exhaustive Analyse‘, in der ein Film nach allen nur erdenklichen Aspekten so vollständig wie möglich analysiert wird [...], in der Regel aus forschungsökonomischen Gründen nicht praktikierbar ist.“<sup>207</sup> Folglich schlägt Mikos eine Kategorisierung des allgemeinen Forschungsinteresses in fünf konkrete Analyseebenen vor: Inhalt und Repräsentation, Narration und Dramaturgie, Figuren und Akteure, Ästhetik und Gestaltung sowie

---

<sup>206</sup> Geiger, Jeffrey/Rutsky, R.L. (2005): Introduction. In: Geiger, Jeffrey/Rutsky, R.L. (Hrsg.): *Film Analysis. A Norton Reader*. New York/London: W.W. Norton, S. 29, zitiert nach Mikos, Lothar (2008): *Film- und Fernsehanalyse*. 2., überarbeitete Auflage. Konstanz: UVK, S. 80.

<sup>207</sup> Lothar (2008), S. 81.

Kontexte. „Jeder Film und jede Fernsehsendung kann auf diesen Ebenen untersucht werden. Dabei kann sich die Analyse auf einzelne Ebenen beschränken, sie kann aber auch mehrere berücksichtigen.“<sup>208</sup> Gemäß dem vorliegenden Erkenntnisinteresse sollen die ausgewählten Filme auf der Ebene der Figuren und Akteure untersucht werden. „Die Analyse der Personen, Charaktere und Figuren in Filmen [...] ist besonders wichtig, weil diese in den Erzählungen die Handlung vorantreiben. Ohne sie gäbe es keine Erzählung, keinen Plot und keine Geschichte.“<sup>209</sup>

Um das Forschungsvorhaben noch weiter zu konkretisieren, untergliedert Mikos nämliche Kategorie abermals in fünf Teilbereiche: Personen und Rollen, Identifikation, Empathie und Sympathie, Parasoziale Interaktion sowie Immersion. Die beiden zuletzt genannten Bereiche beschäftigen sich vor allem mit der Rezeption und Analyse von Fernsehformaten (Talk-, Game- und Quizshows, Nachrichtensendungen, Seifenopern sowie sonstige Serien und Reihen) sowie Computerspielen und sind für eine Untersuchung im Rahmen der vorliegenden Arbeit daher nicht von Interesse.<sup>210</sup> Im Gegensatz dazu konzentrieren sich die Teilbereiche eins bis drei darauf, wie Filmcharaktere wahrgenommen und in Szene gesetzt werden, welche Rollen, Funktionen und Typen sie verkörpern, ob Angebote zur Identifikation gemacht werden und so weiter;<sup>211</sup> sie sollen als Leitfaden für die spätere Filmanalyse dienen. Zur Untersuchung der einzelnen Themenfelder hat Mikos einen Katalog von konkreten Forschungsfragen erarbeitet, entlang derer die Figuren und Akteure in einem Film analysiert werden sollen:

Welche Figuren treten auf? Wie sind diese Figuren charakterisiert? Welche Eigenschaften machen ihre individualisierten Charakter aus, welche ihre Statusposition [...]? Welche Informationen erhalten die Zuschauer über die Akteure [...]? Erfahren die Zuschauer alles über die Akteure, um ihre Handlungen nachvollziehbar erscheinen zu lassen? Welche Figuren stellt die Kamera in den Mittelpunkt [...]? Welche abstrahierten Typen werden von den Figuren verkörpert? In welchen sozialen Rollen agiert der Held oder die Heldin im Verlauf des Films oder der Serie [...]? Welche Identifikationsangebote werden über welche Personen in welchen Rollen gemacht? Welche Emotionen spielen in den verschiedenen Interaktionssituationen eine Rolle und wie gehen die Personen damit um [...]? Handeln die Figuren im Film oder in der Serie widersprüchlich? Gibt es Konflikte zwischen ihrer Charakterisierung und den sozialen Rollen, die sie in Interaktions- und Handlungssituationen einnehmen?<sup>212</sup>

Um die dargestellten Heldinnen auf ihre emanzipatorische ‚Qualität‘ hin analysieren zu können, reicht eine Betrachtung der einzelnen Figuren und Akteure allerdings bei weitem nicht aus. Eine Untersuchung der Beziehungen, in denen selbige zueinander stehen, ist für die vollständige Beantwortung der Forschungsfrage unerlässlich, wenn nicht sogar von noch größerer Bedeutung. Demnach soll die spätere Filmanalyse um den The-

---

<sup>208</sup> Ebd., S. 43

<sup>209</sup> Ebd., S. 163.

<sup>210</sup> Vgl. ebd., S. 180ff.

<sup>211</sup> Vgl. ebd., S. 163ff.

<sup>212</sup> Ebd., S. 186f.

menbereich der ‚Interaktionsverhältnisse‘ erweitert werden. Dieser ist ursprünglich der Ebene ‚Inhalt und Repräsentation‘ zugeordnet,<sup>213</sup> doch offenbaren sich in den gezeigten Interaktionsstrukturen „historisch gewachsene Macht- und Herrschaftsverhältnisse ebenso wie strukturelle Beziehungen zwischen sozialen Rollen, Statuspositionen, Ethnien und Geschlechtern.“<sup>214</sup> Die Wahrnehmung der Figuren und Akteure eines Films hängt nicht zuletzt von den verschiedenen Interaktionssituationen ab, in welche die jeweiligen Personen im Handlungsverlauf verstrickt sind. Denn: in sämtlichen der dargestellten Interaktionen sind stets die strukturellen Bedingungen wirksam, die aus den Positionierungen eben jener Personen im sozialen Feld der Gesellschaft resultieren.<sup>215</sup>

Durch die spezifische Ausgestaltung der einzelnen situationsabhängigen Interaktionen wird das Publikum zudem unablässig „mit der Repräsentation von Statuspositionen, sozialen Rollen und Geschlecht konfrontiert.“<sup>216</sup> Über die Interaktionsverhältnisse wird somit nicht nur ein bestimmtes Bild der individuellen Interaktionsteilnehmer gezeichnet, sondern auf einer allgemeineren Ebene auch ein charakteristisches Bild von Frauen und Männern, Gesellschaftsklassen, Berufsgruppen, Nationalitäten, Religionen und so weiter.<sup>217</sup> Folglich besitzen die Interaktionsstrukturen Definitionsmacht hinsichtlich der gesellschaftlichen Weiblichkeits- und Männlichkeitsvorstellungen: indem sie den Geschlechtern bestimmte Eigenschaften und Verhaltensweisen anhängen, erfolgt sowohl eine Festschreibung der geschlechtsspezifischen Rollenbilder als auch der Geschlechterverhältnisse. Im Rahmen einer Untersuchung zur filmischen Inszenierung weiblicher Heldenfiguren kommt den Interaktionsverhältnissen daher eine zentrale Funktion zu. Hier operiert Mikos mit folgenden Fragestellungen:

Welche Interaktionsverhältnisse sind dominant in dem zu analysierenden Film- oder Fernseh-text? Welche Rolle spielt die Interaktion mit Objekten für die Charakterisierung der Protagonisten? Sind die dominanten Interaktionsverhältnisse von Macht und Herrschaft gekennzeichnet? Lässt sich eine dominante Darstellung der Geschlechter feststellen? Welche Brüche und Widersprüche gibt es in der Repräsentation von Geschlechtern, Ethnien, sozialen Gruppen, Orten, Normen oder Werten?<sup>218</sup>

Wie das vorangegangene Kapitel gezeigt hat, sind sowohl die Bildung des Analysekorpus als auch die Entscheidung über methodisches Vorgehen und Untersuchungsaspekte eng mit dem wissenschaftlichen Erkenntnisinteresse verbunden. Nach der Festlegung dieser für die Analyse entscheidenden Parameter kann nun eine systematische Betrachtung der ausgewählten Science-Fiction-Filme durchgeführt werden.

---

<sup>213</sup> Vgl. ebd., S. 119ff.

<sup>214</sup> Ebd., S. 120.

<sup>215</sup> Vgl. ebd.

<sup>216</sup> Ebd., S. 121.

<sup>217</sup> Vgl. ebd.

<sup>218</sup> Ebd., S. 125.

## 5 ‚Ripleys Erben‘ – Zur weiblichen Heldenfigur im US-amerikanischen Science-Fiction-Film nach 1997

Nachdem in den vorangegangenen Kapiteln die theoretischen und methodischen Grundlagen für diese Arbeit dargelegt wurden, soll die zentrale Fragestellung nun anhand der Analyse folgender Filmauswahl erörtert werden: *Species II* (1998), *Virus – Schiff ohne Wiederkehr* (1999), *Pitch Black – Planet der Finsternis* (2000), *Ghosts of Mars* (2001), *Alien vs. Predator* (2004), *Aliens vs. Predator 2* (2007), *Predators* (2010), *The Thing* (2011) und *Prometheus – Dunkle Zeichen* (2012). Sämtliche der genannten Filme weisen die zuvor festgelegten Merkmale auf und wurden insofern für eine Betrachtung im Rahmen der vorliegenden Arbeit ausgewählt. Dabei richtet sich der Untersuchungsfokus auf die weiblichen Charaktere sowie die Interaktionsverhältnisse, in welche sie im Verlauf der jeweiligen Filme verwickelt sind. Mithin sollen die dargestellten Heldinnen auf ihre emanzipatorische ‚Qualität‘ getestet werden.

### 5.1 Die Illusion von Emanzipation

Bereits eine erste Sichtung des vorliegenden Untersuchungsmaterials bestätigte die Annahme, dass die Inszenierung weiblicher und männlicher Heldenhaftigkeit im US-amerikanischen Science-Fiction-Film auf sehr unterschiedliche Weise erfolgt. Besonders markant ist zunächst die Tatsache, dass (bis auf wenige Ausnahmen) keiner der ausgewählten Filme einen weiblichen Charakter als alleiniges filmisches Zentrum positioniert, wie es einst *Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt* tat. Bis zum Schluss werden fast alle Frauen von einem männlichen Helden unterstützt, was zwangsläufig bedeutet, dass die Heldendarstellungen der beiden Geschlechter stets in einen direkten Vergleich miteinander gezogen werden. Darüber hinaus erscheinen die inszenierten Heldinnen auf den ersten Blick zwar durchaus als ähnlich ‚tough‘, emanzipiert und durchsetzungsfähig wie ihr Vorbild, Ellen Ripley, doch wird ihre Heldenhaftigkeit und Stärke prinzipiell in irgendeiner Form verdrängt, abgeschwächt oder gebrochen. So gehen Frauen im Gegensatz zu Männern in der Regel etwa nicht als strahlende Sieger und damit vorbildliche Heldenfiguren aus einem Kampf hervor; salopp formuliert trägt ihr Sieg stets irgendeine Art von ‚Haken‘. Dementsprechend lässt sich auch von einer Marginalisierung weiblichen Heldentums sprechen, womit die erste Forschungsthese als zutreffend erachtet werden kann.

Ferner konnten schon früh in der Analyse drei immer wiederkehrende Szenarien innerhalb der weiblichen Heldengeschichte ausgemacht werden, welche als Ausgangspunkt für die eigenständige Entwicklung einer Typologie der weiblichen Heldendarstellung fungierten. Auf Basis dessen wurden in einem nächsten Schritt drei Kategorien entworfen, nach denen sich sämtliche der ausgewählten Filme mitsamt ihrer Protagonistinnen systematisieren lassen. Jene Kategorien – Domestizierung, Überzeichnung, Bestrafung – sollen im Folgenden kurz vorgestellt werden. In den anschließenden Unterkapiteln werden die, den einzelnen Kategorien zugrunde liegenden Strategien zur Marginalisierung anhand exemplarischer Filmanalysen weiter veranschaulicht.

‚Domestizierung‘: Die Kategorie der Domestizierung stellt mit drei Filmen (im erweiterten Rahmen vier Beispiele, siehe dazu 5.1.1) die am häufigsten vertretene Form der weiblichen Heldendarstellung innerhalb des gebildeten Analysekorpus dar. Dies ist aller Wahrscheinlichkeit nach auf die ihr zugrunde liegende Erzählstruktur zurückzuführen. Nämliche Werke sind der „lang tradierte[n] narrative[n] Konvention“<sup>219</sup> des „männlichen, aktiven Helden und der passiven, hilflosen Frau“<sup>220</sup> noch sehr deutlich verhaftet. Anstatt sich auf einen einzelnen weiblichen Charakter als zentrale Heldenfigur zu konzentrieren, ruht der Fokus hier auf einem Heldenpaar, sprich einer Frau *und* einem Mann. Die jeweiligen Protagonistinnen funktionieren demnach nicht alleine, sondern nur als Teil dieses Paares. Wie bereits dargelegt, reicht jenes Muster (aktiv/männlich, passiv/weiblich) bis zur griechischen Mythologie zurück und strukturiert seither „most popular narratives, whether film, folk-tale or myth [...], where this metaphoric usage is acted out literally in the story. Andromeda stays tied to the rock, a victim, in danger, until Perseus slays the monster and saves her.“<sup>221</sup> Insofern greift das Domestizierungszenario eine ebenso alte wie verbreitete Tradition auf und verwendet selbige als narratives Fundament für seine Heldenfiguren und Geschichten.

Darüber hinaus ermöglicht die Paarkonstellation eine unmittelbare Gegenüberstellung von weiblicher und männlicher Heldenhaftigkeit, was eine Abwertung der weiblichen beziehungsweise Aufwertung der männlichen Seite zusätzlich befördert. Dies hat zur Folge, dass die betreffenden Heldinnen ausschließlich innerhalb der Paarkonstellation, also mit einem männlichen Helden als Unterstützung an ihrer Seite, in der Lage sind, eine lebensbedrohliche Situation erfolgreich zu bewältigen; ohne männliche Hilfe wäre ihnen der Sieg wohl kaum vergönnt. Die Botschaft dahinter lautet, dass die Frau nach

---

<sup>219</sup> Sennewald (2007), S. 55.

<sup>220</sup> Ebd., S. 54f.

<sup>221</sup> Mulvey, Laura (1990): Afterthoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema‘ inspired by *Duel in the Sun*. In: Kaplan, E. Ann (Hrsg.): *Psychoanalysis & Cinema*. New York/London: Routledge, S. 27.

wie vor auf den Mann angewiesen ist. Durch eine Inszenierung der beiden Figuren als potentiell Liebespaar (gegen Ende des Films) erfährt die Ideologie der männlichen Notwendigkeit zudem eine Verlängerung in den privaten Raum. Auf diese Weise wird die Unentbehrlichkeit des männlichen Geschlechts nicht nur unterstrichen, sondern die Frau gleichzeitig in ein traditionelles Rollenverhältnis rückgeführt. Folglich werden die dargestellten Heldinnen ihrer Unabhängigkeit sowohl in öffentlicher als auch privater Hinsicht beraubt und dadurch richtiggehend ‚domestiziert‘.

‚Überzeichnung‘: Im Rahmen des Überzeichnungsszenarios rücken die weiblichen Charaktere zunehmend in den Vordergrund und das als starke und unabhängige Kämpferinnen, die nicht länger um Hilfe ‚betteln‘. Weder verfallen sie bei Gefahr in Hysterie noch sehnen sie sich verzweifelt nach einem furchtlosen Retter, der sie aus ihrer Notlage befreien möge. Im Gegenteil, die Frauenfiguren dieser Kategorie sind fähig und bereit, sich selbst zu verteidigen, weshalb sie auch nicht mehr auf einen heldenhaften Mann an ihrer Seite angewiesen sind, der seine starke Hand schützend über sie hält. Auf den ersten Blick scheinen sie demnach einen emanzipatorischen Schritt nach vorne gemacht zu haben. Bei genauerer Betrachtung entpuppen sich die vorliegenden Protagonistinnen jedoch als völlig überzeichnete Phantasiegestalten, die mitnichten als glaubwürdige oder ernst zu nehmende Charaktere bewertet werden können.

Genau wie ihre männlichen Kollegen verfügen die Heldinnen dieser Kategorie über nahezu keine Schwächen; sie weinen nicht, schreien nicht, ziehen furchtlos in den Kampf und lassen sich dabei nicht von überflüssigen Emotionen ablenken. In ihrer Charakterzeichnung finden sich kaum noch traditionell als weiblich geltende Züge/Attribute, abgesehen von ihrem Äußeren, welches das Bild einer überdurchschnittlich attraktiven Frau zeigt. Im Wesentlichen erfüllen die jeweiligen Protagonistinnen also die männliche Idealvorstellung einer ‚perfekten‘ Heldin: eine ebenso schöne wie talentierte junge Kämpferin, die über weitaus mehr männliche als weibliche Charaktereigenschaften verfügt, durch ihr reizvolles äußeres Erscheinungsbild zugleich allerdings eine optische Aufwertung des Films verspricht. Auf Basis dessen können überzeichnete Heldinnen auch als Objekte männlicher Schaulust verstanden werden, wobei die ihren Charakteren inhärente filmische Konstruktion von Weiblichkeit gerade wegen ihrer ‚Perfektion‘ beziehungsweise der Verzerrung ins Übermenschliche niemals Einzug in die gesellschaftliche Realität erhalten könnte, genau dies ist jedoch das Ziel.

‚Bestrafung‘: Im Gegensatz zum Überzeichnungsszenario unternimmt die Kategorie der Bestrafung den Versuch einer etwas glaubwürdigeren Frauendarstellung sowie Charakterzeichnung. Hier werden die Heldinnen als mutige, selbstbewusste und intelligente

Kämpferinnen in Szene gesetzt, die selbst in schwierigen Situationen ohne einen männlichen Retter an ihrer Seite bestehen können und darüber hinaus den Eindruck ‚echter‘ Menschen erwecken. Die Grundvoraussetzungen für eine Nachfolgerschaft Ripleys sind folglich gegeben. Eben diese Möglichkeit wird durch den Tod der weiblichen Heldenfigur am Ende eines Films jedoch jäh zunichtegemacht. Dabei hat die Vernichtung der Heldin nicht nur die Funktion, ihr Leben und somit die Stärke des weiblichen Geschlechts auszulöschen, sondern den männlichen Charakter zugleich als den eigentlichen, den ‚wahren‘ Helden zu positionieren: er geht als einziger Überlebender aus dem Kampf hervor und trägt folglich die größte Macht in sich. Letztlich wiederfährt Frauen dieser Kategorie also das härteste Schicksal, was erklärt, warum sich nur ein Film aus dem Analysekorpus des Bestrafungsszenarios bedient.

So unterschiedlich die drei Formen der Marginalisierung auch sein mögen, sie alle führen zu einem radikalen Bruch mit der zunächst emanzipatorisch anmutenden Charakterzeichnung der Frauenfiguren. Damit einhergehend erfahren die dargestellten Heldinnen zudem eine massive Herabwürdigung hinsichtlich ihrer Fähigkeiten, was nicht zuletzt durch den fortwährenden Vergleich mit der männlichen Heldeninszenierung provoziert wird. Die beispielhafte Analyse von ein bis zwei Filmen pro Kategorie soll die verschiedenen Mechanismen der Marginalisierung nun verfolgen und aufdecken.

### 5.1.1 ‚Domestizierung‘ oder die Unentbehrlichkeit des Mannes

Folgende Werke aus dem Analysekorpus weisen ein Domestizierungsszenario sowie die damit einhergehende Konstruktion von Weiblichkeit auf: *Species II* (1998), *Virus – Schiff ohne Wiederkehr* (1999) und *Predators* (2010). Im Zusammenhang mit *Species II* gilt es allerdings eine Ausnahmeregel aufzustellen. Hier soll ebenso der dem Film vorausgestellte erste Teil von 1995, *Species*, in die Analyse miteinbezogen werden. Dieser ist offenkundig vor *Alien – Die Wiedergeburt* entstanden, doch liegt sein Ursprung anders als etwa bei *Star Wars* oder *Star Trek* nicht einige Jahrzehnte in der Vergangenheit, sondern im direkten Umfeld des vierten und letzten *Alien*-Teils. Zwischen den Filmen kann ein ähnlicher Entwicklungsstand der Frauenemanzipation somit als gegeben angenommen werden. Demgemäß soll auch *Species* analytische Berücksichtigung im Rahmen der nachfolgenden Untersuchung finden.

Im Anschluss an die Typologisierung ergab eine genauere Betrachtung der jeweiligen Filme, dass die Domestizierung des weiblichen Geschlechts verschiedene Unterformen annehmen kann. Dabei können die dargestellten Heldinnen besagten Prozess entweder selbst in Gang setzen (indem sie die männliche Figur aktiv um Hilfe bitten beziehungs-

weise hysterisch anfangen zu schreiben) oder es werden bestimmte narrative Elemente in die Handlung eingewebt, welche eine Unterordnung der Frau richtiggehend erzwingen. In letzterem Fall ist die Heldin, aus welchen Gründen auch immer, nicht in der Lage selbst zu agieren, was schlussendlich zu dem Auftritt ihres männlichen Retters führt. Ungeachtet dieser unterschiedlichen Ausprägungen zielen beide Formen der Domestizierung allein darauf ab, den männlichen Charakter erneut in den ‚Hauptmittelpunkt‘ des Films zu rücken und seine Stärke auf diese Weise zugleich als nachhaltiger und wirkungsvoller zu präsentieren. Sowohl die Inszenierung der weiblichen Hilflosigkeit als auch der patriarchalischen Geschlechterkonstruktionen im Allgemeinen findet hier also eine vergleichsweise plakative Darstellungsweise. Die systematische Erarbeitung von *Virus – Schiff ohne Wiederkehr* (1999) sowie *Predators* (2010) soll die unterschiedlichen Domestizierungsprozesse nun exemplarisch abbilden und die ihnen zugrunde liegenden Inszenierungsstrategien offenlegen.

Auf inhaltlicher Ebene berichtet *Virus – Schiff ohne Wiederkehr* von einer auf Energie beruhenden Lebensform, die „sich in den Computern eines russischen Forschungsschiffes [...] [einnistet], [...] die Besatzung [tötet] und [...] ihre Opfer als ‚Ersatzteillager‘ [benutzt], um blutrünstige Roboter herzustellen. Erst die Crew eines Bergungsschiffes macht nach zahlreichen Verlusten dem Grauen ein Ende.“<sup>222</sup> Besagte Crew besteht aus sechs Männern und einer Frau, Kelly Foster (Jamie Lee Curtis). Diese ist die Navigatorin des Schiffes und eine ehemalige Navy-Offizierin. Anders als Ripley, die sich im Verlauf von *Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt* erst noch zu der zentralen Heldenfigur des Films emanzipieren muss, wird Foster durch die Kameraführung gleich zu Beginn in den filmischen Mittelpunkt gerückt. So wird die Navigatorin nicht nur als eine der ersten Personen vorgestellt, auch ist ihr die Kamera und damit einhergehend der Zuschauer über den gesamten Film hinweg vergleichsweise am nächsten. Dabei wird sie über ein Foto eingeführt, welches Foster während ihrer Tätigkeit als Navy-Offizierin zeigt, erst danach ist sie selbst zu sehen.<sup>223</sup> Noch bevor der Zuschauer Foster ‚kennengelernt‘ hat, entsteht bei ihm dadurch das Bild einer ‚toughen‘, ernsthaften und höchst professionellen Frau, die eine ganz bestimmte Vorstellung von Ehre und Moral hat. Dem entspricht ihre äußerliche Aufmachung. Foster hat kurze Haare, ist ungeschminkt und trägt rein funktionelle Kleidung, wodurch sie sehr kühl, rational und nur wenig weiblich wirkt. Ripley scheint also tatsächlich als Inspirationsquelle für die Entwicklung Fosters gedient zu haben.

---

<sup>222</sup> Katholisches Institut für Medieninformation (KIM)/Katholische Filmkommission für Deutschland (Hrsg.) (2000), S. 372.

<sup>223</sup> Vgl. *Virus – Schiff ohne Wiederkehr* (USA 1999). Regie: John Bruno. Concorde Home Entertainment: 2003, DVD, 99 Min., TC 00:04:50-00:04:58.

Ähnlich wie bei der *Alien*-Heldin erfolgt die weibliche Charakterzeichnung in *Virus – Schiff ohne Wiederkehr* vorwiegend über Fosters Beziehungen zu den anderen Besatzungsmitgliedern, wobei zwei der männlichen Charaktere, Captain Robert Everton (Donald Sutherland) und Schiffsingenieur Steve Baker (William Baldwin), hier eine besondere Rolle spielen. Die filmische Relevanz der Dreierkonstellation wird bereits in den ersten Minuten markiert, als sich die Kamera nach einem kurzen Prolog Foster und ihren Kollegen zuwendet. Die Crew der ‚Sea Star‘ ist durch einen Taifun in Seenot geraten. Foster, Everton und der erste Offizier, J.W. Woods Jr. (Marshall Bell), befinden sich auf der Brücke des Kutters. Die Atmosphäre ist angespannt und man versucht das Schiff möglichst unbeschadet durch die raue See zu lenken. Dabei wird die Fracht, welche über eine externe Transportfläche mit dem Kutter verbunden ist, zu einer wachsenden Belastung. Foster ruft dem Captain energisch einige Daten zu und fordert ihn auf, etwas zu unternehmen. Im Gegensatz zu Foster scheint Everton die Situation jedoch nicht sonderlich zu beeindrucken. Zunächst ist dieser nur von hinten zu sehen, was ihm einen bedrohlichen Anstrich verleiht. Widerwillig wendet er sich schließlich der Kamera zu und offenbart dem Zuschauer sein ausgebranntes und mürrisches Erscheinungsbild. Er habe schon Schlimmeres erlebt, gibt Everton nur auf das drängende Rufen seiner Navigatorin zurück und spielt ihre Sorge als übertrieben herunter. Derweil kann Foster einen derartig leichtfertigen Umgang mit Gefahr nicht nachvollziehen, wodurch sie als moralisches Gegengewicht zu ihm etabliert wird.<sup>224</sup>

Da entsprechend der Konventionen des Domestizierungsszenarios eine Frau als Heldenzentrum allerdings nicht auszureichen scheint, wird im nächsten Moment Schiffsingenieur Baker eingeführt. Dieser verkörpert eine positive Männlichkeit: er ist stark, mutig, pflichtbewusst und legt selbst in schwierigen Situationen ein aktives Handlungsvermögen an den Tag. Um den Captain mit ihrer zunehmend bedrohlichen Lage zu konfrontieren (inzwischen ist der Kutter aufgrund des zu hohen Extragewichts der Fracht in ernsthafter Gefahr zu sinken), begibt er sich so auch auf die Brücke und verlangt nach einer Erklärung für dessen bisherige Tatenlosigkeit. Während Foster durch die Errechnung eines neuen Schiffsurses darum bemüht ist, eine Lösung für das Problem zu finden, verharret Everton jedoch nur weiter in seiner Untätigkeit. Als die ‚Sea Star‘ schließlich kurz vor dem Untergang steht, entscheidet Baker eigenmächtig, die Fracht abzuwerfen, um Schiff und Crew auf diese Weise retten zu können. Nun erst bricht Everton mit seiner Passivität, was der Enthüllung seiner wahren Motivation gleichkommt. Er hat die Fracht mit seinen privaten Mitteln finanziert, ihr Abwurf würde seinen persönlichen

---

<sup>224</sup> Vgl. ebd., TC 00:04:21-00:05:52.

Ruin bedeuten. Daher möchte er selbige um jeden Preis erhalten. Für die eigene Bereicherung ist Everton ganz offensichtlich selbst zu der Ergreifung von Maßnahmen bereit, die den Tod aller Besatzungsmitglieder nach sich ziehen könnten. Um Baker am Verlassen der Brücke zu hindern, zückt Everton eine Waffe und droht ihn zu erschießen, falls Baker entgegen seiner Anweisungen handelt.<sup>225</sup>

Mit der Zuspitzung ihrer Auseinandersetzung verlagert sich auch die Aufmerksamkeit der Kamera zunehmend auf die männlichen Charaktere, Foster befindet sich kaum noch im aktiven Blickfeld des Zuschauers. Es scheint vielmehr als sei die Navigatorin zwischen den beiden Männern und ihrem Konflikt (durch die sozusagen eine positive und eine negative Form von Männlichkeit gegenübergestellt werden) gefangen. So zeigt die Kamera, wie Foster hektisch zwischen Baker und Everton hin und her blickt, selbst aber untätig bleibt.<sup>226</sup> Dies definiert die Männer als die aktiven, die entscheidenden Situationsteilnehmer. Foster dagegen mag vielleicht intelligent, engagiert und handlungsfähig unter Druck sein, der Durchsetzungskraft sowie körperlichen Präsenz des männlichen Geschlechts ist sie allerdings bei weitem unterlegen. Als die Seile zwischen Kutter und Transportfläche auch ohne Bakers Zutun reißen, erübrigt sich ihre ‚Diskussion‘, womit die Gefahr vorerst gebannt zu sein scheint. Fassungslos über seinen Verlust bricht Everton psychisch zusammen, Baker stürmt wutentbrannt von der Brücke und Foster lässt sich erschöpft auf ihren Stuhl sinken, voller Erleichterung, dass sowohl der Untergang des Schiffes, als auch eine Eskalation des Streits abgewendet werden konnten. Die letzten Einstellungen der Szene fangen Foster und Everton in abwechselnden Nahaufnahmen ein. Foster beäugt den Captain misstrauisch, was den Zuschauer errahnen lässt, dass es hier nochmals zu einer Konfrontation kommen wird.<sup>227</sup>

Die abschließende Einblendung von Fosters Gesicht soll ferner demonstrieren, dass es sich bei ihrem Charakter um den narrativen Mittelpunkt des Films handelt. Nach Bakers Abgang begleitet die Kamera nicht etwa ihn, sondern ruht weiterhin auf der Navigatorin.<sup>228</sup> Betrachtet man nun aber Fosters Rolle innerhalb der vorherigen Konfliktsituation, lässt sich erkennen, dass ihre Inszenierung als zentrale Heldenfigur keinesfalls ein stringentes Darstellungsmuster verfolgt, übernahm sie hier doch lediglich einen sekundären Part. So brachte Foster ihr Unverständnis gegenüber Evertons Verhalten zwar deutlich zum Ausdruck, lehnte sich allerdings zu keinem Zeitpunkt gegen seine Befehle auf, sondern nahm diese schlichtweg hin. Die Rolle des rebellierenden Wortführers blieb

---

<sup>225</sup> Vgl. ebd., TC 00:05:53-00:08:20.

<sup>226</sup> Vgl. ebd., TC 00:07:15-00:08:20.

<sup>227</sup> Vgl. ebd., TC 00:08:21-00:09:46.

<sup>228</sup> Vgl. ebd., TC 00:09:15-00:09:46.

Baker überlassen. Schon in dieser Einführungsszene manifestiert sich ein erheblicher Widerspruch in der Charakterzeichnung Fosters, welcher im späteren Handlungsverlauf immer wieder in Erscheinung tritt. Im Wesentlichen hat dies zur Folge, dass sich an beinahe jede Szene, die Foster als harte Kämpferin portraituren soll, irgendeine Art von Ereignisse reiht, das mit genau dieser Inszenierung bricht. Symptomatisch dafür steht die Tatsache, dass die Navigatorin von Beginn an als Protagonistin positioniert wird (mit Everton als eindeutigen Gegenpol), gleichzeitig traut *Virus – Schiff ohne Wiederkehr* seiner weiblichen Heldenfigur nicht die nötige Kraft für einen alleinigen Sieg über den Antagonisten zu, daher braucht es Baker.

Im Anschluss an die Auseinandersetzung zwischen den Männern begibt sich die ‚Sea Star‘ auf Fosters Vorschlag hin in das Auge des Taifuns, ihr Urteilsvermögen wird also durchaus ernst genommen. Die dort herrschende Ruhe soll für die Durchführung der erforderlichen Reparaturen genutzt werden. Während sich Baker und ein Kollege dieser Aufgabe widmen, unterhalten sie sich über die restliche Besatzung. In dem Gespräch erfährt der Zuschauer auch, dass Foster unehrenhaft aus der Navy entlassen wurde, nachdem sie einen Vorgesetzten geschlagen hatte.<sup>229</sup> Dieser biographischen ‚Anekdote‘ wohnt zweifelsohne der Versuch inne, die ‚toughe‘ Seite der Navigatorin noch stärker zu akzentuieren. Im Angesicht ihres Verhaltens während besagtem Streit (wie zuvor erwähnt, machte Foster hier einen zurückhaltenden bis hilflosen Eindruck), erscheint die Vorstellung, dass Foster eine direkte Konfrontation mit einem, in der Hierarchie über ihr stehenden Offizier herausfordern könnte, jedoch eher unwahrscheinlich.

Kurz darauf kommt es zu der Entdeckung des russischen Forschungsschiffes ‚Akademic Vladislov Volkov‘. Ein Teil der Crew (inklusive Foster, Baker und Everton) durchsucht das vermeintlich verlassene Militärschiff, um in Erfahrung zu bringen, was dort geschehen ist. Hierbei übernimmt Baker stets die Vorhut, in Gefahrensituationen ist die Kamera dadurch grundsätzlich näher bei ihm als bei Foster. Zur selben Zeit erleidet einer der Männer, die auf der ‚Sea Star‘ geblieben sind, um diese zu bewachen, schwere Verletzungen, als sich der Anker der ‚Akademic Vladislov Volkov‘ löst und auf den Kutter stürzt. Ohne zu zögern eilt Foster ihm zu Hilfe, wird im letzten Moment aber von einem anderen männlichen Besatzungsmitglied daran gehindert, über die Reling zu springen. Anstelle ihrer wirft sich Baker heldenhaft ins offene Meer und rettet Hiko (der verunglückte Mann) aus dem sinkenden Schiff. Nach der Rettung ist das Werk des Helden jedoch vollbracht, die ärztliche Versorgung ist Fosters Aufgabe.<sup>230</sup> Dies knüpft an die

<sup>229</sup> Vgl. ebd., TC 00:10:43-00:10:48.

<sup>230</sup> Vgl. ebd., TC 00:11:33-00:26:37.

traditionelle Aufgabenverteilung im Rahmen von Kriegen an: während die Männer auf dem Schlachtfeld für Vaterland und Ehre kämpfen, bleiben die Frauen zurück in der Heimat und pflegen die Verwundeten. Nach dieser patriarchalischen Auffassung der Geschlechterrollen wird Fosters ‚Bestehen‘ im Kampf als vergleichsweise aussichtslos eingestuft. Um eine gefährliche Situation erfolgreich bewältigen zu können, bedarf es unmissverständlich der Stütze und des Schutzes durch den Mann.

Voller Sorge um Hiko scheint Foster die offenkundige Abwertung ihrer körperlichen Fähigkeiten nicht zu bemerken (beziehungsweise diese zu ignorieren), was erklärt, warum sie keinerlei Einspruch erhebt, sondern nur gehorsam ihre ‚Pflicht‘ erfüllt. Auf der Krankenstation kommt es erstmals zu einem persönlichen Gespräch zwischen den Kollegen. Everton fragt die Mannschaft, was sie mit ihrem jeweiligen Anteil des ‚Finderlohns‘ machen würden (bei der Bergung eines verlassenen Schiffes erhält der Finder eine bestimmte Prozentzahl des Schiffswertes als Belohnung). Die Männer berichten allesamt von ihren Wünschen, die von der Errichtung einer Schule bis hin zur eigenen Insel reichen. Allein Foster gibt dem Captain keine konkrete Antwort, wobei sie argumentiert, dass sie schließlich noch nicht im Besitz des Geldes sei. Foster flüchtet sich nicht in Tagträumereien, sie ist pragmatisch veranlagt.<sup>231</sup> Im Rahmen der Szene wird die, nach dem aristotelischen Konzept traditionell als männlich verstandene Leistung des rationalen Denkens also dem weiblichen Geschlecht zugeordnet, wohingegen die Männer mit Eigenschaften wie Leidenschaft und Emotionalität ausgestattet werden. Folglich lässt sich konstatieren, dass in dem Film ein (partieller) Austausch männlicher und weiblicher Attributen stattfindet.

Die Umcodierung der Geschlechterrollen, und damit einhergehend die Inszenierung Fosters als gleichermaßen starke wie untypische Frau, ist allerdings nicht konsequent bis zum Ende gedacht. So ist die Navigatorin in entscheidenden Momenten noch immer auf Passivität festgelegt, die Ausfüllung eines aktiven Parts scheint für sie geradezu unerreichbar. Auch wird innerhalb des oben aufgeführten Gesprächs erstmals eine potentielle Liebesbeziehung zwischen ihr und Baker angedeutet, was die Rückführung Fosters in ein traditionelles Geschlechterverhältnis evoziert.<sup>232</sup> Als kritischer Betrachter kommt man nicht umhin, sich zu fragen, woher diese urplötzliche Entwicklung stammt, wurde Foster bis dato doch bewusst androgyn/hart in Szene gesetzt und zwischen den beiden zu keinem Zeitpunkt irgendeine Art Verbindung hergestellt. Eben diese Beobachtungen entlarven die Sexualisierung/Romantisierung der Situation denn auch als künstlich er-

---

<sup>231</sup> Vgl. ebd., TC 00:32:58-00:33:51.

<sup>232</sup> Vgl. ebd.

zwungenes Konstrukt, welches dem Versuch geschuldet ist, die allgemeinen Publikumerwartungen zu befriedigen. Gemäß den Erzählstrategien Hollywoods finden die weiblichen und männlichen Protagonisten am Ende eines Films stets zueinander (gesetzt den Fall, es gibt Figuren beider Geschlechter). Dementsprechend ist auch *Virus – Schiff ohne Wiederkehr* darauf bedacht, seine Charaktere in das vorgegebene Narrationsschema zu pressen, aber nicht etwa weil es zu der Handlung passen oder diese vorantreiben würde, sondern schlichtweg weil es die Konventionen verlangen.

Das Gespräch zwischen den Kollegen wird schließlich von einer maskierten Person unterbrochen, die sich in einem der Medizinschränke versteckt hatte und die Gruppe nun attackiert. Es handelt sich um die letzte Überlebende der ‚Akademic Vladislov Volkov‘, Nadia Vinogradya (Joanna Pacuła). Baker kann sie überwältigen und ruhig stellen, in einem Moment der Unachtsamkeit gelingt es ihr jedoch zu fliehen. Mit einer Pistole bewaffnet versucht Foster die russische Wissenschaftlerin einzuholen. Bemerkenswert an dieser Stelle ist, dass die Männer Foster nicht nur *nicht* daran hindern, die Verfolgung aufzunehmen, sondern sie dabei zunächst sogar alleine lassen.<sup>233</sup> Während es bei der Rettung Hikos noch eines männlichen Helden bedurfte, wird Foster ihrem ‚Gegner‘ in diesem Fall als ebenbürtig und ihre Stärke somit als hinreichend präsentiert. Die Aussage dahinter: Frauen können im Kampf mit ihren Geschlechtsgenossinnen vielleicht bestehen, gegenüber Männern sind sie aber zum Scheitern verurteilt.

Nach einigen Minuten des Suchens findet Foster Vinogradya und kann sie mit Hilfe der nun eingetroffenen Männer (Everton und Hiko) auf die Brücke bringen. Dabei ist sie die einzige Person, welche sich um das Wohlergehen der Wissenschaftlerin sorgt. Obschon Foster Vinogradyas Schilderungen eines feindlichen Angriffs durch Außerirdische für eine Wahnvorstellung hält, so schätzt sie selbige doch nicht als aktive Bedrohung ein. Zwischen den Frauen bildet sich sodann eine Art Allianz. Die Männer dagegen werden zunehmend ungehaltener, allen voran Everton, der ausschließlich an seiner Belohnung interessiert ist. Als eins seiner Besatzungsmitglieder verschwindet, verliert er endgültig die Geduld; er bedroht Vinogradya mit einer Waffe und gibt ihr die Schuld an den Vorkommnissen (Everton unterstellt ein geheimes Experiment der Russen). Weder die Unschuldsbeteuerungen der Wissenschaftlerin noch Fosters argumentatives Einschreiten können den immer aggressiveren Captain davon überzeugen, die Pistole zu senken. Schließlich wendet sich die verzweifelte Navigatorin hilfesuchend an Hiko: „Hiko, tun Sie etwas!“<sup>234</sup> Dieser weigert sich allerdings zu intervenieren, da er in Vinogradya die

---

<sup>233</sup> Vgl. ebd., TC 00:33:52-00:41:01.

<sup>234</sup> Ebd., TC 00:46:50-00:46:52.

Verantwortliche für den Unfall auf der ‚Sea Star‘ vermutet (wie formuliert, schenkt man ihrer Geschichte von einem außerirdische Angriff nach wie vor keinen Glauben). Nun ist Foster also zum aktiven Handeln gezwungen; um Vinogradya zu schützen, positioniert sie sich unmittelbar vor den Lauf der Waffe. In diesem Moment emanzipiert sich Foster erstmals gegenüber Everton und verlässt die Sphäre der Passivität. Schlussendlich wird eine konkrete Auseinandersetzung zwischen den beiden und somit das Aufbegehren des weiblichen Geschlechts durch eine Unterbrechung der restlichen Besatzungsmitglieder (unter anderem Baker) jedoch verhindert. Bei der Suche nach ihrem verschwundenen Kollegen wurden diese von einem Mensch-Maschine-Mischwesen angegriffen, womit Vinogradyas Geschichte bestätigt ist.<sup>235</sup>

Der hier angestoßene Emanzipationsprozess wird in einer späteren Szene vollendet. Nachdem die Crew erneut attackiert und einige Männer getötet wurden, finden die übrigen Besatzungsmitglieder ein altes, aber intaktes Funkgerät. In der Befürchtung ihm könne das Bergungsrecht abgesprochen werden, zerstört Everton das Gerät noch bevor ein Notruf ausgesendet werden kann. Angesichts der Maßlosigkeit seiner Gier verliert Foster die Beherrschung und schlägt den Captain mit den Worten: „Sie haben nicht länger das Kommando!“<sup>236</sup> zu Boden. Ihre Stimme hat sich zu einem wuterfüllten Schreien erhoben und lässt Everton wie einen verängstigten Jungen davon kriechen. Augenblicklich danach befreit Foster Vinogradya von ihren Fesseln. Dieser Akt setzt den finalen Emanzipationsschritt des weiblichen Geschlechts, das die Zwänge der männlichen Herrschaft damit auch auf symbolischer Ebene überwinden konnte. Everton schaut vom Boden aus zu, wobei sein Gesichtsausdruck die Abscheu gegenüber dem Machtwechsel offen zu erkennen gibt. Als sich die Gruppe auf den Weg zu dem Zentralcomputer des Forschungsschiffes macht, um die außerirdische Spezies dort zu vernichtet, fragt Foster den Captain ein letztes Mal, ob sich dieser ihnen anschließt. Doch er entgegnet nur, dass sie einen Vorgesetzten angegriffen habe und verrückt sei. Foster wendet sich daraufhin von Everton ab und lässt ihn alleine zurück.<sup>237</sup>

Man würde meinen, dass sich die Navigatorin nach diesem Befreiungsschlag auch ohne männliche Unterstützung in gefährlichen Situationen behaupten könnte, doch das Gegenteil ist der Fall. In dem letzten Teil des Films entwickelt sich Foster zu einer klassischen „*screaming lady*“,<sup>238</sup> was den entscheidenden Bruch zu der bis dato angestrebten Inszenierung bildet. So ist Foster nach wie vor nicht in der Lage, einen Mann aus allei-

---

<sup>235</sup> Vgl. ebd., TC 00:38:43-00:50:55.

<sup>236</sup> Ebd., TC 00:55:23-00:55:25.

<sup>237</sup> Vgl. ebd., TC 00:54:48-00:58:38.

<sup>238</sup> Seeßlen/Jung (2003), S. 363.

niger Kraft heraus zu retten.<sup>239</sup> Darüber hinaus bittet sie Baker schon bei geringfügigen körperlichen Anstrengungen fortwährend um Hilfe, anstatt es zunächst selbst zu versuchen. Ungeachtet der Tatsache, dass *Virus – Schiff ohne Wiederkehr* seine Heldin in intellektueller Hinsicht als dem männlichen Geschlecht ebenbürtig präsentiert, zeigt sie sich auf körperlicher Ebene auch weiterhin als schwächer und somit untergeordnet. Besonders drastisch offenbart sich dies in der finalen Konfrontation mit dem inzwischen zum Mensch-Maschine-Mischwesen mutierten Everton. Als er Foster angreift kann sich diese kaum gegen ihn zur Wehr setzen. Der ehemalige Captain genießt seine neu gewonnene Macht über die Navigatorin sichtlich und will sich an ihr für die vorherige Demütigung rächen. Nur gemeinsam gelingt es Foster, Baker und Vinogradya schließlich Everton mittels einer Handgranate zu vernichten.<sup>240</sup>

Der Angriff scheint Foster jedoch verunsichert zu haben, von nun an beginnt ihre ‚toughe‘ Fassade denn auch zu schwinden. Dabei wirkt sich die steigende Opferzahl auf ihre Nerven am vergleichsweise deutlichsten aus. Als die letzten Überlebenden eine Art Massengrab entdecken, verliert die Navigatorin endgültig die Fassung. Sie wird panisch, fängt an hysterisch zu schreien und ist des rationalen Denkens nicht mehr fähig. Diesen Moment der Schwäche nutzen die Mischwesen für ihre Zwecke. Sie überwältigen Foster und versuchen durch Folter in Erfahrung zu bringen, wie die Gruppe die ‚Akademic Vladislov Volkov‘ und damit einhergehend die außerirdische Rasse zu vernichten gedenkt. Baker und Vinogradya können Foster befreien, allerdings ist diese danach so stark traumatisiert, dass sie kaum noch eine ernsthafte Hilfe darstellt.<sup>241</sup>

Nach Vinogradyas Tod bricht Foster weinend in Bakers Armen zusammen und weigert sich weiterzugehen. Verzweifelt ruft sie aus: „Ich kann nicht!“<sup>242</sup> Baker muss sie richtiggehend zum Handeln zwingen, ohne ihn wäre Foster hoffnungslos verloren. Schlussendlich können die beiden als einzige Überlebende fliehen. Dazu verwenden sie einen Schleudersitz, dessen Tragfläche eigentlich nur für eine Person konzipiert ist. Baker ist bereit, sich für Foster zu opfern. Diese will ihn jedoch nicht zurück lassen und reißt ihn im letzten Moment mit sich, wodurch die Möglichkeit einer zukünftigen Liebesbeziehung bestehen bleibt. Zum Ende des Films hin findet die Inszenierung der beiden als potentiell Liebespaar verstärkte Betonung. So kommt es immer wieder zu Situationen körperlicher und/oder emotionaler Nähe. Auch das Schlussbild fängt sie noch einmal in inniger Umarmung ein, als sie von einem Hubschrauber gerettet werden. Foster hat ei-

<sup>239</sup> Vgl. *Virus – Schiff ohne Wiederkehr* (USA 1999), TC 01:05:51-01:07:44.

<sup>240</sup> Vgl. ebd., TC 01:10:17-01:12:23.

<sup>241</sup> Vgl. ebd., TC 01:14:12-01:22:00.

<sup>242</sup> Ebd., TC 01:22:40-01:22:41.

nen Albtraum, doch Baker hält sie schützend in seinen Armen; hier kann ihr nichts geschehen, hier ist sie sicher. Mit dieser Gewissheit schließt Foster die Augen und lässt sich noch tiefer in Bakers starke Arme sinken. Nun ist sie wieder ganz Frau und ihre Domestizierung gleichsam abgeschlossen.<sup>243</sup>

Wie die vorangegangene Analyse gezeigt hat, ist die Charakterzeichnung Fosters von Widersprüchlichkeiten durchzogen. *Virus – Schiff ohne Wiederkehr* versucht gleich zu Beginn eine assoziative Verbindung zwischen seiner Protagonistin und der *Alien*-Heldin aufzubauen. Auf diese Weise soll zum Ausdruck gebracht werden, dass es sich bei Foster ähnlich wie bei Ripley keinesfalls um eine typische Frau handelt. Dementsprechend wird die Navigatorin von der ersten Szene an nicht nur als extrem ‚tough‘ in Szene gesetzt, sondern auch eindeutig als das Zentrum des Films positioniert. Im Verlauf der Handlung wird mit eben dieser Inszenierung allerdings kontinuierlich gebrochen, so tritt Foster die Führung in entscheidenden Situationen nicht selten an das männliche Geschlecht ab. Während sich Ripley stufenweise zu einer wahren Heldin emanzipiert, verliert die Navigatorin zunehmend an Stärke und das obwohl sie sich die weibliche Unabhängigkeit in einer Szene so hart erkämpft hatte. Einerseits will der Film also mit Klischees brechen, andererseits erfüllt er diese krampfhaft.

Die Heldin in *Predators* schreit im Gegensatz zu Foster zwar kaum einmal, ist am Ende aber nicht weniger hilflos und auf männliche Hilfe angewiesen als diese. Das Figurenensemble besteht hier aus acht „bis an die Zähne bewaffnete[n] Söldner[n]“. <sup>244</sup> Diese wurden allem Anschein nach zuerst betäubt, dann entführt und mit Fallschirmen ausgestattet (aus Flugzeugen) über einem fremden Dschungel abgeworfen, „wo blutrünstige außerirdische Kreaturen Jagd auf sie machen.“ <sup>245</sup> Nach und nach finden sie einander und begeben sich gemeinsam auf die Suche nach den Verantwortlichen. An dieser Stelle setzt der Film ein. Die israelische IDF-Scharfschützin Isabelle (Alice Braga) ist eine jener Figuren. Doch wenngleich sie im Rahmen der Handlung eine herausragende Stellung einnimmt, richtet *Predators* sein Hauptaugenmerk auf einen männlichen Helden. Der ehemalige Special-Forces-Soldat und heutige Söldner Royce (Adrian Brody) wird als Erster eingeführt. Sein Status als Hauptcharakter wird fernerhin dadurch unterstrichen, dass der Film vorwiegend aus seiner Perspektive geschildert wird. Kommt eine andere Person zu ihrem bildlichen Recht, dann zumeist deshalb, weil durch die gezeigte Handlung eine Aktion Royces begründet wird.

<sup>243</sup> Vgl. ebd., TC 01:22:01-01:27:07.

<sup>244</sup> FILMDIENST (Hrsg.): *Predators*.

[http://www.filmdienst.de/nc/kinokritiken/einzelansicht/predators,535834.html?tx\\_ppwkinokritik\\_pi1%5BshowCredits%5D=1](http://www.filmdienst.de/nc/kinokritiken/einzelansicht/predators,535834.html?tx_ppwkinokritik_pi1%5BshowCredits%5D=1), [Abruf 20.07.2014].

<sup>245</sup> Ebd.

Eine ähnliche Initiatorfunktion erfüllt auch Isabelle, was gleich zu Beginn deutlich wird. Die Frau wird an vierter Stelle eingeführt. Bemerkenswert ist die Art ihrer Vorstellung, erfolgt diese doch über Royces Blick. Noch bevor die Kamera und somit der Zuschauer Isabelle wahrgenommen haben, erspäht der Söldner ihre Gestalt. Dabei nimmt die Kamera jedoch nicht seine Perspektive ein, sondern konzentriert sich auch weiterhin auf ihn. Folglich dokumentiert das Bild, wie Royce Isabelle mit seinem Blick fixiert, zeigt aber nicht die Scharfschützin selbst. Als nächstes spricht der Söldner die Frau indirekt an (er macht seine ‚Kollegen‘ auf ihre Gegenwart aufmerksam, darauf drehen sich diese zu ihr), wodurch sie in das Geschehen hineingezogen wird. Sogar bei Isabelles Einführung steht der Mann demnach im Fokus. Dies veranschaulicht abermals, dass Royce die Handlung sowohl auf visueller als auch verbaler Ebene dominiert.<sup>246</sup>

Nun erst folgt die Kamera dem männlichen Blick, wobei die Scharfschützin nur kurz im Bild zu sehen ist, bevor der Zuschauer in ihre Perspektive wechselt. Auf diese Weise rückt die Kamera zwar deutlich näher an Isabelle heran, allerdings wird dem Publikum ihr Gesicht nach wie vor nicht offenbart. Im Vordergrund des neuen Bildes befindet sich das durch die Scharfschützin angelegte Gewehr, welches sie auf die im Hintergrund positionierte Männergruppe (Royce, ein mexikanischer Auftragskiller des kolumbianischen Drogenkartells sowie ein russischer Speznas-Soldat) gerichtet hat. In diesem zweiten Schritt wird Isabelle also über ihre Waffe eingeführt, was sie als ebenso mysteriöse wie bedrohliche Figur erscheinen lässt; eine gesichtslose Kämpferin, die ihr Ziel fest im Visier hat. Auch auf Royces Bitte hin, weigert sie sich ihre Waffe zu senken, wobei der Zuschauer zum ersten Mal ihr Gesicht zu sehen bekommt. Ohne große Umschweife schildert Isabelle daraufhin ihre Vermutungen, was den Verbleib der Gruppe angeht. In diesem Zusammenhang präsentiert sie sich als erfahrene Soldatin. Sie beobachtet aus der Ferne, handelt überlegt und schenkt ihren Mitmenschen nicht leichtfertig Vertrauen. Als Royce die nächsten Handlungsschritte festlegt, stimmt Isabelle denn auch nur zögernd zu.<sup>247</sup> Die Einführungsszene hat zwei grundlegende Funktionen: erstens erzeugt sie eine Verbindung zwischen Royce und Isabelle, in welche die anderen Gruppenmitglieder nicht integriert sind, zweitens etabliert sie Royce als aktiven Part des Films; er ergreift die Initiative, bestimmt das Vorgehen und führt die Gruppe an.

Auf dem Weg durch den Dschungel, um herauszufinden, wer sie dort warum ausgesetzt hat, rücken Isabelle und Royce zunehmend ins narrative Zentrum, was sich darin äußert, dass die Kamera entweder die gesamte Gruppe oder nur die beiden einfängt. Dagegen

<sup>246</sup> Vgl. *Predators* (USA 2010). Regie: Nimród Antal. Twentieth Century Fox Home Entertainment: 2010, DVD, 103 Min., TC 00:00:35-00:06:41.

<sup>247</sup> Ebd.

sind die übrigen Darsteller kaum alleine zu sehen, wodurch ihnen der Status von mehr oder minder wichtigen Randfiguren zugewiesen wird. Es sind aber nicht nur Royce und Isabelle als Personen, die im eindeutigen Vordergrund stehen, sondern auch ihre zwischenmenschliche Bindung, wenngleich selbige kaum als freundschaftlich bezeichnet werden kann. Der ‚erfahrene‘ Zuschauer ahnt jedoch schon zu diesem Zeitpunkt, dass sich ihr Verhältnis im späteren Verlauf des Films noch festigen und eine tragende Rolle innerhalb der Handlung einnehmen wird.

In dem ersten Teil des Films dient die Ausleuchtung ihrer Beziehung vor allem dem Zweck, Royce und Isabelle als Charaktere zu definieren. So wird Isabelle zwar als sehr überlegte, misstrauische und qualifizierte Soldatin inszeniert, im Vergleich zu Royce ist sie prinzipiell aber dennoch ein stark gruppenorientierter Mensch. Bei ihrer Suche nach den Verantwortlichen trifft die Gruppe als letztes auf Edwin (Topher Grace). Sein Fallschirm hat sich in einer Baumkrone verfangen, als Folge hängt der Mediziner hilflos schreiend in der Luft. Edwin ist das einzige Gruppenmitglied, welches über keinen militärischen Hintergrund verfügt und dadurch zunächst deutlich aus dem Ensemble herauszufallen scheint. Da er sich nicht selbst zu helfen weiß, entwickelt Isabelle einen Plan, um ihn unversehrt aus der Situation zu befreien. Mit der Begründung, dass dies zu viel Zeit in Anspruch nehmen würde, schießt Royce den Ast, an dem Edwin festhängt, ohne ein weiteres Wort ab. Der Söldner ist im buchstäblichen Sinn ein ‚Macher‘, ihm liegen Taten näher als Worte. Isabelle ärgert sich offenkundig über sein vorschnelles Handeln, welches Edwin genauso hätte verletzen können.<sup>248</sup>

Dessen ungeachtet ist die Scharfschützin sichtlich darauf bedacht, Royce in der Nähe der Gruppe zu halten, weiß sie doch um den Wert seiner Fähigkeiten. Nach der Entdeckung einer Art Opferstelle, spekulieren Isabelle und die Männer über die Funktion des Ortes sowie ihrer gesamten Reise. Royce dagegen vergeudet keine Zeit mit Theorien über die Vergangenheit, er denkt lösungsorientiert: „Es kommt nicht darauf an, was passiert ist oder warum. Wir sind hier. Die einzige Frage lautet, wie kommen wir hier raus.“<sup>249</sup> Anschließend geht er wortlos davon. Als Isabelle ihm hinterherruft, dass sie zusammenbleiben müssen, entgegnet der Söldner knapp: „Dann solltest du mir folgen.“<sup>250</sup> Weil sie selbst keinen bessern Vorschlag zu haben scheinen, folgt ihm die Gruppe ohne weitere Einwände.<sup>251</sup> Dabei gibt Royce vor, wohin sie gehen, wie schnell sie gehen und wann sie rasten; ob die anderen damit zurechtkommen, ist ihm indes völlig gleich. In der

---

<sup>248</sup> Vgl. ebd., TC 00:07:13-00:09:40.

<sup>249</sup> Ebd., TC 00:12:31-00:12:41.

<sup>250</sup> Ebd., TC 00:12:51-00:12:53.

<sup>251</sup> Vgl. ebd., TC 00:10:20-00:13:16.

Hoffnung, ihn durch eine persönliche Beziehung an die Gruppe binden zu können, versucht Isabelle, ein Gespräch zu ihm aufzubauen. Der Söldner gibt ihr allerdings deutlich zu verstehen, dass er keinerlei Interesse an zwischenmenschlichem Kontakt hat: „Hörzu zu! Tut mir leid, wenn du den Pfandfinderleiter spielen willst, großartig. Wenn du mir folgen willst, von mir aus. Aber das hier mache ich nicht. Ich komme alleine besser klar.“<sup>252</sup> Damit wendet er ihr den Rücken zu und marschiert weiter. Erst indem Isabelle bisher zurückgehaltenes Wissen bezüglich ihres Aufenthaltsortes preisgibt, kann sie seine Meinung ändern und Royce zum Bleiben bewegen. Der Söldner lässt sich demnach nur auf eine Zusammenarbeit ein, wenn diese für ihn von Vorteil ist, wohingegen die Scharfschützin weiß, dass sie mit ihm am stärksten sind.<sup>253</sup>

Um zu erreichen, dass er bei der Gruppe bleibt, ordnet sich Isabelle Royce also unter. Sie arbeitet ihm zu und richtet sich gänzlich nach seinem Willen, wodurch der Söldner schnell die Oberhand gewinnt. Die Inszenierung seiner Figur zeichnet das Bild eines, den restlichen Charakteren eindeutig überlegenen Kämpfers. Tatsächlich durchschaut er die Situation als Erster; er hat die Ideen und besitzt die nötige Autorität, um sich selbst inmitten einer Gruppe von „bis an die Zähne bewaffnete[n]“<sup>254</sup> Elite-Soldaten und Schwerverbrechern als klarer Anführer zu positionieren. Auf eben diese körperliche und intellektuelle Stärke verlässt sich auch Isabelle, so sehr, dass ihre eigenen Fähigkeiten in den Hintergrund treten. Obschon sie (zumindest oberflächlich betrachtet) als ebenso kompetente wie erfahrene Kämpferin portraitiert wird, traut sie sich selbst die Führung offenkundig nicht zu; dafür braucht es einen ‚richtigen‘ Mann. Stellenweise verlangt die Scharfschützin richtiggehend nach dem Rat und der Anleitung durch Royce, als wäre sie alleine nicht qualifiziert genug. Mithin definiert sie sich nicht nur eigenhändig als defizitäres Mangelwesen, dessen Schwächen durch die Stärken des männlichen Geschlechts ausgeglichen werden müssen, sondern begibt sich auch in ein hierarchisches Abhängigkeitsverhältnis zu dem Söldner. Royces Stellung als zentrale und übergeordnete Heldenfigur wird gleichzeitig noch weiter gefestigt.

Während Royce folglich dem Typ des rücksichtlosen Einzelgängers entspricht, der sich für die Belange anderer nicht interessiert, sorgt sich Isabelle aufrichtig um das Wohl ihrer Mitmenschen. Dies belegt ihr Verhalten im Anschluss an die erste kämpferische Auseinandersetzung mit der außerirdischen Spezies, bei welcher der mexikanische Auftragskiller Cuchillo (Danny Trejo) schwer verwundet wird. Isabelle will ihm sofort zu Hilfe eilen, doch Royce erkennt, dass es sich um eine Falle handelt (Cuchillo wird als

<sup>252</sup> Ebd., TC 00:14:30-00:14:41.

<sup>253</sup> Vgl. ebd., TC 00:14:08-00:16:42.

<sup>254</sup> FILMDIENST.

Köder verwendet) und hält sie davon ab. Nach einer kurzen Diskussion entscheiden Royce und mit ihm sämtliche der übrigen Männer, dass sie Cuchillo nicht helfen können, ohne sich zugleich selbst in Gefahr zu bringen; ihn zurückzulassen erscheint daher als einzig logische Konsequenz. Die Scharfschützin weigert sich jedoch, dem Vorhaben zuzustimmen und wendet ein, dass sie etwas Derartiges nicht tun könne. Darauf erwidert Royce schlichtweg: „Deine Entscheidung“<sup>255</sup> und geht. Nach und nach entfernen sich auch die anderen Männer, Isabelle bleibt nichts übrig als fassungslos zuzuschauen. Da sie ihm weder helfen noch ihn im Stich lassen kann, gibt sie Cuchillo schließlich den Gnadenschuss. In der Ferne zucken alle Männer von dem Klang des Schusses zusammen, nur Royce geht unbeeindruckt weiter.<sup>256</sup>

Mit ihrem Verhalten demonstriert Isabelle Mitgefühl und Verantwortungsbewusstsein gegenüber ihrer Umwelt, ein Charakterzug, der dem Söldner gänzlich zu fehlen scheint. Seine Skrupellosigkeit reicht bis hin zu der Opferung einiger Gruppenmitglieder, um auf diese Weise Informationen über den Feind in Erfahrung zu bringen (wobei ihm die Gruppe als Köder dient). Isabelle ist entsetzt über die Tragweite von Royces Egoismus. An dieser Stelle erhebt sich die Scharfschützin erstmals gegen ihn. Sie ist nicht länger gewillt, sein Verhalten zugunsten des Gruppenzusammenhalts zu tolerieren und geht wutentbrannt auf ihn los. Der Söldner rechtfertigt sein Handeln mit dem Argument, dass sie nun zumindest wüssten, wer ihre Gegner seien und sich dadurch effizienter zur Wehr setzen könnten, einen dahingehenden Plan hat er bereits entwickelt. Selbst in dem Moment ihres Aufbegehrens muss Isabelle erkennen, dass Royce über das größte taktische Wissen verfügt und sie es sich insofern schlichtweg nicht erlauben können, auf ihn zu verzichten. Eine Emanzipation von der männlichen Fremdbestimmung wird der Scharfschützin folglich nicht gestattet. Im Gegenteil, ohne Royce scheint die Gruppe und damit Isabelle kaum überlebensfähig.<sup>257</sup>

Dennoch ist ab diesem Zeitpunkt auch eine Veränderung in dem Verhalten des Söldners auszumachen. So gesteht er erstmals ein, die Hilfe der anderen zu benötigen, um die außerirdische Rasse vernichten zu können. Mit dem Ziel der eigenen Überlebenssicherung vor Augen, stimmt die Gruppe Royces Vorschlag zu.<sup>258</sup> Allerdings hat Isabelle kein Interesse mehr daran, in ein persönliches Verhältnis zu ihm zu treten. Offensichtlich hat sie die Hoffnung an eine ‚gute‘ Seite in Royce aufgegeben. Diese Abkehr von seiner Person scheint etwas in dem Söldner zu bewegen. Er ist bemüht, sich mit ihr auszusöh-

---

<sup>255</sup> Predators (USA 2010), TC 00:32:30-00:32:31.

<sup>256</sup> Vgl. ebd., TC 00:25:14-00:33:08.

<sup>257</sup> Vgl. ebd., TC 00:33:31-00:44:15.

<sup>258</sup> Vgl. ebd., TC 00:40:48-00:44:15.

nen, fängt an für sie zu sorgen und sucht ihre Nähe. In einem darauffolgenden Gespräche zwischen den beiden erfährt der Zuschauer mehr über Isabelles Herkunft sowie ihre Beweggründe. Noch auf der Erde sah sie sich einst gezwungen, einen Kollegen zurückzulassen, um sich selbst zu retten. Die Scharfschützin bereut ihr Fehlverhalten zutiefst: „Wir sind die Ungeheurer unserer eigenen Welt. Es wäre wahrscheinlich besser, wenn wir niemals zurückgehen.“<sup>259</sup> Isabelles reflektierender Rückblick auf ihr eigenes Handeln überträgt sich sodann auf Royce, der zu begreifen beginnt, dass es um mehr als das eigene Überleben geht. Indem er eine persönliche Beziehung zu der Scharfschützin aufbaut und anfängt, selbige zu mögen, verlagert sich seine Perspektive. Schon hier wird deutlich, dass die Funktion des weiblichen Charakters vor allem darin besteht, die Heldengese des Protagonisten zu evozieren.<sup>260</sup>

Bei der finalen Konfrontation kommt es schließlich zu einem kritischen Wendepunkt in ihrer Beziehung, an dem die männliche Heldenfigur entscheiden muss, welche Richtung ihre zukünftige Entwicklung nehmen soll. Abgesehen von Isabelle, Royce und Edwin haben inzwischen sämtliche Charaktere ihr Leben verloren. Letzterer wird durch eine Art Bärenfalle am Bein verletzt und kann nicht mehr weiter laufen. Das Situationsmuster findet bereits zum wiederholten Mal Einsatz im Verlauf der Handlung, wobei es dazu dient, die maßgeblichen Stationen in Royces Heldengese zu illustrieren. Während der Söldner Edwin zurücklassen will, da dieser ihre Chancen auf eine Flucht erheblich verringert, lehnt Isabelle selbige Option kategorisch ab, ist der Mediziner doch einer von ihnen. Soweit agieren die Figuren ihren gelernten Verhaltensweisen entsprechend, erstmals nimmt Royce jedoch Anteil an dem Schicksal der Scharfschützin und versucht diese zum Mitkommen zu überreden. Isabelle fragt dagegen, ob der Preis am Leben zu sein, den Verlust der eigenen Menschlichkeit wert sei. Darauf hat auch er keine Antwort und die Scharfschützin lässt ihn gehen, sie selbst bleibt bei Edwin.<sup>261</sup> Die Trennung der Figuren erfüllt dabei zwei Funktionen: auf struktureller Ebene erhält sie den Spannungsbogen aufrecht und eröffnet gleichzeitig die Möglichkeit eines Subplots, auf inhaltlicher Ebene zeigt sie, dass für die Vollendung von Royces Metamorphose noch ein letztes Stück fehlt. Die daran anschließenden, wechselnden Aufnahmen der beiden dokumentieren indes wie stark die emotionale Bindung zwischen ihnen geworden ist und kündigen somit die finale Läuterung des Helden an.<sup>262</sup>

---

<sup>259</sup> Ebd., TC 01:02:22-01:22:19.

<sup>260</sup> Vgl. ebd., TC 00:44:19-01:03:06.

<sup>261</sup> Vgl. ebd., TC 01:16:11-01:18:12.

<sup>262</sup> Vgl. ebd., TC 01:20:02-01:23:47.

Kurz darauf werden Isabelle und Edwin gefangen genommen und in eine Erdgrube geworfen. Dort fragt der Mediziner sie, ob die Scharfschützin dieselbe Entscheidung noch einmal treffen würde, was sie bejaht. In diesem Moment zeigt er sein wahres Gesicht. Schien er anfänglich nicht in die Gruppe zu passen, so erfährt der Zuschauer nun, dass Edwin ein psychopatischer Serienmörder ist, der sein medizinisches Wissen nutzt, um Menschen zu foltern. Er paralyisiert Isabelle mit einem Pflanzengift, welches er zuvor auf dem Planeten gefunden hat, und erklärt ihr, dass sie keine Angst zu haben brauche, das Gift sei nicht tödlich. Isabelle wird demnach alles bewusst erleben können. Die Frau liegt regungslos auf dem Boden und schaut panisch zu Edwin hoch, über dem plötzlich Royce erscheint. Der Söldner ist zurückgekehrt und blickt nun vom Rand der Grube auf die beiden herab. Isabelle steht die Erleichterung ins Gesicht geschrieben. Obwohl sich Royce nicht in seinem Blickfeld befindet, bemerkt Edwin seine Gegenwart so auch anhand Isabelles Gefühlsumschwungs. Royce zieht die beiden aus der Grube und trägt Isabelle in Sicherheit, wo er sie kurz untersucht. Dann streichelt er zärtlich ihre Wange und stellt besorgt fest: „Du warst so damit beschäftigt, dich um andere zu kümmern, dass du vergessen hast, auf dich aufzupassen. Wir werden hier verschwinden. Halt einfach durch, okay?“<sup>263</sup> Royce ist ihretwegen zurückgekommen und hat mithin sein gelerntes Handlungsmuster verlassen. Seine aufrichtige Sorge um Isabelle spiegelt sich ebenfalls in seinen Worten wider, spricht er doch jetzt im Plural. Isabelle schaut sehnsüchtig zu ihm auf, voller Freude über seine Rückkehr, in diesem Moment kommt es zu einer geradezu intimen Nähe zwischen den beiden.<sup>264</sup>

Die Vertrautheit wird von Edwin durchbrochen, als dieser zu ihnen stößt: „Ich hätte ja nicht gedacht, dass du zurückkommst. Aber sie, sie hat nie den Glauben an dich verloren. Ich nehme an, ich muss dich um Entschuldigung bitten. Letzten Endes bist du doch ein guter Mann.“<sup>265</sup> Edwins Aussage fasst die Figurenkonstellation in *Predators* pointiert zusammen. Royce und Isabelle stehen als Paar im narrativen Zentrum des Films, wobei ihr unnachgiebiger Glaube an ihn, den Söldner zu einem ‚besseren‘ Menschen hat werden lassen. Ferner wird hier auf Isabelles Funktionalität in Royces Entwicklungsprozess hingewiesen, dazu gleich mehr. Danach versucht der Mediziner auch den Söldner hinterücks zu betäuben, dieser hat die Situation jedoch durchschaut und kann ihn handlungsunfähig schlagen. Auf dem Boden liegend atmet die Scharfschützin vor Erleichterung über ihre finale Rettung durch den Helden hörbar aus. Royce verwendet Edwins Körper als Sprengfalle und kann den Feind auf diese Weise unschädlich machen. Nach Vollen-

---

<sup>263</sup> Ebd., TC 01:27:51-01:28:01.

<sup>264</sup> Vgl. ebd., TC 01:20:02-01:28:00.

<sup>265</sup> Ebd., TC 01:28:02-01:28:17.

dung seiner Aufgabe als Held, geht er zu Isabelle. Die beiden sind erleichtert, dass der Kampf endlich vorbei ist. Darauf stellen sie einander offiziell vor. Royce legt den Arm um Isabelle und so verharren sie eine Weile. Die nächste Einstellung zeigt sie eng umschlungen am folgenden morgen, sie scheinen sich über Nacht erholt zu haben. Als neue Fallschirme am Himmel erscheinen, brechen sie auf, um einen Weg nach Hause zu finden; Arm in Arm gehen sie davon.<sup>266</sup> Die allmähliche Annäherung zwischen den beiden folgt dem klassischen Muster einer Liebesgeschichte, in der charakterliche Unterschiede das Aufkeimen romantischer Gefühle zunächst undenkbar machen. Nun entlässt Royce Isabelle kaum noch aus seiner schützenden Umarmung, was zum Ausdruck bringt, dass er nicht mehr derselbe Mensch wie am Anfang ist.

Der in diesem letzten Teil von *Predators* entwickelte Subplot entlarvt die Frau als einen rein funktionalen Charakter: sie ist nur als Rettungsobjekt von Bedeutung. Oberflächlich betrachtet wird das Bild einer ‚toughen‘ Kämpferin kreiert, die überlegt handelt und sich nicht von der männlichen Überzahl einschüchtern lässt. Wenngleich ihr mittels dieser Attribute das Potential zur Anführerin gegeben ist, übernimmt sie allerdings zu keinem Zeitpunkt selbst die Führung. Im Gegenteil, die Scharfschützin ordnet sich freiwillig dem männlichen Geschlecht unter, gelangt sie doch eigenständig zu der Erkenntnis, dass ihre Fähigkeiten als Frau nicht über ausreichend Wirkung verfügen, um den Gegner alleine besiegen zu können. Sogar der Moment ihres emanzipatorischen Aufbegehrens dient ausschließlich der Initiierung von Royces Metamorphose. Dies markiert den entscheidenden Unterschied zu *Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt*. Anders als *Predators* begreift der Film Weiblichkeit und Männlichkeit nicht als entgegengesetzte Polaritäten. So weist er seiner Heldin etwa die nötige Autorität für die Durchsetzung ihrer Ideen, Vorstellungen sowie Führungsansprüche zu. Obschon Ripley zuweilen Schwäche zeigt, disqualifiziert sie das nicht automatisch als zentralen Charakter. Vielmehr besteht ihre Stärke gerade darin, Schwäche zu zeigen und trotzdem weiterzukämpfen. Während der erste *Alien*-Teil seine Protagonistin in ihrem Bestreben unterstützt, zwingt *Predators* Isabelle jedoch in die Knie.

In dieser Folge legt der Film selbst die Fähigkeit des Mitfühlens als Schwäche aus, macht sie die Scharfschützin doch nicht wie einst Ripley zu einer wahren Heldin, sondern schlichtweg angreifbar und unvorsichtig. Es scheint beinahe, als würde die emotionale Sorge um ihre Mitmenschen Isabelles rationales Denkvermögen und somit ihre Chancen zu überleben massiv verringern. Letztlich wird der Frau ihre Hilfsbereitschaft (laut *Predators* eine offenkundig ‚typisch‘ weibliche Charaktereigenschaft, besitzt diese

---

<sup>266</sup> Vgl. ebd., TC 01:28:01-01:37:05.

doch keines der männlichen Gruppenmitglieder) denn auch zum Verhängnis. Sie gerät in eine Falle und löst so die Handlungen von Royce und Edwin aus. Bemerkenswert ist, dass Isabelle am Ende von einem Mann vor einem Mann gerettet werden muss, die außerirdische Bedrohung spielt plötzlich keine Rolle mehr beziehungsweise stellt nicht länger die Hauptbedrohung für die Filmheldin dar. Durch diese neue Handlungsentwicklung rücken die Vorhaben der beiden Männer Isabelle betreffend in den narrativen Fokus. Gleichzeitig drängt *Predators* seine Protagonistin damit gänzlich in die Passivität, war sie dem Mann bis dahin lediglich in Bezug auf seine Durchsetzungskraft unterlegen, so ist sie ihm nun auch körperlich schutzlos ausgeliefert.

Die Männer übernehmen hier also den agierenden Part, sie sind die Schöpfer der Handlung und treiben selbige aktiv voran. Ganz entsprechend dem von Laura Mulvey kritisierten filmtheoretischen Konzept, erhält die Frau dagegen Objektcharakter, sie löst die Handlung zwar aus, bleibt selbst aber passiv.<sup>267</sup> Royce und Edwin besitzen folglich die uneingeschränkte Definitionsmacht, sowohl über die Situation als auch Isabelles Rolle darin. Mit Mulveys Worten zwingen sie ihre Phantasien und Obsessionen „dem schweigenden Bild der Frau [...] [auf], der die Stelle des Sinnträgers zugewiesen ist, nicht die des Sinnproduzenten“<sup>268</sup> *Predators* setzt diese Beschreibung nahezu wörtlich um, kann sich Isabelle durch das Betäubungsmittel doch weder körperlich noch verbal zur Wehr setzen. Mulvey zitiert Budd Boettischer:

Es kommt darauf an, was die Heroine bewirkt, mehr noch, was sie repräsentiert. Sie ist es, oder vielmehr die Liebe oder Angst, die sie beim Helden auslöst, oder anders, das Interesse, das er für sie empfindet, die ihn so handeln lässt [sic], wie er handelt. Die Frau an sich hat nicht die geringste Bedeutung.<sup>269</sup>

Insofern nimmt die Beziehung zwischen Royce und Isabelle eine zentrale Funktion innerhalb der Handlung ein, denn allein ihr Glaube an ihn hat den Söldner zu seiner Charakterwandlung bewogen; Royce hat sich wegen und für die Scharfschützin geändert, ist von einem Einzelkämpfer zu ihrem Beschützer mutiert. Das offensichtliche Aufkeimen romantischer Gefühle verstärkt seinen Rettungswunsch zusätzlich. Er ist bereit sein Leben für Isabelle zu riskieren, was ihn zu einem wahren Helden macht. In diesem Moment ist Royces Metamorphose abgeschlossen und Isabelles Aufgabe mithin erfüllt. Letztlich ist die Frau also nichts weiter als ein narratives Mittel zum Zweck, um die männlichen Aktionen zu erklären; ein Objekt, welches die positive Wandlung des einen und die negative Wandlung des anderen Mannes bewirkt.

<sup>267</sup> Vgl. Mulvey, Laura (1998): Visuelle Lust und narratives Kino. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films. 3., durchgesehene und erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam, S. 390ff.

<sup>268</sup> Ebd., S. 390.

<sup>269</sup> Ebd., S. 397.

Wie die Untersuchung von *Virus – Schiff ohne Wiederkehr* sowie *Predators* gezeigt hat, erwecken die Heldinnen dieser Kategorie zunächst einen durchaus emanzipierten Eindruck, zum Ende eines Films hin werden die dargestellten Frauenfiguren allerdings zunehmend in die Rolle des Opfers gedrängt. Im Rahmen des Domestizierungsszenarios findet demnach eine gegenläufige Entwicklung zu der Inszenierung Ripleys statt. Diese emanzipierte sich im Verlauf des Films von einem beliebigen Gruppenmitglied zu der zentralen Heldenfigur. Dagegen erscheinen die vorliegenden Protagonistinnen schon von Beginn an als emanzipierte Persönlichkeiten, nach und nach wird ihnen ihre Stärke jedoch genommen, bis sie nur noch hilflose Opfer sind. Schlussendlich werden die Figuren also in ein traditionelles Geschlechterverhältnis rückgeführt, welches den Mann als das Maß des Menschen bestimmt. Die beschriebene Charakterentwicklung knüpft an tradierte Vorurteile vom starken/übergeordneten beziehungsweise schwachen/untergeordneten Geschlecht an und legt somit die androzentrischen Denkstrukturen offen, welche den Filmen dieser Kategorie zugrunde liegen.

Das die Geschlechtscharaktere definierende, hierarchische Bedeutungsgefüge entsteht durch die symbolische Verflechtung des Gegensatzes von männlich und weiblich mit weiteren Begriffspaaren (vergleiche hierzu Kapitel 2.2).<sup>270</sup> Schon seit der Antike sind im westlich-abendländischen Denken Analogien zwischen der Geschlechterdifferenz und den binären Oppositionen Natur/Kultur, Körper/Geist, Gefühl/Verstand, Leidenschaft/Urteil, Emotionalität/Rationalität, Passivität/Aktivität, Privatheit/Öffentlichkeit und so weiter hergestellt worden.<sup>271</sup> Auf Basis dieses dualistischen Menschverständnisses entwickelten sich polarisierte Rollenvorstellungen beziehungsweise -erwartungen, die einem Menschen je nach Geschlechtszugehörigkeit bestimmte als gemeinhin weiblich oder männlich geltende Eigenschaften sowie Verhaltensmöglichkeiten auferlegen. Etwaige Alternativen werden nahezu völlig ausgeblendet, wodurch die Autonomie der Geschlechter eine massive Einschränkung erfährt.<sup>272</sup> Aus feministischer Sicht werden Geschlechterrollen „als ein von den Machtverhältnissen im Patriarchat vorgeschriebener Rollenzwang“<sup>273</sup> verstanden, welcher der systematischen

<sup>270</sup> Vgl. Scheich, Elvira (2002): Natur/Naturwissenschaft. In: Kroll, Renate (Hrsg.): Metzler Lexikon. Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 290.

<sup>271</sup> Vgl. Kahlert, Heike (2002b): Rationalität. In: Kroll, Renate (Hrsg.): Metzler Lexikon. Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 332.

<sup>272</sup> Vgl. Borchers, Ilka (2002): Stereotyp/Geschlechterstereotyp. In: Kroll, Renate (Hrsg.): Metzler Lexikon. Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 377f.

<sup>273</sup> Feldmann, Doris/Habermann, Ina (2002): Geschlechterrolle. In: Kroll, Renate (Hrsg.): Metzler Lexikon. Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 158.

Unterdrückung von Frauen dient und den es deshalb zu eliminieren gilt. Eine Diskriminierung aufgrund von Geschlechterrollen manifestiert sich insbesondere in starren Weiblichkeitsbildern bzw. -stereotypen, die als defizitäres Gegenbild zu einer positiven männlichen Norm konstruiert und im sozio-kulturellen System immer wieder reproduziert werden.<sup>274</sup>

Zwar hat die Analyse ergeben, dass einige der oben genannten Gegensatzpaare sehr wohl aufgebrochen und neu zugeordnet werden, die für den Filmverlauf entscheidenden Attribute Passivität/Aktivität sind allerdings nach wie vor mit dem weiblichen beziehungsweise männlichen Geschlecht verbunden. Damit einhergehend werden die Protagonistinnen auf körperlicher Ebene weiterhin als vergleichsweise schwach präsentiert. Grundsätzlich bleibt es denn auch bei ihrer Inszenierung als Mangelwesen, deren Defizite durch männliche Stärken ausgeglichen werden müssen. Jene ‚natürlichen‘ Schwächen zeigen sich besonders eklatant in kämpferischen Auseinandersetzungen und/oder der finalen Konfrontation. Hier sind die Frauenfiguren noch immer auf die Hilfe eines starken Mannes angewiesen, der sie aus ihrer Notlage befreit. Auffällig ist dabei, dass die Protagonistinnen dieser Kategorie mitunter nicht einmal den Versuch einer eigenständigen Rettung unternehmen, sondern sich nur allzu bereitwillig von dem männlichen Helden beschützen lassen (vergleiche hierzu auch *Species*).<sup>275</sup> Im Rahmen des Domestizierungsszenarios wird die entgegengesetzte geschlechtsspezifische Darstellung von Heldenhaftigkeit folglich unter Rückgriff auf die Biologie naturalisiert. Diese Beobachtung wird durch einen Kommentar des Comicauteurs Robert Kirkman untermauert. Auf die Frage hin, warum all seine starken weiblichen Charaktere in der Serie *The Walking Dead* entweder verrückt oder tot seien, antwortet er:

I don't mean to sound sexist, but as far as women have come over the last 40 years, you don't really see a lot of women hunters. They're still in the minority in the military, and there's not a lot of female construction workers. I hope that's not taken the wrong way. I think women are as smart, resourceful, and capable in most things as any man could be... but they are generally physically weaker. That's science.<sup>276</sup>

Während die Frau klug, einfallsreich und kompetent im Beruf, auf körperlicher Ebene aber unterlegen ist, vereint der Mann Intellekt und physische Macht in einer Person. Dies erhebt ihn zum wahren Helden und begründet/legitimiert die gesellschaftliche Dominanz von Männern über Frauen. Letzten Endes wird die männliche Figur in sämtlichen Filmen dieser Kategorie also doch als das stärkere Geschlecht portraitiert, womit es im Wesentlichen bei den festgefahrenen, stereotypen Rollenmustern bleibt.

<sup>274</sup> Ebd., S. 158f.

<sup>275</sup> Vgl. *Species* (USA 1995). Regie: Roger Donaldson. MGM/UA Home Entertainment: 1996, VHS, 104 Min., TC 01:44:01-01:52:00.

<sup>276</sup> Abrams, Simon (2013): Think *The Walking Dead* Has a Woman Problem? Here's the Source. <http://www.villagevoice.com/2013-04-03/film/the-walking-dead-woman-problem/full/>, [Abruf 03.06.2014].

### 5.1.2 ‚Überzeichnung‘ oder die Emanzipation als Deckmantel für männliches Wunschdenken

Folgende Werke aus dem Analysekorpus weisen ein Überzeichnungsszenario sowie die damit einhergehende Konstruktion von Weiblichkeit auf: *Ghosts of Mars* (2001) und *Aliens vs. Predator 2* (2007). Ersterer erweist sich an dieser Stelle als besonders interessant, etabliert er das Matriarchat doch als herrschende Gesellschaftsform. Dies gibt dem Film reichlich Spielraum für die Ausgestaltung seiner hartgesottenen Heldinnen. Umso erstaunlicher ist es, dass der Mann auch hier als das stärkere Geschlecht aus dem Kampf hervorgeht. Die anschließende Filmanalyse soll die Darstellungsstrategien des Überzeichnungsszenarios nun im Einzelnen veranschaulichen.

Der Rote Planet im Jahr 2176: Kolonisten von der Erde werden von Geistern [einer uralten immateriellen Marszivilisation] heimgesucht, die friedfertige Menschen in blutrünstige Zombies mutieren lassen. Im Mittelpunkt der Handlung stehen ein inhaftierter Raubmörder und eine aparte Polizistin, die ihn zu einer Gerichtsverhandlung eskortieren soll.<sup>277</sup>

Bei der Polizistin handelt es sich um Lt. Melanie Belard (Natasha Henstridge), eine ebenso attraktive wie qualifizierte junge Frau. Wenngleich sie nicht viel Schminke oder ein allzu freizügiges Kostüm trägt, ist Belard dennoch eine sehr weibliche Erscheinung. Ihr großer, schlanker Körper wird durch enganliegende Lederkleidung vorteilhaft in Szene gesetzt; sie hat lange blonde Haare, ein makellostes Gesicht mit sanften Zügen und kann nach den Maßstäben des westlich-abendländischen Kulturkreises als schön bezeichnet werden. Darüber hinaus wird die Polizistin nicht nur als erste Figur eingeführt, sondern fungiert auch als Erzählerin des Films, was sie gleich in der Eröffnungsszene als Hauptcharakter festlegt. Während der letzten Mission von Belards Einheit (oben aufgeführter Gefangenentransport) kam es zu einem Zwischenfall, über den die Polizistin nun vor einem Ausschuss Bericht erstatten muss. Die Geschehnisse des Films liegen zu diesem Zeitpunkt also bereits in der Vergangenheit. Zu Beginn der Anhörung fragt Belard nach einem Anwalt, die Vorsitzende versichert der Polizistin allerdings, dass sie keinen Rechtsbeistand benötige, da ihre Rechte durch das Matriarchat geschützt seien. Entsprechend der herrschenden Gesellschaftsform werden sämtliche Führungsrollen von Frauen ausgefüllt.<sup>278</sup>

Belard beginnt ihre Schilderungen, von nun an arbeitet der Film in Rückblenden. Die Polizistin und ihre Vorgesetzte, Commander Helena Braddock (Pam Grier), wurden damit beauftragt, den Schwerverbrecher James ‚Desolation‘ Williams (Ice Cube) in einer

<sup>277</sup> Katholisches Institut für Medieninformation (KIM)/Katholische Filmkommission für Deutschland (Hrsg.) (2002): Lexikon des internationalen Films. Filmjahr 2001. Das komplette Angebot in Kino, Fernsehen, auf Video und DVD. Marburg: Schüren, S. 157.

<sup>278</sup> Vgl. *Ghosts of Mars* (USA 2001). Regie: John Carpenter. Columbia Tristar Home Video: 2002, DVD, 94 Min., TC 00:02:17-00:04:26.

entfernt gelegenen Minenstadt auf dem Mars abzuholen und ihn vor Gericht zu stellen. Das eigens für die Mission zusammengestellte Team besteht aus insgesamt zwei Männern sowie drei Frauen, wobei Braddock und Belard die ranghöchsten Offiziere sind. Die sich schon darin spiegelnde Umkehrung der geschlechtsspezifischen Rollenverteilung wird weiterhin dadurch unterstrichen, dass sich die Männer einem belanglosen Kartenspiel widmen, während die Frauen eine Lagebesprechung abhalten, um ihr Vorgehen zu planen. Später unterhalten sich der Commander und Belard nochmals unter vier Augen.<sup>279</sup> Angesichts des Strafregisters der Zielperson ist die Polizistin über die kleine Größe ihres Teams sichtlich irritiert, Braddock ärgert sich zudem über das Geschlecht des neuesten Mitglieds, Sgt. Jericho Butler (Jason Statham): „Ich habe gehofft, wir kriegen eine richtige Frau, auf die wir uns verlassen können.“<sup>280</sup>

Danach macht Braddock Belard unmissverständliche Avancen, sie streichelt den Oberarm der Polizistin und flüstert ihr zu, dass sie diese brauche. Belard weist den Annäherungsversuch zurück, wobei Braddock ihre Enttäuschung darüber offen zeigt. *Ghosts of Mars* unternimmt hier eine klare Zuschreibung von ‚typisch‘ männlichen Handlungsmustern (sexuelle Übergriffe von in der Rangordnung Höhergestellten auf ihre Untergebenen sowie der damit einhergehende Missbrauch von Macht) an das weibliche Geschlecht. Zugleich lässt sich bereits in dieser Szene erkennen, dass der Film nicht gewillt ist, gänzlich auf den Mann zu verzichten und das Matriarchat als dominierende Organisationsform radikal weiterzudenken, lehnt Belard ein körperliches Verhältnis mit dem gleichen Geschlecht doch konsequent ab.<sup>281</sup> Ist zunächst unklar, ob sie Braddocks Angebot ausschlägt, weil diese eine Frau oder ihre Vorgesetzte ist, wird die oben formulierte These im weiteren Verlauf des Films insoweit bekräftigt, als dass Belard die Avancen ihrer weiblichen Chefin zwar entschieden zurückweist, ihrem männlichen Kollegen (Butler) auf Dauer allerdings nicht widerstehen kann.<sup>282</sup> Unabhängig von Belards Beweggründen favorisiert der Film demnach die ‚klassische‘ Konstellation einer intimen Beziehung zwischen Mann und Frau. Wie noch zu zeigen sein wird, zieht sich der Konflikt zwischen diesen widersprüchlichen Ansätzen, sprich die Positionierung des weiblichen Geschlechts als das starke auf der einen und das Festhalten an traditionellen Denkschemata auf der anderen Seite, durch den gesamten Film.

Als die Gruppe im Bahnhof der Minenstadt ankommt, gibt Braddock letzte Instruktionen. Dabei tritt sie abermals in einer sehr männlichen Manier auf. Sie steht breitbeinig

<sup>279</sup> Vgl. ebd., TC 00:04:27-00:07:26.

<sup>280</sup> Ebd., TC 00:07:20-00:07:23.

<sup>281</sup> Vgl. ebd., TC 00:07:27-00:07:45.

<sup>282</sup> Vgl. ebd., TC 01:01:10-01:02:10.

und in einen langen schwarzen Ledermantel gehüllt vor der Gruppe und macht ihren Untergebenen einbringlich klar, dass sie auf keinen Fall den Fehler begehen sollten, den Auftrag zu unterschätzen und sich selbst zu überschätzen.<sup>283</sup> In erster Linie zielt die Ansprache auf die männlichen Mitglieder des Teams ab: „Ich weiß, Sie halten sich für richtig harte Hombres.“<sup>284</sup> Die (körperlichen) Fähigkeiten des Mannes werden in dieser Gesellschaft offenkundig nicht länger über denen der Frau angesiedelt, im Gegenteil, das männliche Geschlecht wird hier kaum noch als ernsthafte Unterstützung wahrgenommen und bei jeder Gelegenheit deutlich in seine Schranken verwiesen.

Unter Braddocks Führung begibt sich die Gruppe anschließend in das Stadtzentrum, wo sie feststellen, dass sämtliche der Einwohner verschwunden sind: „Freitagnacht, hier müsste der Punk abgehen. Noch zwölf Stunden bis Sonnenaufgang, da müssten Gehälter verballert, Nutten gefickt und Drogen genommen werden. Stattdessen ist das hier ein Friedhof,“<sup>285</sup> so Belards Beschreibung der Situation. Diese wie einige andere Aussagen und Aktionen der Polizistin sind zweifellos dem Versuch geschuldet, ihr ein möglichst derbes Auftreten anzuheften. Die Botschaft dahinter ist eindeutig: in *Ghosts of Mars* erfüllt die Frau nicht länger die ihr vom Patriarchat zugeordnete Rolle des Opfers. Um dies nach Möglichkeit auch dem letzten Zuschauer begreiflich zu machen, ist der Film zwanghaft darum bemüht, seine Hauptdarstellerin als extrem dominante Persönlichkeit zu inszenieren. Fragwürdig ist an dieser Stelle jedoch, ob sich Vertreterinnen des weiblichen Geschlechts ausgerechnet innerhalb einer matriarchalischen Gesellschaft weiterhin in die Prostitution drängen lassen würden. Wie zuvor schon angemerkt, denkt der Film seine ursprüngliche Idee mitnichten bis zum Ende.

Nach der Entdeckung zahlreicher Leichen findet sich die Gruppe schließlich im Gefängnis ein. Um ihn zu befragen, was in der Stadt vorgefallen ist, suchen Belard und Butler Williams in seinem Zellentrakt auf. Der Häftling zeigt allerdings keinerlei Reaktion auf die Fragen der Polizistin, woraufhin diese ihn zuerst wüst beschimpft und sich dann ohne ein weiteres Wort von ihm abwendet.<sup>286</sup> Butler bewundert die Frau für ihren Mut, gegenüber einem Mann wie Williams einen derart beleidigen Tonfall anzuschlagen, doch Belard lässt sich von den Geschichten um ihn nicht beeindrucken: „Ihr Männer liebt es zu übertreiben [...], das gehört eben zu eurer Natur.“<sup>287</sup> Diese Gelegenheit nutzt Butler, um Belard ein unmoralisches Angebot zu unterbreiten, in Bezug auf ihn sei

---

<sup>283</sup> Vgl. ebd., TC 00:08:45-00:09:12.

<sup>284</sup> Ebd., TC 00:08:47-00:08:49.

<sup>285</sup> Ebd., TC 00:10:55-00:11:06.

<sup>286</sup> Vgl. ebd., TC 00:12:16-00:21:43.

<sup>287</sup> Ebd., TC 00:21:54-00:21:57.

dies nicht der Fall und sie wisse vielleicht zu schätzen, was er zu bieten habe.<sup>288</sup> Noch gelingt es der Polizistin, die Annäherungsversuche Butlers abzuwehren, im späteren Verlauf des Films lässt sie ihren ‚Widerstand‘ jedoch fallen und begibt sich damit zurück in die klassische Rolle der Frau als hingebungsvolle Liebhaberin, dazu gleich mehr. Gleichzeitig kristallisiert sich in diesem Zusammenhang heraus, dass dem Mann einige seiner ‚typischen‘ Wesenszüge (übersteigertes Selbstbewusstsein, unersättlicher Sexualtrieb et cetera) sehr wohl geblieben sind. Demzufolge unternimmt *Ghosts of Mars* nicht wie anfänglich angenommen eine radikale Umkehrung der Geschlechterrollen, sondern mehr eine Zuschreibung von männlich codierten Eigenschaften an die Frau, wohingegen der Mann (wobei sich dies auf Williams und Butler bezieht) größtenteils in seinem üblichen Darstellungsschema verankert bleibt.

Diese Beobachtung wird insbesondere durch Belards Beziehung zu Williams bekräftigt. Während sich die Polizistin gegenüber allen anderen Männern mit erheblichem Nachdruck durchsetzen kann (so trägt sie mit einem von Williams Freunden etwa einen richtiggehenden Kampf um das größere Ego aus, wobei sie am Ende nicht nur als eindeutige Siegerin dasteht, sondern ihr Gegenüber auch in die völlige Lächerlichkeit zieht),<sup>289</sup> scheint er die einzige männliche Figur zu sein, die ihr wirklich gewachsen, wenn nicht sogar überlegen ist. Durch ein Missgeschick der jüngeren Teammitglieder kann Williams aus seiner Zelle fliehen und eine Polizistin als Geisel nehmen. Belard bietet sich selbst im Austausch mit der Frau an, der Häftling willigt ein. Die danach kurzzeitig entstehende Unruhe nutzt die Polizistin, um Williams anzugreifen und so die Oberhand zurückzugewinnen. Dieser ist sichtlich beeindruckt von den Fähigkeiten der Frau: „Verdammt, Kleines, du gefällst mir jetzt schon!“<sup>290</sup> Anschließend schlägt er sie mit einem Hieb bewusstlos.<sup>291</sup> Die Szene erfüllt dabei gleich drei Funktionen: erstens positioniert sie Belard als ‚toughe‘ Kämpferin, die keine Angst vor körperlichen Konfrontationen mit dem anderen Geschlecht hat; zweitens will der Film damit zu verstehen geben, dass er keine Unterschiede zwischen Frauen und Männern macht und erstere folgerichtig auch nicht weniger hart behandelt (prinzipiell sind Szenen, in denen Männer Frauen brutal niederschlagen eher selten); und drittens setzt sie Williams körperliche Fähigkeiten in Szene, welche die der Frau letzten Endes überragen und die zuerst genannten Punkte somit in gewisser Weise wieder aufheben.

---

<sup>288</sup> Vgl. ebd., TC 00:21:44-00:22:03.

<sup>289</sup> Vgl. ebd., TC 00:46:31-00:47:17.

<sup>290</sup> Ebd., TC 00:27:53-00:27:55.

<sup>291</sup> Vgl. ebd., TC 00:26:31-00:27:57.

Als Belard wieder erwacht, begibt sie sich augenblicklich auf die Suche nach Williams, der inzwischen in das städtische Krankenhaus fliehen konnte. Weder benötigt die Polizistin eine Pause noch ärztliche Versorgung, sie ist ebenso furchtlos wie hart im Nehmen. Auf der Krankenstation wird Belard von einem besessenen Mann angegriffen. Scheint die Frau zunächst die Oberhand zu gewinnen, so kann der Besessene sie nach einem kurzen Gefecht doch überwältigen. Im letzten Moment taucht Williams auf und bewahrt die Polizistin vor dem sicheren Tod. Er will gerade fliehen, als auch der Häftling von einer besessenen Frau überfallen wird. Im Gegenzug rettet Belard nun Williams das Leben.<sup>292</sup> Interessant an dieser Stelle ist, dass die Polizistin von einem Mann und der Häftling von einer Frau attackiert werden. Während Belard die weibliche Angreiferin allerdings mühelos ausschalten und Williams somit beschützen kann, ist sie ohne fremde Hilfe nicht in der Lage, sich gegen ihren eigenen, einen männlichen Angreifer zu verteidigen, in diesem Fall ist sie offenkundig auf die Unterstützung eines anderen Mannes angewiesen. Braucht es etwa einen Mann, um einen Mann zu besiegen, wohingegen eine Frau ‚nur‘ eine andere Frau niederstrecken kann? Reichen die weiblichen Kräfte für einen männlichen Gegner nicht aus? Dieses Muster wird im Rahmen des Endkampfes nochmals in abgewandelter Form aufgegriffen und liefert dabei eindeutige Antworten auf die zuvor formulierten Fragestellungen.

Zeitgleich wird Braddock bei einer erneuten Erkundung der Stadt von einer besessenen Frau getötet. Butler findet die Leiche seiner Vorgesetzten und verfolgt die Besessene bis zu deren Lager, hier gewährt *Ghosts of Mars* dem Zuschauer erstmals einen Blick auf den Feind. Inzwischen gibt es eine ganze Armee von Besessenen, die alle Nicht-Infizierten kaltblütig ermorden. Angeführt wird die Gruppe von einem Mann, genannt ‚Big Daddy Mars‘ (Richard Cetrone), dem seine Anhänger huldigen wie einem König.<sup>293</sup> Unter den Besessenen hat also eine Rückkehr zum Patriarchat stattgefunden. Selbiges soll als dominierende Gesellschaftsform nun wieder durchgesetzt werden. So heißt es etwa zu einem späteren Zeitpunkt, die Besessenen würden nicht eher ruhen, bis sie jeden Eroberer zerstört haben und aus ihrer Sicht seien Belard, ihre Kollegen sowie die Kolonialisten im Allgemeinen die Eroberer.<sup>294</sup>

Angesichts der Tatsache, dass die menschliche Marsbevölkerung im Gegensatz zu den Besessenen matriarchalisch organisiert ist, wohnt ihrer Auseinandersetzung gleichsam der Kampf zwischen zwei sich gegenseitig ausschließenden Gesellschaftsformen inne und kann folglich als ein Ringen der Geschlechter um die größere Machtposition begrif-

---

<sup>292</sup> Vgl. ebd., TC 00:27:58-00:30:52.

<sup>293</sup> Vgl. ebd., TC 00:33:31-00:36:20.

<sup>294</sup> Vgl. ebd., TC 01:07:42-01:07:55

fen werden. In diesem Verständnis lässt sich der von Big Daddy Mars angestrebte Krieg auch als ein Versuch des Patriarchats lesen, die zunehmend erstarkte Frau, personifiziert durch Belard, in die ihr vom Patriarchat zugeordnete Rolle am Rande der Gesellschaft (nicht in deren Zentrum) zurückzudrängen und die alleinige Herrschaft auf diese Weise wiederzuerlangen. Dementsprechend scheint es der Anführer der Besessenen im weiteren Verlauf des Films speziell auf die Polizistin abgesehen zu haben (so behält er sie bei kämpferischen Auseinandersetzungen stets in seinem Blickfeld, verfolgt sie, startet gezielte Angriffe auf sie et cetera).<sup>295</sup> Belard steht für das Matriarchat und verkörpert damit all das, was Big Daddy Mars ablehnt. Es macht ihn offensichtlich besonders zornig, dass ihm ausgerechnet eine Frau den Kampf angesagt hat und dazu noch ebenbürtig erscheint. Wie noch zu zeigen sein wird, gesteht *Ghosts of Mars* seiner Heldin die direkte Konfrontation mit ihrem Feind dennoch nicht zu.

Mit dem Ziel der Überlebenssicherung und in dem Wissen, dass sie gegen den zahlenmäßig überlegenen Gegner andernfalls chancenlos sind, entscheiden sich die Polizisten mit den Häftlingen zusammenzuarbeiten, wobei Belard die klare Führung übernimmt. Sie entwickelt einen Plan zur Flucht, als dieser scheitert, ergreift Williams kurzerhand die Führung und eröffnet das Feuer gegen die anrückende Armee der Besessenen (dies hatte die Polizistin zuvor strikt untersagt, um einen Kampf zu verhindern). Belards defensives Vorgehen wird durch die Offensivität des Häftlings kontrastiert, hier verharrt der Film in stereotypen Darstellungsmustern vom weiblichen und männlichen Geschlecht, die mit der Opposition Passivität/Aktivität übereinstimmen. Ungeachtet Williams' Kampferfahrung droht die Situation schließlich außer Kontrolle zu geraten. Nach einigen Todesfällen sieht sich die Gruppe daher gezwungen, in das Gefängnis zurückzukehren und sich dort zu verstecken.<sup>296</sup>

Den sicheren Tod vor Augen, versucht Butler ein letztes Mal, seine Vorgesetzte zu verführen (im Laufe des Films unternimmt er zahlreiche Versuche, Belard körperlich näher zu kommen, diese weist ihn jedoch immer wieder scharf zurück). Obwohl die Frau über das schamlose und völlig deplatzierte Verhalten zunächst fassungslos ist, überlegt sie es sich aufgrund von Bulters Argumentation – „Naja, so wie die Dinge laufen, ist das vielleicht die letzte Gelegenheit zum... zum Tanzen.“<sup>297</sup> – schlussendlich aber doch anders und willigt urplötzlich in sein Angebot ein. Dabei wirkt Belard allerdings mitnichten wie eine Frau, die sich einfach nimmt, was sie will. Vielmehr scheint sie zu resignieren, den Widerstand gegen Butler aufzugeben; als wäre sein Vorschlag die einzig

<sup>295</sup> Vgl. ebd., TC 00:55:35-00:56:09 und vgl. ebd., TC 01:17:13-01:18:54.

<sup>296</sup> Vgl. ebd., TC 00:45:20-00:54:52.

<sup>297</sup> Ebd., TC 01:01:52-01:01:59.

logische Konsequenz, weshalb sich die Polizistin nun folgerichtig in ihr vorbestimmtes Schicksal fügt. Dies spiegelt ihre Reaktion deutlich wider: Belard lässt sich Butlers Argument kurz durch den Kopf gehen, gibt dann ein kraftloses „ja“ als Antwort von sich und beginnt den Mann zu küssen. Insgesamt evoziert die Szene beim Zuschauer dadurch eher ein Gefühl der Pflichterfüllung als Leidenschaft.<sup>298</sup>

Auf symbolischer Ebene geht mit der Einwilligung Belards zugleich ihre Rückführung in ein traditionelles Geschlechterverhältnis einher. Ungeachtet der Ausgangssituation, welche der Frau die machtvollere Position zuweist, gibt sich die Polizistin dem Mann letzten Endes doch voll und ganz hin. In diesem Moment ordnet sie sich Butler nicht nur selbst unter, sondern händigt ihm freiwillig die Rolle des stärkeren Geschlechts aus. Angesichts der wachsenden äußeren Hoffnungslosigkeit (die offenkundige Übermacht der patriarchalisch organisierten Gruppe der Besessenen) lässt Belard nun also auch ihren inneren Widerstand fallen und unterwirft sich dem Feind auf allen Ebenen ihres Seins. Gleichzeitig entlarvt sich *Ghosts of Mars* durch sie Szene selbst als männlich gesteuerte Phantasie, präsentiert er doch eine Frau, die sich nie beklagt, nie weint oder schreit, die zuschlagen kann und immer einen ‚coolen Spruch‘ auf den Lippen hat, die im richtigen Moment aber zu ihrer Weiblichkeit zurückfindet und den Mann befriedigt – so, wie es sich gehört.

Die sexuelle Begegnung wird jedoch von einem erneuten Angriff der Besessenen verhindert, in dessen Folge Belard infiziert wird; das Patriarchat will sie nun gänzlich einnehmen. Die Gruppe beschließt, die bewusstlose Polizistin über den Hintereingang des Gefängnisses nach draußen zu bringen, schließlich sei sie nun keine von ihnen mehr, sondern gehöre dem Feind an. Bulter und Williams legen die Frau auf den Erdboden und lassen sie dort alleine zurück. In der folgenden Einstellung wird der Zuschauer Zeuge von Belards innerem Kampf. Der Virus will die Macht über ihr Denken und Handeln gewinnen, doch die Polizistin leistet Widerstand; sie windet sich, schwitzt, halluziniert, bis sie plötzlich laut „Nein! Ich will nicht!“<sup>299</sup> ausruft und der Virus aus ihrem Körper verschwindet. Dem Ausschuss erklärt sie später: „Ich hatte dabei Gedanken oder Erinnerungen, als wäre etwas in mich eingedrungen und wollte von mir Besitz ergreifen. Etwas in mir wollte das nicht zulassen und ich habe dagegen angekämpft.“<sup>300</sup> Belard konnte sich also gegen eine Eingliederung in das patriarchalische System und damit gegen die Fremdbestimmung ihrer Person durch einen männlichen Herrscher zur Wehr setzen. Nach dieser Emanzipation mutiert die Polizistin zu einer richtiggehenden ‚Kampfma-

<sup>298</sup> Vgl. ebd., TC 01:01:10-01:02:10.

<sup>299</sup> Ebd., TC 01:04:50-01:04:54.

<sup>300</sup> Ebd., TC 01:05:09-01:05:25.

schine‘. Als sie gerade versucht, einen Weg zurück in das Gefängnis zu finden, wird sie, völlig schutzlos und alleine, von einem besessenen Mann angegriffen. Dabei gelingt es ihr allerdings erstmals (untermalt von harten musikalischen Tönen, um sie noch ‚tougher‘ erscheinen zu lassen), einen männlichen Gegner nicht nur ohne Waffengewalt, sondern auch ohne männliche Unterstützung zu besiegen.<sup>301</sup>

Bei den anschließenden Auseinandersetzungen kämpfen Belard und Williams gemeinsam an der Front, was sie als die furchtlosesten, härtesten und qualifiziertesten Kämpfer innerhalb der Gruppe positioniert.<sup>302</sup> Darüber hinaus ist Flucht für die Frau nun keine Option mehr, Überleben alleine reicht ihr nicht, sie will die gesamte Armee vernichten, damit sich der Virus des Patriarchats nicht weiter ausbreiten kann: „Es geht hier nur um eins, um Herrschaft. Der Planet gehört nicht mehr denen.“<sup>303</sup> In diesem Moment hat das männliche Geschlecht seine Macht endgültig an die Frau verloren. Das Matriarchat konnte sich als dominierende Gesellschaftsform durchsetzen; selbiges gilt es nun zu verteidigen und zu festigen, so dass selbst die letzten patriarchalischen Organisationsformen der Vergangenheit angehören. Die Gruppe beschließt, das städtische Atomkraftwerk in eine Atombombe umzufunktionieren, deren Sprengkraft ausreicht, um die gesamte Stadt auszulöschen. Im Zuge dieses letzten Gefechts kommen sämtliche Charaktere bis auf Belard und Williams ums Leben.<sup>304</sup>

Die beiden können mit einem Zug aus der Stadt fliehen und versuchen sich so weit wie möglich von dem Detonationsradius zu entfernen; einigen Besessenen ist es jedoch gelungen, ihnen zu folgen. Williams begibt sich in den hinteren Teil des Zuges, um den letzten Wagon (wo sich die Besessenen befinden) abzukoppeln, derweil bleibt Belard im Steuerwagen. Während die beiden voneinander getrennt sind, werden sie jeweils von Besessenen angegriffen, wobei der Häftling mit Big Daddy Mars konfrontiert wird. Obwohl es der Anführer zuvor ganz offensichtlich auf die Polizistin abgesehen hatte, wird ihr die finale Konfrontation mit ihm also nicht zugestanden, dies ist Williams Aufgabe.<sup>305</sup> Belard hingegen bekommt ‚nur‘ einen beliebigen Gegner zugeteilt (wenngleich dieser ein Mann ist), da ihre Kräfte für Big Daddy Mars schlichtweg nicht genügen – so zumindest die Botschaft des Films und das obwohl er seine Protagonistin eine emanzipatorische Entwicklung hat durchlaufen lassen, aus der sie scheinbar erstarkt hervorgegangen war. Doch selbst innerhalb einer matriarchalischen Gesellschaft braucht es au-

---

<sup>301</sup> Vgl. ebd., TC 01:02:11-01:06:54.

<sup>302</sup> Vgl. ebd., TC 01:08:31-01:11:55.

<sup>303</sup> Ebd., TC 01:14:34-01:14:40.

<sup>304</sup> Vgl. ebd., TC 01:14:00-01:20:20.

<sup>305</sup> Vgl. ebd., TC 01:20:21-01:23:26.

genscheinlich einen starken männlichen Helden, welcher sich der wirklich schlimmen ‚Bösewichte‘ annimmt. Letztlich bricht *Ghosts of Mars* also mit der Idee, die er eigens herbeigeführt hat: die weibliche Herrschaft wird zwar als Tatsache postuliert, auf Handlungsebene aber keinesfalls konsequent umgesetzt und so erscheint der Mann in letzter Instanz auch hier wieder als das stärkere Geschlecht.

Nachdem der Film das ihm zugrunde liegende Konzept durch die finale Konfrontation restlos untergraben hat, führt er seine Charakterzeichnung in der Schlusszene ebenfalls ad absurdum. Belard und Williams konnten sich auch in den letzten Auseinandersetzungen erfolgreich gegen die Besessenen behaupten und als einzige Überlebende fliehen. Für den Zuschauer ist es nur wenig überraschend, dass ihr Kampf damit allerdings längst nicht beendet ist. So erreicht der Virus einige Tage später entgegen aller Bemühungen die Hauptstadt. Die Polizistin befindet sich zu diesem Zeitpunkt noch im Krankenhaus. Als sie das Heulen der Sirenen hört, springt sie jedoch ohne zu zögern aus dem Bett und rüstet sich für den Kampf; kein Zeichen des Traumas, der Erschöpfung oder Angst. Wie aus dem Nichts taucht plötzlich Williams in der Tür zu ihrem Krankenzimmer auf, ausgestattet mit zwei Maschinengewehren. Der Häftling wirft Belard eine der Waffen zu und unterstreicht seinen Auftritt als ‚cooler‘ Actionheld mit den Worten: „Lass uns ein paar Ärsche aufreißen!“<sup>306</sup> Die Frau lädt das Gewehr und antwortet in ebenso lässiger Manier: „Das können wir am besten.“<sup>307</sup> In punkto Schlagfertigkeit steht sie dem Mann in nichts nach, mit dieser Erkenntnis schließt der Film.<sup>308</sup>

Wie die Analyse von *Ghosts of Mars* veranschaulicht hat, ist der Film derart zwanghaft darum bemüht, seine weibliche Hauptfigur als eine überdurchschnittlich starke und dominante Frau zu präsentieren, dass er Belards Charakter schlussendlich in die völlige Unglaubwürdigkeit treibt. Bemerkenswert dabei ist, dass die Erzeugung von weiblicher ‚Toughheit‘ in erster Linie über die Zuschreibung von männlich codierten Eigenschaften an die Frau erfolgt. So ist Belard fast ausschließlich von männlichen Klischees umgeben: sie denkt, handelt und kämpft wie ein Mann, verwendet Vulgärsprache, hat immer einen ‚coolen Spruch‘ auf den Lippen und zeichnet sich durch ein überzogenes Ego aus. Auf diese Weise soll dem Publikum vermittelt werden, dass die Frauenfiguren in *Ghosts of Mars* nicht länger die ihnen vom Patriarchat zugewiesene Rolle des hysterischen Opfers ausfüllen. Das Gegenteil der traditionell weiblichen ‚Opferrolle‘ ist aber kein eigenständiger Charakter (oder eine neue Konstruktion von Weiblichkeit), sondern schlichtweg ein Mann mit weiblichen Körperattributen.

<sup>306</sup> Ebd., TC 01:28:39-01:28:40.

<sup>307</sup> Ebd., TC 01:28:40-01:28:41.

<sup>308</sup> Vgl. ebd., TC 01:23:56-01:28:43.

Genau darin liegt das Problem begründet, denn in nahezu all diesen Filmen, „when the men steps out of the traditional role as the one who controls the whole action“<sup>309</sup> und die Frau den ‚maskulinen‘ Part übernimmt, „[s]he nearly always loses her traditionally feminine characteristics in doing so – not those of attractiveness, but rather kindness, humanness, motherliness. She is now often cold, driving, ambitious, manipulating, just like the men whose position she has usurped.“<sup>310</sup> Dies ist besonders deutlich in *Aliens vs. Predator 2* zu beobachten. In dem Film muss sich eine Kriegsveteranin und Mutter gegen die außerirdische Bedrohung zur Wehr setzen, wobei sie ihre kleine Tochter richtiggehend hinter sich herzieht, als sei diese eine ihrer Rekruten und nicht ihr eigenes Kind; Gefühle wie Fürsorge oder Zärtlichkeit scheinen ihr völlig fremd.

Die beiden Beispiele zeigen, dass man seit der revolutionären Inszenierung Ripleys vermehrt versucht, weibliche Hauptcharaktere in US-amerikanischen Science-Fiction-Filmen als möglichst harte Kämpferinnen zu positionieren, gerade wegen ihrer (oftmals damit einhergehenden) geringen emotionalen Bandbreite können sie jedoch mitnichten an die Figur Ripleys heranreichen. Die Stärke der *Alien*-Heldin erwächst aus der Verbindung von Eigenschaften beider Geschlechter, nicht aus der Verneinung ihrer weiblichen Seite. Im Rahmen des Überzeichnungsszenarios dagegen bleibt der Geschlechterdualismus offenkundig erhalten, nur dass die Heldinnen hier einen Wechsel der ‚Lager‘ vollziehen. Das eigentlich Perfide an dieser Stelle ist allerdings, dass den Frauen der Zugang und die Teilnahme an den (männlichen) Machtstrukturen erst durch die Übernahme von typisch männlichen Wesensmerkmalen (etwa Risiko- und Einsatzbereitschaft, Angstverdrängung, Heroismus) und somit die Verdrängung von typisch weiblichen Zügen ermöglicht wird.<sup>311</sup> Folgerichtig erkennen Filme dieser Kategorie dem weiblichen Geschlecht an sich jede Form von Heldenhaftigkeit und Stärke ab. Gleichzeitig stellt die Verfrachtung des Helden in einen (nach männlichen Vorstellungen) attraktiven weiblichen Körper eine optische Aufwertung des Films dar, was wiederum einen zusätzlichen Einschaltimpuls für das größtenteils männliche Publikum bedeutet. Der Moment ihrer sexuellen Hingabe entlarvt die Frauen vollends als männlich kontrollierte Phantasien einer ‚perfekten‘ Heldin, die, wenn nötig, zuschlagen kann, in den richtigen Situationen aber auch zu ihrer Weiblichkeit zurückfindet.

In einer Welt, die von sexueller Ungleichheit bestimmt ist, wird die Lust am Schauen in aktiv/männlich und passiv/weiblich geteilt. Der bestimmende männliche Blick projiziert seine Phantasie auf die weibliche Gestalt, die dementsprechend geformt wird. In der Frauen zuge-

---

<sup>309</sup> Kaplan, E. Ann (1983): *Women and film. Both sides of the camera*. New York/London: Routledge, S. 29.

<sup>310</sup> Ebd.

<sup>311</sup> Vgl. Vahsen (2002), S. 253.

schriebenen exhibitionistischen Rolle werden sie gleichzeitig angesehen und zur Schau gestellt, ihre Erscheinung ist auf starke visuelle und erotische Ausstrahlung zugeschnitten, man könnte sagen, sie konnotieren ‚Angesehen-werden-Wollen‘.<sup>312</sup>

In diesem Verständnis können die überzeichneten Heldinnen auch als Objekte männlicher Schaulust bezeichnet werden, wobei die ihren Charakteren zugrunde liegende filmische Konstruktion von Weiblichkeit gerade wegen ihrer ‚Perfektion‘ niemals Einzug in die gesellschaftliche Realität erhalten könnte, genau dies ist jedoch das Ziel: „Der Anblick eines Transvestiten auf der Bühne kann Vergnügen und Applaus hervorrufen, während der Anblick des gleichen Transvestiten auf dem Platz neben uns im Bus zu Furcht, Zorn, ja zu Gewalt führen kann.“<sup>313</sup> Gemeinhin können Filme als „Elemente der Repräsentationsordnung einer Gesellschaft“<sup>314</sup> angesehen werden. Als solche korrespondieren sie „mit gesellschaftlichen Strukturen“<sup>315</sup> sie „stellen Ausschnitte aus der gesellschaftlichen Wirklichkeit dar“<sup>316</sup> und tragen auf diese Weise selbst zu „der sozialen Konstruktion von gesellschaftlicher Wirklichkeit“<sup>317</sup> bei. Demnach spielen Filme zugleich eine wichtige Rolle für die Identitätsbildung und Positionierung des Individuums in der Gesellschaft, dienen sie dem Zuschauer doch als eine Art Plattform „der sozialen Auseinandersetzung“<sup>318</sup> auf deren Basis er seine Erfahrungen und seinen Platz in der Welt reflektieren kann. „Mit anderen Worten: In der Rezeption und Aneignung von Filmen [...] setzen wir uns mit uns selbst und den anderen (soziale Gruppen, Gesellschaft etc.) auseinander.“<sup>319</sup> Im Falle der überzeichneten Heldinnen wird der Schritt der Aneignung und des „sinnvollen Handelns“<sup>320</sup> mit ihnen in der Lebenswelt des jeweiligen Zuschauers allerdings bewusst verhindert; zum einen durch die Verzerrung ihrer Charaktere ins Absurd-Lächerliche und zum anderen durch die ihnen inhärente Negation der Frau als eigenständiges und selbstbestimmtes Subjekt.

Das Überzeichnungsszenario spricht den Heldinnen dieser Kategorie also jede Glaubwürdigkeit ab (hier sei angemerkt, dass die Kategorie der Glaubwürdigkeit bei der Entwick-

<sup>312</sup> Mulvey (1998), S. 397

<sup>313</sup> Butler, Judith (2002): Performative Akte und Geschlechterkonstitution. *Phänomenologie und feministische Theorie*. In: Wirth, Uwe (Hrsg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 313f.

<sup>314</sup> Mai, Manfred/Winter, Rainer (2006): Kino, Gesellschaft und soziale Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Soziologie und Film. In: Mai, Manfred/Winter, Rainer (Hrsg.): *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*. Köln: Halem, S. 10.

<sup>315</sup> Mikos (2008), S. 107.

<sup>316</sup> Mikos, Lothar (2005): Der Faszination auf der Spur. Zur Bedeutung von Film- und Fernsehanalyse in der Medienpädagogik. [http://www.spinxx.de/tl\\_files/upload/files/5\\_paedagogen\\_medienkritik/Mikos\\_AnalyseMedien.pdf](http://www.spinxx.de/tl_files/upload/files/5_paedagogen_medienkritik/Mikos_AnalyseMedien.pdf), [Abruf 31.07.2014].

<sup>317</sup> Mikos (2008), S. 44f.

<sup>318</sup> Ebd., S. 107.

<sup>319</sup> Mikos (2005).

<sup>320</sup> Mikos (2008), S. 46.

lung fiktiver Figuren eine zentrale Rolle spielt, „weil dies die Voraussetzung dafür ist, dass die Zuschauer sie sich als ‚wirkliche‘ Menschen vorstellen können“<sup>321</sup>), folgerichtig stellt auch ihre Stärke keine ernst zu nehmende Gefahr beziehungsweise Konkurrenz für die Position und Macht des Mannes dar. Häufig wird die Abschwächung der weiblichen Stärke zudem durch die sexuelle Unterwerfung der Frau erreicht.

Beruflich erfolgreiche Frauen usurpieren Männlichkeit und ‚verkleiden‘ sich feminin (kleiden und bewegen sich feminin, verhalten sich gegenüber Männern albern, unterwürfig, flirtend usw.), um sich vor der Rachsucht der durch ihren Erfolg gleichsam kastrierten Männer zu schützen.<sup>322</sup>

Ähnlich gestaltet sich die Situation in *Ghost of Mars*: die Frauen belegen und festigen ihre gesellschaftliche Dominanz, indem sie sich ein männlich codiertes Verhaltensmuster angeeignet haben, durch ihre sexuelle Unterwerfung und die damit verbundene Rückkehr zu einer traditionellen Weiblichkeit, gibt Belard dem Mann aber ein Stück seiner Macht zurück, wenngleich sie sich dagegen zunächst vehement sträubt. Die darin implizierte Überlegenheit des männlichen Geschlechts findet weiterhin in der finalen Konfrontation Ausdruck. Obwohl die Polizistin an ‚Toughheit‘ kaum zu überbieten und darüber hinaus die eindeutige Hauptfigur des Films ist (der Film wird nicht nur aus ihrer Sicht erzählt, auch ist die Kamera fast die ganze Zeit bei ihr), wird ihr der Sieg über den filmischen ‚Endgegner‘ nicht gestattet, dazu braucht es einen ‚richtigen‘ Mann. Selbst im Angesicht eines Matriarchats ist die gänzliche Abkehr vom männlichen Geschlecht nicht möglich. *Ghosts of Mars* bricht also gleich in mehrerlei Hinsicht mit einer emanzipatorischen Frauendarstellung, wie sie Ripley vorgeschlagen hat. Ungeachtet ihrer äußerlichen Stärke können die Figuren dieser Kategorie daher mitnichten als emanzipierte Heldinnen gewertet werden.

### 5.1.3 ‚Bestrafung‘ oder die Angst vor der Überflüssigkeit des ‚starken‘ Geschlechts

Im Gegensatz zu den ersten beiden Kategorien weist nur ein Film aus dem Analysekorpus ein Bestrafungsszenario auf: *Pitch Black – Planet der Finsternis* (2000). Die nachfolgende Untersuchung soll Anlage und Aufbau seiner Protagonistin sowie deren finale Zerstörung nun detailliert abbilden. „Es bedarf nur eines kleinen Zwischenfalls, damit das Raumschiff, das in der ersten Einstellung laut- und schwerelos durchs All gleitet, im Sturzflug auf einen fremde Planeten zurast. Den unabwendbaren Crash überleben nur die Co-Pilotin und einige Passagiere, die unverzüglich beginnen, die schier endlose

<sup>321</sup> Ebd., S. 165.

<sup>322</sup> Lehnert, Gertrud (2002): Femität. In: Kroll, Renate (Hrsg.): Metzler Lexikon. Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 106.

Wüste<sup>323</sup> nach Wasser und Hilfe abzusuchen. Nach geraumer Zeit stößt die Gruppe auf eine ehemalige Bergbaustation, die völlig verlassen zu sein scheint. Der Verbleib ihrer menschlichen Bewohner klärt sich allerdings noch früh genug auf: der Planet wird von „einer tödlichen Bedrohung durch gefräßige, lichtscheue Wesen“<sup>324</sup> beherrscht, die schon sehr bald Jagd auf die überlebenden Insassen machen.

*Pitch Black – Planet der Finsternis* beginnt mit einem Voice-over des entflohenen Sträflings Richard B. Riddick (Vin Diesel), der auf diese Weise zum einen als zentraler Charakter des Films etabliert wird und über das Gesagte („Es heißt im Kryoschlaf schaltet sich der Großteil des Gehirns ab – alles, bis auf den primitiven Teil, den animalischen Teil. Kein Wunder, dass ich noch wach bin.“<sup>325</sup>) zum anderen eine ebenso gefährliche wie mysteriöse Charakterzeichnung erfährt. Des Weiteren dient sein einleitender Kommentar der Aufklärung des Zuschauers über die dem Film zugrunde liegende Ausgangssituation. Die Passagiere befinden sich auf einem Transportflug durchs Weltall, wobei sie aufgrund der erheblichen Flugdauer allesamt in den Tiefschlaf versetzt wurden. Einer von ihnen ist der Polizist William J. Johns (Cole Hauser), der über Riddicks Worte eingeführt wird (somit passiv ist) und den Schwerverbrecher zurück ins Gefängnis bringen will. Plötzlich gerät der zivile Raumfrachter in einen Meteoritenschauer und wird infolgedessen schwer beschädigt. An diesem Punkt in der Handlung lernt der Zuschauer die zuvor erwähnte Co-Pilotin, Carolyn Fry (Radha Mitchell), kennen, die durch ein Notsignal aus dem Tiefschlaf gerissen wird. Anders als Johns wird Fry also nicht über eine andere Person eingeführt, sondern über die Handlung selbst, was ihr sogleich einen aktiveren Part zuweist. Der erste Captain ist durch einen Meteoritensplitter getötet worden, nun muss Fry das Schiff notlanden.

Obschon sie äußerlich kaum Ähnlichkeit besitzen, weckt die Pilotin vom ersten Augenblick an Erinnerungen an Ripley, sind Frys Auftreten und Wirkung doch unerkennbar der weiblichen Charakterzeichnung in *Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt* entlehnt. Die Pilotin ist eine kühle, rationale Frau (so verschwendet sie keinerlei Zeit mit Trauer über den Tod ihres Captains, sondern konzentriert sich ohne Verzögerung auf die bevorstehende Notlandung), deren Körper nicht erotisch in Szene gesetzt wird. Tatsächlich wirkt sie nicht einmal sonderlich attraktiv. Sie hat kurze blonde Haa-

---

<sup>323</sup> FILMDIENST (Hrsg.): *Pitch Black - Planet der Finsternis*. [http://www.filmdienst.de/nc/kinokritiken/einzelansicht/pitch-black--planet-der-finsternis,513433.html?tx\\_ppwkinokritik\\_pi1%5BshowCredits%5D=1](http://www.filmdienst.de/nc/kinokritiken/einzelansicht/pitch-black--planet-der-finsternis,513433.html?tx_ppwkinokritik_pi1%5BshowCredits%5D=1), [Abruf 02.08.2014].

<sup>324</sup> Katholisches Institut für Medieninformation (KIM)/Katholische Filmkommission für Deutschland (Hrsg.) (2001), S. 292.

<sup>325</sup> *Pitch Black – Planet der Finsternis* (USA 2000). Regie: David Twohy. Columbia Tristar Home Video: 2000, DVD, 104 Min., TC 00:01:25-00:01:47.

re, ist ungeschminkt und trägt zweckmäßige Kleidung. Ihre Stimme hat einen schroffen, dominanten Tonfall, der Frys energisches Handeln noch unterstreicht. Ebenso dient die Ausgestaltung des folgenden Notlandemanövers vor allem der Herausarbeitung ihrer charakterlichen Härte. Für eine sichere Landung ist das Raumschiff zu schwer, die Pilotin sieht sich daher gezwungen, Ballast abzuwerfen. Mittels der Betätigung einiger Hebel trennt sie mehrere Kabinen vom hinteren Teil des Schiffes ab, bis sie schließlich zu der Passagierkabine gelangt, wo die nichts ahnenden Menschen selig im Tiefschlaf ruhen. Nach kurzem Zögern will Fry auch diese Kabine abwerfen. Der inzwischen dazu gestoßene Navigator des Raumfrachters, Greg Owens (Simone Burke), bemerkt das Vorhaben der Pilotin und versucht sie davon abzuhalten.<sup>326</sup>

- Owens: Fry, was zum Teufel machen Sie da?  
 Fry: Ich muss noch mehr Ladung abwerfen. Hören Sie, ich habe alles versucht, ich habe noch keinen Horizont.  
 Owens: Dann gehen Sie alles nochmal durch, wir werden auf keinen Fall einfach...  
 Fry: Owens, wenn Sie so unheimlich clever sind, dann kommen Sie her und übernehmen Sie doch!  
 Owens: Wir haben uns vertraglich verpflichtet, für jeden dieser Menschen die Verantwortung zu übernehmen, Fry!  
 Fry: Sollen wir etwa draufgehen, weil sie so tugendhaft sind?  
 Owens: Hände weg vom Hebel!<sup>327</sup>

Owens gelingt es jedoch nicht, Fry zu überzeugen. Nach einer weiteren Turbulenz greift die Pilotin nach dem Hebel und betätigt ihn mit den Worten: „Ich will nicht für sie sterben!“<sup>328</sup> Der Schalter klemmt allerdings und lässt sich auch nach mehrmaligem Versuchen nicht umlegen, letztlich bleiben die Passagiere also aufgrund eines technischen Fehlers an Bord. Um ihr eigenes Überleben zu sichern, ist Fry bereit, andere zu opfern, sie ist skrupellos und kämpft nur für sich. Danach kommt es zu einer heftigen Bruchlandung, bei der Owens durch ein herumfliegendes Metallteil tödlich verwundet wird. Als Fry ihn findet ist er noch am Leben, doch kann sie nichts mehr für ihn tun. Die Pilotin leidet sichtlich unter dem Zustand ihres Kollegen; sie entschuldigt sich mehrfach bei ihm und weicht nicht von seiner Seite bis er schließlich tot ist, erst dann verlässt sie den schwer beschädigten Frachter.<sup>329</sup> Offensichtlich bereut Fry ihr Vorgehen. Gleichzeitig veranschaulicht die Szene auf sehr drastische Weise, dass sich das Mitgefühl der Frau auf all diejenigen Menschen zu beschränken scheint, zu denen sie in einer persönlichen Beziehung steht. Im Gegensatz zu Ripley ist die Pilotin demnach nicht gewillt, Verantwortung für andere zu übernehmen, wenn dies eine Gefährdung für ihr eigenes Leben bedeutet; Fry ist allein auf ihr Überleben bedacht.

<sup>326</sup> Vgl. ebd., TC 00:02:48-00:05:54.

<sup>327</sup> Ebd., TC 00:05:54-00:06:24.

<sup>328</sup> Ebd., TC 00:06:36-00:06:38.

<sup>329</sup> Vgl. ebd., TC 00:06:39-00:11:34.

Wenngleich dem Zuschauer durch die ausführliche Einführung der Pilotin bereits ein Hinweis darauf geliefert wurde, dass es sich bei ihr um den zweiten zentralen Charakter neben Riddick handelt, wird sie in der ersten Filmhälfte keineswegs dementsprechend inszeniert. Gemäß ihrer Führungsverweigerung (die sie zu mehreren Gelegenheiten mit den Worten: „Ich bin nicht euer Captain!“<sup>330</sup> betont) erscheint Fry zunächst als ein beliebiges Mitglied innerhalb der Gruppe, nicht aber als deren Anführerin. So ist sie zwar präsent, steht jedoch nie im Vordergrund (was sich auch in der Kameraführung niederschlägt, die ihre Aufmerksamkeit zu diesem Zeitpunkt noch mehr oder weniger gleichmäßig auf alle Überlebenden verteilt).<sup>331</sup> Diese Figurenkonstellation erinnert abermals an *Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt*. Ähnlich wie Ripley, die sich erst im Laufe des Films zu seiner eindeutigen Heldenfigur entwickelte, muss sich auch Fry noch zu einer ‚wahren‘ Heldin emanzipieren (obschon ihr Protagonistenstatus im Gegensatz zu Ripleys von Beginn an klar erkennbar ist); eine Heldin, der es nicht nur um das eigene Überleben geht, die ebenso für andere Menschen kämpft und im äußersten Fall sogar gewillt ist, für diese zu sterben.

Anfänglich gibt Fry ihre Führungsrolle sehr bereitwillig an Johns ab, der dadurch nicht nur die Leitung der Gruppe übernimmt, sondern auch als potentielle Heldenfigur in Erscheinung tritt; ein starker, attraktiver Mann, der die weiblichen Defizite ausgleichen muss, ganz den Konventionen entsprechend. Diese Entwicklung verleitet den Zuschauer zu der Annahme, der vorliegende Plot könne ebenfalls durch ein Domestizierungsszenario bestimmt sein, in dessen narrativen Mittelpunkt Fry und Johns als überlebendes Heldenpaar stünden. Zur Unterstreichung ihrer Beziehung formt sich zwischen den beiden schnell eine Art Vertrauensband; die Pilotin verlässt sich auf Johns, sie wendet sich bei Ungewissheiten hilfesuchend an seinen Rat, entscheidet gemeinsam mit dem Polizisten über das weitere Vorgehen und ordnet sich ihm auf diese Weise selbst unter. Nach und nach wächst Fry allerdings in ihre Rolle sowie die damit verbundenen Aufgaben hinein, wenngleich dieser Schritt zunächst nur zögernd und mitnichten freiwillig erfolgt. Vielmehr wird sie durch die an ihre Position geknüpften Erwartungen seitens der Passagiere in die Verpflichtungen des Captains hineingedrängt (so erwartet man von ihr Erklärungen, Lösungsvorschläge, Pläne und so weiter).<sup>332</sup>

Dies spiegelt sich insbesondere in der ersten Todesszene innerhalb der Gruppe wider. Einer der überlebenden Männer ist gerade dabei, die Leichname der bei dem Absturz zu Tode gekommenen Passagiere zu vergraben, als er von der außerirdischen Rasse in eine

---

<sup>330</sup> Ebd., TC 00:50:16-00:50:18.

<sup>331</sup> Vgl. ebd., TC 00:12:34-00:25:35.

<sup>332</sup> Vgl. ebd.

Höhle unter der Erde gerissen wird. Die anderen hören seine Schreie und eilen ihm zu Hilfe, finden jedoch nur eine riesige Blutlache. Um die Ursache für sein Verschwinden sowie den Verbleib des Mannes zu klären, begibt sich Fry in die Höhle. Demnach erkundigt nicht der vermeintliche Held, Johns, als Erster die Gefahrenzone, sondern eine Frau. Bemerkenswert ist außerdem, dass an dieser Stelle nicht einmal eine Diskussion hinsichtlich der Aufgabenverteilung gezeigt wird, Fry übernimmt die Vorhut ganz automatisch, weil es ihre Position als Captain schlichtweg verlangt. In dem Höhlensystem trifft die Pilotin erstmals selbst auf die fremde Spezies, die augenblicklich einen erbarmungslosen Angriff auf die unbewaffnete Frau startet.

Fry will fliehen, indem sie über ein Loch in der Erde an die Oberfläche zu klettern versucht, doch schafft sie dies nicht alleine; die Pilotin gerät in Panik, fängt an zu weinen und zu schreien. Schließlich hören die anderen ihre Rufe und können sie in Sicherheit ziehen. Nach ihrer Rettung lässt sie ihrer Angst freien Lauf, es sei eine dumme Idee gewesen, in die Höhle zu gehen. Hier wird deutlich, dass Fry zwar macht, was man von ihr als Captain erwartet, aber noch lange nicht die Souveränität und Stärke besitzt, um sich in Gefahrensituationen auch ohne fremde Hilfe behaupten zu können. Angesichts der neuen Erkenntnislage in Bezug auf die Feindseligkeit ihres Gegners, bittet Johns Riddick kurz darauf um dessen Zusammenarbeit (wobei er dem entflohenen Sträfling vorlügt, dass er ihn im Gegenzug nicht zurück ins Gefängnis bringen würde).<sup>333</sup>

Die Freilassung Riddicks erfüllt zwei grundlegende Funktionen: zum einen erlaubt sie eine stärkere Fokussierung auf den Schwerverbrecher als aktiven Handlungsteilnehmer (bisher war dieser größtenteils weggesperrt und hat die Handlung insofern ‚nur‘ als Gesprächsthema dominiert), zum anderen liefert sie die Möglichkeit für einen direkten Vergleich der beiden Männer, zwischen denen Fry wie gefangen zu sein scheint. Dabei wird die Natur ihrer Dreiecksbeziehung bereits anhand einer früheren Szene zum Ausdruck gebracht. Nach der Bruchlandung kann Riddick kurzzeitig fliehen, wird aber schon wenig später von dem Polizisten sowie einigen Helfern wieder gefangen genommen. Auf der Suche nach ihm zieht sich Fry von der Gruppe zurück und ruht sich im Schatten aus, Johns folgt ihr. Er wundert sich, warum die Pilotin als nunmehr ranghöchste Offizierin nicht bei ihrem Schiff geblieben ist. Daraufhin erklärt die Frau: „Ich wollte von allem weg.“<sup>334</sup> Ihre Antwort irritiert den Polizisten nur noch mehr: „Ist schon komisch, dass ein Captain so schnell sein Schiff verlässt.“<sup>335</sup>

---

<sup>333</sup> Vgl. ebd., TC 00:25:35-00:35:37.

<sup>334</sup> Ebd., TC 00:19:55-00:19:57.

<sup>335</sup> Ebd., TC 00:19:57-00:19:59.

Fry fühlt sich sichtlich unbehaglich und will der Situation entfliehen, doch Johns lässt sie nicht gehen. Schließlich fragt er sie ganz direkt, was Owens mit „Hände weg von dem Hebel“ gemeint habe. In diesem Moment taucht Riddick im Schatten hinter Fry auf, was eine deutliche assoziative Verknüpfung zwischen ihrer Tat und seiner Person herstellt. Die Pilotin reagiert indes extrem abweisend auf Johns anhaltende Fragen und ruft schließlich verärgert aus: „Ich bin nicht Ihr Captain!“<sup>336</sup> Dann fährt sie etwas ruhiger fort: „Bei der Landung ging alles drunter und drüber und da hat sich Owen fantastisch verhalten, absolut einwandfrei. Er hat den Andockpiloten davon abgehalten, die Hauptkabine abzuwerfen, die Passagiere.“<sup>337</sup> Es bedarf keiner weiteren Erklärungen, Johns wird sofort klar, dass die Rede hier von Fry selbst ist. Die Pilotin blickt ihn schuldbewusst an, unfähig noch irgendetwas zu sagen. Entgegen Frys Erwartungen, verurteilt der Polizist ihre Handlungsweise allerdings nicht, sondern schenkt ihr ein ermutigendes Lächeln und gesteht ein, dass seine Freude darüber, noch am Leben zu sein, immer größer würde.<sup>338</sup> An dieser Stelle formt sich das zuvor angesprochene Vertrauensband zwischen Fry und Johns.

Während der gesamten Unterhaltung steht Riddick im Verborgenen direkt hinter Fry. Er nähert sich ihr, lauscht ihren Schilderungen, scheint sich der Pilotin angesichts ihres, vom reinen Überlebensinstinkt gesteuerten Handelns richtiggehend verbunden zu fühlen. Er schneidet ihr eine Haarsträhne ab und saugt den Duft tief in sich ein.<sup>339</sup> Riddick steht für das Animalische, das Raue und Triebhafte, das auch Fry in sich trägt und bei der Notlandung nach außen gekehrt hat. Als die Pilotin den Hebel zum Abwurf der Passagiere umlegte, war sie nicht weniger skrupellos als der Schwerverbrecher. Im Gegensatz zu Riddick bereut sie ihr Handeln jedoch, diese Seite ihrer Persönlichkeit wird durch Johns symbolisiert. Der Polizist konfrontiert Fry mit dem, was sie getan hat und zwingt sie, sich ihr moralisch fragwürdiges Handeln bewusst vor Augen zu führen. Wie die Szene veranschaulicht, treffen in dem weiblichen Charakter die entgegengesetzten und durch die jeweiligen Männer verkörperten Pole aufeinander. Folglich verfügt die Pilotin über das Potential, sich sowohl in die eine als auch die andere Richtung zu entwickeln. Zunächst entscheidet sie sich eindeutig für die Seite des Polizisten, was sich noch als die falsche Wahl entpuppen wird. Ihr Fehler liegt allerdings nicht so sehr in der Entscheidung für Johns begründet, sondern vielmehr in der damit einhergehenden strikten Verweigerung ihrer eigenen Seite.

---

<sup>336</sup> Ebd., TC 00:20:20-00:20:22.

<sup>337</sup> Ebd., TC 00:20:24-00:20:40.

<sup>338</sup> Vgl. ebd., TC 00:19:11-00:20:59.

<sup>339</sup> Vgl. ebd.

Im Zuge der Freilassung Riddicks erfährt die Beziehung des vermeintlichen Heldenpaares eine nachhaltige Erschütterung, enthüllt sie doch gleichsam die wahre Motivation des Mannes. Gegenüber der machtvollen Aktivität des Schwerverbrechers beginnt Johns Fassade des ehrenhaften Polizisten langsam zu zerfallen, bis sie schlussendlich das Bild eines schmerzmittelabhängigen Kopfgeldjägers hinterlässt, der seine falsche Uniform dazu nutzt, um sich als ‚harter Kerl‘ aufzuspielen, seinen großspurigen Worten jedoch keinerlei Taten folgen lässt. Johns interessiert sich nur für seinen eigenen Vorteil, zu dessen Beschaffung er sogar bereit ist, das Leben der übrigen Gruppenmitglieder radikal zu beenden. Vor allem aber akzeptiert der Mann keine Anweisungen von einer, auf den ersten Blick unterlegenen Frau wie Fry. Die Pilotin zeigt sich indes zunehmend verständnislos hinsichtlich seiner feigen Untätigkeit, wodurch sie sich von ihrem anfänglichen Unterstützer sukzessive ablöst. Während Johns immer schwächer wird, gewinnt die Frau also an Stärke und betritt dadurch selbst die Sphäre der Aktivität.<sup>340</sup>

So findet Fry etwa einen veralteten, grundsätzlich aber noch funktionstüchtigen Raumgleiter in der Bergarbeiterstadt. Diesen will die Pilotin nun versuchen zu reparieren, damit die Gruppe so schnell wie möglich von dem Planeten fliehen kann.<sup>341</sup> Darüber hinaus obliegt ihr die Entdeckung der nahenden Sonnenfinsternis, in deren Folge sich die lichtscheuen Kreaturen aus den Tiefen der Höhlen an die Erdoberfläche begeben und auch dort eine unerbittliche Jagd auf die Menschen eröffnen.<sup>342</sup> Angesichts dieser Sachlage hat Fry umso weniger Verständnis für die sinnlose Verschwendung von Zeit (beispielsweise für unnötige Diskussionen, was am besten zu tun sei, anstatt an den richtigen Stellen zu handeln). Fry wächst demnach mehr und mehr in ihre Führungsposition hinein, sie bestimmt das weitere Vorgehen und verteilt die Aufgaben. Um Ersatzteile für den Raumgleiter zu besorgen, fährt die Gruppe zurück zu dem verunglückten Raumfrachter (mittels eines solarbetriebenen Geländewagens, den sie ebenfalls in der verlassenen Stadt gefunden haben), in diesem Moment bricht die Finsternis ein. Die Gruppenmitglieder sind den Kreaturen schutzlos ausgeliefert, was zu den ersten Todesopfern führt. Die restlichen Überlebenden können sich in dem Wrack verstecken, wo Fry einen Plan zur Flucht entwickelt. Johns missbilligt ihr Vorhaben und stimmt dafür, die Sache einfach ‚auszusitzen‘, damit rutscht er nun gänzlich in die Passivität ab. Fry kann die Tatenlosigkeit des Mannes nicht länger ertragen und es kommt zu einer direkten Konfrontation zwischen den beiden.<sup>343</sup>

---

<sup>340</sup> Vgl. ebd., TC 00:39:21-01:01:47.

<sup>341</sup> Vgl. ebd., TC 00:23:21-00:44:34.

<sup>342</sup> Vgl. ebd., TC 00:43:18-00:44:17.

<sup>343</sup> Vgl. ebd., TC 00:43:18-01:03:30.

- Johns: Aber die Sonnen müssen irgendwann mal aufgehen und wenn diese Kreaturen Angst vorm Licht haben, dann bleiben wir, wo wir sind und warten einfach bis es soweit ist.
- Fry: Das hat schon mal jemand gesagt, denken Sie nur an das Bohrkernlager [dort hat die Gruppe Überreste von den Bewohnern der Station gefunden].
- Johns: Im Augenblick sollten wir an alle Beteiligten denken, ganz besonders an den Jungen [ein Teenager namens Jack]. Wie viel Angst hat er draußen in der Dunkelheit?
- Fry: Hey, benutzen Sie ihn nicht.
- Johns: Wofür?
- Fry: Als Deckmantel, werden Sie mit Ihrer eigenen Angst fertig!
- Johns: Warum halten Sie nicht die Fresse, damit ich endlich meinen Plan vortragen kann, der keinen Massenselbstmord beinhaltet.
- Fry: Ich bin gespannt.
- Johns: [Keine Reaktion]
- Fry: Wie viel wiegen Sie, Johns?
- Johns: Was spielt das für eine Rolle, Carolyn?
- Fry: Wie viel, Johns?
- Johns: 79 Kilo [...].
- Fry: Das sind 79 Kilo feiges, weißes Fleisch und darum fällt Ihnen kein besserer Plan ein.<sup>344</sup>

An dieser Stelle verliert Johns die Fassung und bedroht Fry mit einer Waffe, Riddick muss dazwischen gehen. Angst und Wahnsinn haben den Kopfgeldjäger selbst zu einer Gefährdung für die Gruppe mutieren lassen. Die Stimme der Pilotin hat dagegen deutlich an Schärfe und Selbstvertrauen gewonnen; sie lehnt sich gegen den Egoismus und die Passivität des Mannes auf, der ihren Respekt nun endgültig verloren hat. Noch kann sich Fry allerdings nicht vollständig von der männlichen Herrschaft befreien und die alleinige Führung übernehmen. Es scheint vielmehr als würde sie den einen Herrscher schlichtweg gegen den anderen austauschen, setzt sie ihr ganzes Vertrauen doch jetzt auf die Fähigkeiten des Schwerverbrechers, um die Gruppe sicher durch die Dunkelheit zu führen. Wenngleich die Pilotin immer autoritärer auftritt, ist sie also nach wie vor auf die Unterstützung des ‚starken‘ Geschlechts angewiesen. Ungeachtet dessen geht sie stets vorweg, handelt aktiv und verfällt nicht in Hysterie oder Schockstarre, womit die Voraussetzungen für einen finalen Befreiungsschlag gegeben sind.<sup>345</sup>

Wie nicht anders zu erwarten, kommt es auf der Flucht zu massiven Schwierigkeiten, einige Mitglieder sterben und Fry gesteht ein, dass sie sich geirrt habe und es keine gute Idee gewesen sei, einen Fluchtversuch zu unternehmen. Als die Pilotin vorschlägt, zu dem Raumschiffwrack zurückkehren, verliert Johns vollends die Nerven und fängt an, die Frau zu beschimpfen. Sie habe die Gruppe nach draußen getrieben, nun solle Fry auch mit den Konsequenzen ihres Handelns leben und die Sache zu Ende bringen. Dabei offenbart sein zunehmend aggressiver Ton die zynisch-menschenverachtende Denkweise des Kopfgeldjägers. Plötzlich wirkt Fry wieder unsicher und schwach; ihr gelingt es nicht, sich gegen die männliche Dominanz zu behaupten. Eines der anderen männli-

<sup>344</sup> Ebd., TC 01:02:47-01:03:30.

<sup>345</sup> Vgl. ebd., TC 01:03:30-01:04:11.

chen Gruppenmitglieder stellt sich auf ihre Seite und betont den Führungsanspruch der Pilotin, aber auch diesen Rückhalt zerstört Johns, indem er den Überlebenden von Frys Aktion während der Notlandung berichtet. Die Frau geht wutentbrannt auf Johns los, dieser kann sie jedoch niederschlagen und beschließt dann über die Köpfe der anderen hinweg, dass „die Meute“<sup>346</sup> weiterzieht. Fry liegt regungslos auf dem Boden und starrt apathisch in die Dunkelheit, auf dem Weg zur Unabhängigkeit hat sie hier einen herben Rückschlag erlitten. Obwohl sie sich immer vehementer gegen die männliche Herrschaft auflehnt, reicht ihre Kraft für einen Sieg noch nicht aus, denn noch ist ihr Wille nicht stark genug, noch traut sie sich die alleinige Führung nicht zu.<sup>347</sup>

Die Skrupellosigkeit des Kopfgeldjägers erreicht in der darauffolgenden Szene schließlich ihren Höhepunkt. Nachdem er die Hoffnungslosigkeit ihrer Lage erkannt hat, will Johns das Kind als Köder verwenden, um die außerirdische Rasse so von seiner eigenen Fährte abzulenken. Er fordert Riddick auf, den Jungen zu ermorden, während er selbst die Gruppe in Schach hält. In diesem Moment besiegelt der Mann seinen Tod, er ist nicht besser als die Monster, die sie jagen; er hat ihre „Sprache [...] bereits angenommen [...], Selbsterhaltung ohne moralische Projektion.“<sup>348</sup> Bei einem Zweikampf verwundet der Schwerverbrecher anstatt des Kindes denn auch den Kopfgeldjäger und lässt ihn zum Sterben in der Dunkelheit liegen. Darauf begibt er sich wieder zu der Gruppe, die inzwischen nur noch aus drei weiteren Menschen besteht. Die Überlebenden wollen zurück zu dem Wrack gehen, doch Riddick ruft zum Handeln auf. Er zieht es vor, aktiv zu sterben, als abzuwarten und nichts zu unternehmen. Riddick verabscheut Tatenlosigkeit, dies unterscheidet ihn von Johns.<sup>349</sup>

Von nun an übernimmt der Schwerverbrecher die Führung, wobei Fry hinter seiner übermächtigen Erscheinung nahezu verschwindet. Als die Situation zu eskalieren droht, befiehlt Riddick der Gruppe, sich in einer Höhle zu verstecken. Was zunächst wie eine Schutzmaßnahme erscheint, stellt sich kurze Zeit später als Hinterhalt heraus. Riddick sperrt sie ein und marschiert mit erhöhten Überlebenschancen alleine Richtung Raumgleiter weiter. Dort angekommen, leitet er die nötigen Startvorkehrungen ein. Gerade als er abfliegen will, taucht jedoch Fry auf und tritt in das Licht der Scheinwerfer. Sie wirkt geradezu ‚erleuchtet‘, diese Einstellung leitet die finale Metamorphose der Frau ein. Fry konnte sich mit letzter Kraft aus der Höhle kämpfen und dem Schwerverbrecher folgen, nun will sie ihn vom Gehen abhalten und erbittet seine Hilfe; der letzte Schritt in ihrer

---

<sup>346</sup> Ebd., TC 01:11:50-01:11:51.

<sup>347</sup> Vgl. ebd., TC 01:07:07-01:12:35.

<sup>348</sup> Seeßlen/Jung (2003), S. 364.

<sup>349</sup> Vgl. Pitch Black – Planet der Finsternis (USA 2000), TC 01:13:12-01:17:17.

Verwandlung muss also noch erfolgen, denn selbst jetzt ordnet sich Fry dem männlichen Geschlecht unter und verneint mithin ihre eigene Stärke. Riddick dagegen versucht sie zu überreden, gemeinsam mit ihm von dem Planeten zu fliehen und die andern zu vergessen; er appelliert an ihren Überlebensinstinkt. Dabei macht er der Pilotin unmissverständlich klar, dass er mit oder ohne sie abfliegen wird; die anderen sind ihm völlig gleichgültig, er wird sie zurücklassen. Fry ist verzweifelt, schafft sie es doch nicht, sich gegenüber dem männlichen Geschlecht durchzusetzen. Angesichts der scheinbaren Aussichtslosigkeit ihrer Situation beginnt sie zu weinen; sie krümmt sich vor Schmerz, bis sie schließlich in sich zusammenfällt und auf den Boden sinkt, so schwer wiegt ihre Seelenqual. Riddick kommt zu ihr, hilft ihr hoch und drängt sie in den Gleiter. Doch plötzlich besinnt sich Fry ihrer Position sowie der damit einhergehenden Pflichten. Sie wirft den Schwerverbrecher zu Boden und schreit ihn lautstark an.<sup>350</sup>

- Fry: Und jetzt, jetzt hören Sie mir zu! ICH bin der Captain dieses Schiffs! Ich lasse niemanden mit diesen Mistviechern auf diesem Planeten zurück [...].  
 Riddick: Du würdest für sie sterben?  
 Fry: Ich würde versuchen, sie zu retten.  
 Riddick: Das ist keine Antwort!  
 Fry: Ja, ich würde für sie sterben! Das würde ich! Ich würde für sie sterben!<sup>351</sup>

In dem Moment, da sie Riddick zu Boden wirft, ist Frys Metamorphose vollendet. Nun zwingt sie dem Mann ihren Willen auf und löst sich damit endgültig aus der Abhängigkeit und Fremdbestimmung des ‚starken‘ Geschlechts. Erstmals dringt das volle Ausmaß ihrer Kraft in das Bewusstsein der Pilotin vor; sie erhebt sich aus ihren Selbstzweifeln und entscheidet sich zu kämpfen, für sich selbst ebenso wie für das Leben anderer. In der Anerkennung ihrer Verantwortung (was mit einer Ablehnung der durch Riddick verkörperten triebgesteuerten Selbstsucht gleichkommt) liegt der Schlüssel zu Frys Heldengese: erst mit ihrem Bekenntnis emanzipiert sie sich zu einer ‚wahren‘ Heldin. Zugleich gelangt sie durch den Kraftausbruch auf eine Augenhöhe mit dem Schwerverbrecher, der nun einwilligt, die anderen zu retten. Es scheint beinahe als würde ihre Läuterung auf den Mann abfärben.<sup>352</sup>

Tatsächlich schaffen es die restlichen Überlebenden bis zu dem Gleiter, dabei wird Riddick allerdings verwundet und von der Gruppe getrennt. Die Pilotin begibt sich auf die Suche nach ihm; jetzt da sie die Verpflichtung gegenüber ihren Mitmenschen angenommen hat, lässt sie niemanden mehr zurück, selbst den skrupellosen Schwerverbrecher nicht. Als Fry ihn findet, inszeniert *Pitch Black – Planet der Finsternis* seine beiden Hauptcharaktere in vertauschten Rollenbildern. Der Mann ist verletzt, wirkt hilflos und

<sup>350</sup> Vgl. ebd., TC 01:18:37-01:30:44.

<sup>351</sup> Ebd., TC 01:30:45-01:31:15.

<sup>352</sup> Vgl. ebd., TC 01:31:24-01:31:49.

schwach; nun ist er auf die Hilfe des anderen Geschlechts angewiesen. Dagegen ist ihm die Frau eindeutig überlegen, ohne ihre Unterstützung würde er die Situation kaum bewältigen können. Fry muss Riddick ermahnen, nicht aufzugeben, sie spricht ihm Mut zu und versichert ihm, dass sie es bald geschafft hätten. Ihre Stimme klingt rau und autoritär, lässt keinen Widerspruch zu. Gleichzeitig gesteht die Frau ein: „Ich habe gesagt, ich würde für sie sterben, nicht für Sie!“<sup>353</sup> Für die überlebenden Insassen ist Fry bereit, ihr Leben zu opfern, Riddick ist ihr diesen Preis jedoch nicht wert. Die Verweigerung, sich dem ‚Helden‘ unterzuordnen und ihr ganzes Dasein auf ihn auszurichten, kostet die Pilotin das Leben: genau in diesem Moment wird sie durch einen urplötzlichen Alien-Angriff getötet. Nach der weiblichen Erstarkung wird die symbolische Ordnung so wieder hergestellt. Der Mann geht als einziger Überlebender aus dem Kampf hervor und bleibt letzten Endes doch das ‚erfolgreichere‘ Geschlecht.<sup>354</sup>

Die Heldinnen dieser Kategorie stören demnach die symbolische Ordnung der Gesellschaft, welche sich aus den polarisierten Weiblichkeits- und Männlichkeitsvorstellungen konstituiert und den Männern in dieser Folge einen universellen Vorrang zuerkennt.<sup>355</sup> Letztere besetzen also die zentrale Machtposition, während dem weiblichen Geschlecht lediglich ein „Ort an der Peripherie der symbolischen Ordnung“<sup>356</sup> gestattet wird. Diese patriarchalische Weltanschauung „structures most popular narratives, whether film, folk-tale or myth.“<sup>357</sup> Folglich bedeutet es „einen entscheidenden narrativen Bruch mit erzählerischen Konventionen,“<sup>358</sup> wenn die aktive Heldenfigur weiblich ist. Starke Frauen, die ohne einen Mann an ihrer Seite zurechtkommen, unterlaufen die symbolische Ordnung und verkehren die ihr zugrunde liegenden Vorurteile vom ‚schwachen‘ beziehungsweise ‚starken‘ Geschlecht ins Gegenteil. *Pitch Black – Planet der Finsternis* verschärft die damit einhergehende Angst vor der Überflüssigkeit des männlichen Geschlechts noch, indem die Frau den Mann am Ende retten muss, weil dieser selbst nicht stark genug ist. Eine „weibliche Heldenfigur, die andere rettet, [bricht] eine sehr lang tradierte narrative Konvention,“<sup>359</sup> wobei die mithin gestörte Ordnung ausschließlich durch die Läuterung/ Bestrafung des jeweiligen Individuums stabilisiert werden kann. Eine Auslöschung der Frau erscheint daher als zwangsläufige Konsequenz, denn nur so kann der Mann wieder als alleiniger Herrscher auftreten.

<sup>353</sup> Ebd., TC 01:35:06-01:35:09.

<sup>354</sup> Vgl. ebd., TC 01:31:50-01:35:51.

<sup>355</sup> Vgl. Bourdieu, Pierre (2013): Die männliche Herrschaft. 2. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2031), S. 63.

<sup>356</sup> Gause (2002), S. 255.

<sup>357</sup> Mulvey (1990), S. 27.

<sup>358</sup> Sennewald (2007), S. 53.

<sup>359</sup> Ebd., S. 55.

Die Fortsetzung des Films von 2004, *Riddick – Chroniken eines Kriegers*, greift die Plot- und Figurenkonstellation erneut auf. Hier erfolgt eine fast gottgleiche Verehrung des männlichen Helden und seiner Taten, die durch das bereitwillige Opfer der Frau noch unterstrichen werden: für ihn lohnt es sich zu sterben.

Sofern er nicht im Kampf unterliegt und mit seinem Tod ein Exempel heroischer Bewährung statuiert, behält er [...] [eine] prinzipielle Unverletzlichkeit: ‚Dem Helden aber ist während des Kampfes nichts geschehen. Von der ungeheuren Tatsache seines Überlebens erfüllt, stürzt er sich in den nächsten Kampf. Es war ihm nichts anzuhaben, es wird ihm nichts anzuhaben sein. Von Sieg zu Sieg, von einem toten Feinde zum anderen, fühlt er sich sicherer: Seine Unverletzlichkeit nimmt zu, eine immer bessere Rüstung.‘<sup>360</sup>

Im Falle von Fry gestaltet sich die Situation gegenteilig. Die Pilotin entwickelt sich im Verlauf des Films zwar zu einer ‚wahren‘ Heldin, in dem Moment, da sie diesen Status erlangt und ihre Stärke sogar die des Mannes übertrumpft, wird sie jedoch in die Schwäche zurückgeführt. Heldinnen dieser Kategorie überwinden „traditionelle Rollenaufteilungen und androzentrische Definitionen von [...] Geschlechterdifferenz bzw. von Weiblichkeit.“<sup>361</sup> Folgerichtig stellen sie eine Gefährdung für die dominante Position des Männlichen dar und müssen vernichtet werden. Dabei stützt sich der Drang zur Auslöschung weiblicher Macht „auf die ‚männliche‘ Befürchtung [...], aus der Welt der ‚Männer‘ ohne Schwäche ausgeschlossen zu werden, nicht mehr zu denen zu gehören, die man zuweilen ‚harte Männer‘ nennt, weil sie hart sind gegen das eigene Leid.“<sup>362</sup> Die Rettung durch eine Vertreterin des nach dem aristotelischen Konzept ‚schwachen‘ Geschlechts würde das Bild des ‚harten Mannes‘ zerstören, letztlich wird Fry für ihre Selbstbehauptung und Emanzipation also mit dem Tod bestraft. Im Rahmen des Bestrafungsszenarios findet sich demnach die radikalste Strategie zur Abwertung weiblicher Heldenhaftigkeit und gleichzeitigen Aufwertung männlichen Heldentums.

Wie die vorstehenden Analysen aufgedeckt haben, konnte sich die revolutionär-emanzipatorische Inszenierungsweise Ripleys im Hauptteil der zusammengestellten Film- auswahl nicht als gängige Form der weiblichen Heldendarstellung durchsetzen. Auf den ersten Blick erscheinen die jeweiligen Protagonistinnen zwar als durchaus starke Persönlichkeiten mit potentiellen Heldenqualitäten, in letzter Instanz wird diese Charakterzeichnung jedoch stets gebrochen. Die bis hierhin untersuchten Filme sowie Figuren täuschen Emanzipation somit allesamt nur vor. Darüber hinaus zeigte sich bei genauerer Betrachtung, dass besagter Emanzipationsbruch durch drei verschiedene Marginalisierungsstrategien erzielt werden kann, die, so unterschiedlich sie auch sein mögen, aus-

<sup>360</sup> Canetti, Elias (1993): *Masse und Macht*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 251f., zitiert nach Immer (2008), S. 5.

<sup>361</sup> Kroll (2002a), S. 154.

<sup>362</sup> Bourdieu (2013), S. 96.

nahmslos dazu dienen, den Mann als dominantes Geschlecht zu positionieren. Folglich konnte ebenso die zweite Forschungsthese bestätigt werden. Vor dem Hintergrund dieser Ergebnisse stellt sich zwangsläufig die Frage, ob es neben der *Alien*-Reihe überhaupt noch andere populäre US-amerikanische Science-Fiction-Filme gibt, denen es gleichermaßen gelingt, die symbolische Ordnung zu durchbrechen und den Dualismus der Geschlechter auf diese Weise zu überwinden.

## 5.2 Die weibliche Heldin auf dem Weg zur Unabhängigkeit!?

Ungeachtet der Tatsache, dass seit Ripley immer mehr Frauen als Hauptcharaktere in US-amerikanischen Science-Fiction-Filmen und somit in klassischen Männerrollen auftreten, wird den dargestellten Heldinnen nur in seltenen Fällen ein ähnliches Vermögen wie Ripley zugestanden (hinsichtlich Macht und Selbstbestimmung). Ein Großteil der betreffenden Protagonistinnen wird dem männlichen Geschlecht nach wie vor als unterlegen präsentiert, sei es nun durch die Herabwürdigung zu einer ebenso hysterischen wie schutzbedürftigen Opfergestalt (die nur existiert, um die Heldenhaftigkeit des Mannes noch stärker zu betonen), die Überzeichnung zu einem sexualisierten Objekt männlicher Schaulust und Phantasie oder, im schlimmsten Fall, durch den eigenen Tod. Lediglich drei Filme aus dem Analysekorpus stellen ihre Frauenfiguren als eigenständige und dem Mann ebenbürtige Charaktere dar: *Alien vs. Predator* (2004), *The Thing* (2011) und *Prometheus* (2012). Die Analyse von *The Thing* soll den Lösungsprozess vom männlichen Geschlecht nun exemplarisch abbilden.

Der Film ist ein Prequel zu John Carpenters gleichnamigen Science-Fiction-Horror-Klassiker aus dem Jahr 1982 und erzählt die Geschichte eines skandinavischen Forscherteams, das „in der antarktischen Eiswüste ein Lebewesen aus einer anderen Welt“<sup>363</sup> findet. Selbiges war über viele Jahrtausende hinweg „im Ewigen Eis eingeschlossen“,<sup>364</sup> entpuppt sich im Laufe des Films „aber als höchst lebendig, aggressiv und tödlich.“<sup>365</sup> Die dem Prequel zugrunde liegende zentrale Positionierung des weiblichen Geschlechts macht sich dabei noch vor Beginn der eigentlichen Handlung bemerkbar: während sich das Original aus den 1980er-Jahren in Bezug auf seine Darstellerriege vor allem durch das Fehlen einer Frau auszeichnet, führt der vorliegende Film mit der Paläontologin Kate Lloyd (Mary Elizabeth Winstead) eine weibliche Figur als Hauptcharakter ein. Das

<sup>363</sup> FILMDIENST (Hrsg.): *The Thing*. [http://www.filmdienst.de/nc/kinokritiken/einzelansicht/the-thing--2011-538117.html?tx\\_ppwkinokritik\\_pi1\[showCredits\]=1&cHash=51563013cc68dec0a831702f4a0da14c](http://www.filmdienst.de/nc/kinokritiken/einzelansicht/the-thing--2011-538117.html?tx_ppwkinokritik_pi1[showCredits]=1&cHash=51563013cc68dec0a831702f4a0da14c), [Abruf 27.07.2014].

<sup>364</sup> Ebd.

<sup>365</sup> Ebd.

ursprünglich männlich dominierte Ensemble wird allerdings nicht nur durch eine starke Frauenfigur ergänzt, vielmehr wird der Held des Originals, der Pilot R.J. MacReady (Kurt Russell), durch die Paläontologin ersetzt (was insbesondere im Rahmen der finalen Konfrontation sehr pointiert zum Ausdruck kommt, dazu später mehr). Nach einem kurzen Prolog, der die Entdeckung der außerirdischen Kreatur beschreibt, wird Lloyd denn auch als erster Charakter eingeführt. Bei ihrem Anblick möchte man beinahe sagen, dass die Paläontologin über ein recht ‚durchschnittliches‘ Aussehen verfügt. Sie ist hübsch, aber nicht übermäßig attraktiv, gleichzeitig fehlt ihr Ripleys dominante Ausstrahlung, wodurch sie stellenweise kaum ernst genommen wird. Im Wesentlichen ist Lloyd also eine eher unscheinbare Person, was darauf hindeutet, dass auch sie sich erst noch zu der zentralen Heldenfigur des Films emanzipieren muss.

Dem entspricht die Beziehung zu ihrem Vorgesetzten, Dr. Sander Halvorson (Ulrich Thomsen). Halvorson ist der wissenschaftliche Leiter der Mission und etwa doppelt so alt wie die Paläontologin. Auf die Empfehlung eines Kollegen hin beauftragt er Lloyd mit der Bergung des im Eis eingeschlossenen Wesens, seine missbilligenden Blicke vertragen jedoch, dass er die Frau angesichts ihres Alters und Geschlechts kaum zu respektieren scheint.<sup>366</sup> Diese Vermutung bestätigt sich kurz nach der Sicherstellung der Kreatur. Halvorson will noch Vorort eine Gewebeprobe entnehmen, Lloyd äußert Einwände, schließlich seien die Bedingungen nicht optimal (Sterilität ist etwa nicht gegeben). Der Missionsleiter schenkt den Worten der Paläontologin aber keinerlei Beachtung. Als diese darauf den Raum verlässt, folgt Halvorson ihr und weist sie scharf zurecht: „Für die Zukunft, hören Sie auf mir vor meinen Leuten zu widersprechen.“<sup>367</sup> Lloyd versucht sich zu erklären, doch ihr Vorgesetzter lässt sie kaum aussprechen: „Zum Denken sind Sie nicht hier.“<sup>368</sup> Er nimmt die Paläontologin offenkundig nicht als gleichwertige Kollegin wahr und spielt seine Macht ihr gegenüber voll aus, schlussendlich wird also nach seinem Wunsch verfahren.<sup>369</sup>

Dieser weibliche Kampf um Anerkennung findet innerhalb der ersten Filmhälfte immer wieder thematische Zuwendung. Lloyd wird von Beginn an eindeutig als der aktive Part des Films positioniert, dennoch gelingt es ihr anfänglich nicht, sich gegenüber den männlichen Teammitgliedern durchzusetzen. So entschlüsselt die Paläontologin etwa die Vorgehensweise der außerirdischen Spezies (diese imitiert die Zellen anderer Lebens-

---

<sup>366</sup> Vgl. *The Thing* (USA/CA 2011). Regie: Matthijs van Heijningen. Universal Studios: 2012, DVD, 99 Min., TC 00:05:00-00:07:18.

<sup>367</sup> Ebd., TC 00:18:04-00:18:08.

<sup>368</sup> Ebd., TC 00:18:09-00:18:11.

<sup>369</sup> Vgl. ebd., TC 00:16:55-00:19:48.

formen und infiltriert die Gruppe so von innen).<sup>370</sup> Auch entdeckt sie als Erste, dass bereits einige ihrer Kollegen ‚infiziert‘ wurden und hält diese davon ab, aus dem Camp zu flüchten.<sup>371</sup> Als sie das Team über ihre Erkenntnisse aufklären will, schenkt ihr allerdings niemand Glauben. Erst infolge eines feindlichen Angriffs durch die Kreatur werden die Frau und ihre Schilderungen ernst genommen.<sup>372</sup> Danach übernimmt sie stufenweise die Führung: angesichts der kritischen Lage plädiert ein Mann dafür, das Camp so schnell wie möglich zu verlassen, doch Lloyd lehnt besagte Möglichkeit kategorisch ab, mit der Begründung, dass die Lebensform dann ebenso entkommen und sich ähnlich wie ein Virus in der Zivilisation verbreiten könnte (schließlich ist nicht klar, ob noch jemand von ihnen infiziert ist). Obschon der Paläontologin ihre Angst deutlich anzusehen ist, denkt sie rational und schafft es auf diese Weise erstmals, sich gegenüber der männlichen Überzahl durchzusetzen. In diesem Zuge schlägt Halvorson vor, einen Bluttest zu entwickeln, um in Erfahrung zu bringen, wer schon Alien und wer noch Mensch ist. Lloyd stimmt zu und ergänzt den Plan durch die Anweisung, alle Fahrzeuge zu zerstören, damit niemand aus dem Camp fliehen kann.<sup>373</sup>

Das Misstrauen unter den Kollegen steigt derweil immer weiter an, bis die Befürchtungen, dass noch jemand infiziert sein könnte, durch die Sabotage des Bluttests schließlich bestätigt werden (das Labor wird in Brand gesteckt). Als die Situation zu eskalieren droht entwirft die Paläontologin einen Alternativtest. In dem Wissen, dass die außerirdische Spezies kein anorganisches Material nachbilden kann, will sie die Zähne der einzelnen Gruppenmitglieder überprüfen (jemand der keine Zahnfüllungen hat, könnte demnach infiziert sein). Dabei tritt sie während der gesamten Aktion federführend auf, die männlichen Figuren sind inzwischen in den Hintergrund gerutscht. Nur Halvorson weigert sich vehement, die Befehle der Frau anzunehmen und sich ihr mithin unterzuordnen. Als er seinen Mund auch nach mehrmaliger Aufforderung nicht öffnet, herrscht Lloyd ihn wütend an. Die Durchsetzungskraft, die sie zunehmend an den Tag legt, gipfelt hier in einer verbalen Behauptung gegenüber ihrem Vorgesetzten; sie nimmt die Herabwürdigung ihrer Person (und somit des weiblichen Geschlechts im Allgemeinen) nicht länger hin und erhebt sich erstmals lautstark gegen sein patriarchalisches Menschenbild. Doch der Missionsleiter weicht nicht von seiner Position ab, woraufhin ihn die Paläontologin für gefährlich erklärt. Alle Männer (nachdem das zweite weibliche Teammitglied schon sehr früh in der Handlung getötet wurde, ist Lloyd zu diesem Zeit-

---

<sup>370</sup> Vgl. ebd., TC 00:35:15-00:36:31.

<sup>371</sup> Vgl. ebd., TC 00:36:38-00:41:16.

<sup>372</sup> Vgl. ebd., TC 00:41:30-00:49:08.

<sup>373</sup> Vgl. ebd., TC 00:49:09-00:51:29.

punkt die einzige noch lebende Frau), die keine Zahnfüllungen haben, werden nun in eine Ecke des Raumes gedrängt und überwacht.<sup>374</sup> Spätestens nach dieser Szene ist die Frau als klare Anführerin der Gruppe etabliert: sie bestimmt das Vorgehen, entwickelt die Pläne und verteilt die Aufgaben. Dabei agiert sie mit einer derartigen Autorität, dass die überwiegende Mehrheit der Männer ihren Befehlen Folge leistet.

Während Lloyd die männliche Dominanz auf verbaler Ebene überwinden konnte, befindet sie sich auf körperlicher Ebene allerdings nach wie vor in einem Abhängigkeitsverhältnis zu dem ‚starken‘ Geschlecht. Dies schlägt sich insbesondere in einem daran anschließenden Angriff der Kreatur nieder, wobei ein männliches Teammitglied angefallen und vor den Augen der Gruppe ‚absorbiert‘ wird. Voller Entsetzen ruft die Paläontologin laut aus, jemand solle dem Mann doch zu Hilfe eilen, sie selbst unternimmt aber nichts, was vermuten lässt, dass sie sich die Rettung eines Menschen offensichtlich nicht zutraut; ihre körperliche Emanzipation muss somit noch folgen. Durch männliches Versagen, in Gestalt des Piloten Sam Carter (Joel Edgerton), wird diese jedoch schon im nächsten Moment in Gang gesetzt.<sup>375</sup>

Bemerkenswert ist dabei, dass Carter nicht nur denselben Beruf wie einst MacReady ausübt, sondern auch in Aussehen, Erscheinung und Handlungsweise überdeutlich an die Heldenfigur des Originals angelehnt ist. Hier findet also eine Art ‚ikonische Verdopplung‘<sup>376</sup> statt, die im weiteren Verlauf des Films als Plattform für Lloyds finalen Befreiungsschlag dient. Obwohl die Kamera dem Piloten innerhalb der ersten Filmhälfte vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit schenkt (was darin begründet liegt, dass sein Helikopter in einer früheren Szene durch den Angriff eines Infizierten zum Absturz gebracht wird und er insofern einen Großteil des Films damit beschäftigt ist, zu dem Camp zurückzugelangen, wobei ihn die Kamera nicht begleitet)<sup>377</sup>, zeigt er sich in körperlichen Konfrontationen grundsätzlich dennoch als ebenso präsent wie aktiv. Dadurch verfügt der Mann zweifelsohne über das Potential, als zentrale Heldenfigur zu fungieren. Ausgerechnet bei oben aufgeführten, bis dahin folgenschwersten Angriff der außerirdischen Spezies versagt er jedoch als Ordnungsschaffer, was „gleichzeitig eine Infragestellung seiner kämpferischen ‚Männlichkeit‘ ist.“<sup>378</sup> Carter ist mit einem Flammenwerfer ausge-

<sup>374</sup> Vgl. ebd., TC 00:56:06-01:02:11.

<sup>375</sup> Vgl. ebd., TC 01:07:06-01:11:08.

<sup>376</sup> Vgl. Prokic, Tanja (2013): Gaze & Gender oder die Praxis der Umschrift in Quentin Tarantinos *Death Proof* (2007). In: Kleinberger, Lisa/Stiglegger, Marcus (Hrsg.): *Gendered Bodies. Beiträge zur Gender- und Körpertheorie der Medien*. Siegen: universi (= Reihe Massenmedien und Kommunikation), S. 169ff.

<sup>377</sup> Vgl. *The Thing* (USA/CA 2011), TC 00:37:25-00:41:16.

<sup>378</sup> Sennewald (2007), S. 54.

rüstet (dieselbe Waffe, die auch MacReady nutzt), im entscheidenden Moment kann er diesen wegen eines technischen Defekts allerdings nicht abfeuern.<sup>379</sup>

Like all ideological constructs, masculinity is constantly under threat – it can never rest on its laurels. [...] Thus masculinity constantly has to be reacheived, rewon. This constant need to reachieve masculinity is one of the underlying reasons for the popularity of the frequent televisual display of male performance. [...] Hence these shows, in their role as ‚masculine definers‘, are full of phallic symbols, particularly guns as agents of male power. [...] They are also full of machinery, particularly cars, as extension of the masculine body in powerful, spectacular action.<sup>380</sup>

Anstatt seine Männlichkeit durch den Einsatz des phallischen Instruments zu definieren und die Ordnung gleichsam wiederherzustellen, scheitert der Pilot kläglich, was vor dem Hintergrund von MacReadys männlichem Vermögen und den daran geketteten Zuschauererwartungen noch drastischer erscheint. Infolge von Carters Versagen (hatte er in einer vorherigen Szene noch großspurig verkündet: ‚Sie werden unsere [mit Bezug auf einen anderen Piloten und sich] Hilfe brauchen [...]. Ein paar Wissenschaftler können nichts ausrichten gegen das, was wir in diesem Helikopter gesehen haben.‘<sup>381</sup>) kommen zahlreiche Männer zu Tode, erst Lloyd kann den Flammenwerfer reparieren und die Kreatur vertreiben. Während sich die Frau das Phallussymbol des Mannes also einschreibt und gestärkt in den Kampf zieht, bleibt selbiger zurück und pflegt seinen sterbenden Freund. Die Szene unternimmt folglich eine Umcodierung der geschlechtstypischen Merkmale sowie damit einhergehend eine Umkehr der Machtverhältnisse.<sup>382</sup> Als Lloyd den halb absorbierten Mann tötet (ihr erster kämpferischer Akt innerhalb des Films), ist ihre Metamorphose zur Kämpferin vollendet.<sup>383</sup>

Diese Umkehr der Machtverhältnisse wird in den darauffolgenden Konfrontationen noch stärker hervorgehoben. Nach dem Angriff sind fast alle Gruppenmitglieder tot. Lloyd und Carter bilden ein Team, wobei die Frau den Flammenwerfer trägt. Auf der Suche nach dem Alien werden die beiden erneut attackiert und infolgedessen voneinander getrennt. Die Kamera ist nun auf den Mann gerichtet, der unbewaffnet und seinem Gegner somit schutzlos ausgeliefert ist. Carter versucht sich in der Küche zu verstecken, das Alien findet ihn jedoch. Als es gerade zum finalen Schlag ausholen will, eilt Lloyd dem Piloten zu Hilfe und rettet ihm mit dem Flammenwerfer das Leben. Sie steht nun an der Front, während sich der Mann hinter ihrem Rücken in Sicherheit gebracht hat.<sup>384</sup> Die

<sup>379</sup> Vgl. *The Thing* (USA/CA 2011), TC 01:07:06-01:11:08.

<sup>380</sup> Fiske, John (1992): *British Cultural Studies and Television*. In: Allen, Robert C. (Hrsg.): *Channels of Discourse, Reassembled. Television and Contemporary Criticism*. Second edition. Chapel Hill/London: The University of North Carolina Press, S. 293f.

<sup>381</sup> *The Thing* (USA/CA 2011), TC 00:55:12-00:55:34.

<sup>382</sup> Vgl. Prokic (2013), S. 169ff.

<sup>383</sup> Vgl. *The Thing* (USA/CA 2011), TC 01:07:06-01:11:08.

<sup>384</sup> Vgl. ebd., TC 01:11:14-01:17:42.

Szene dient im Wesentlichen also der Betonung der weiblichen Heldenhaftigkeit. Unmittelbar danach versucht der inzwischen infizierte Halvorson zu fliehen, indem er sich mit einem Schneewagen zu dem Raumschiff begibt, das in Nähe der Kreatur gefunden wurde. Auf Geheiß der Paläontologin folgen sie und Carter ihm.<sup>385</sup>

Im Raumschiffsinneren werden sie abermals voneinander getrennt und sind folglich auf sich alleine gestellt. Innerhalb dieser situativen Rahmenbedingungen kommt es schließlich zu der finalen Konfrontation zwischen Lloyd und dem Halvorson-Monster. Interessant sind an dieser Stelle vor allem zwei Dinge: erstens, dass sich der weibliche Charakter ohne einen männlichen Unterstützer an ihrer Seite mit dem ‚Endgegner‘ messen muss beziehungsweise darf; und zweitens, dass die Wahl des Mischwesens ausgerechnet auf die Figur Halvorsons fällt. Auf Basis dessen lässt sich die These formulieren, dass hier nicht nur ein Kampf zwischen Mensch und Alien ausgetragen wird, sondern auf symbolischer Ebene auch eine Auseinandersetzung zwischen der zunehmend erstarkten, selbstbestimmten Frau und dem veralteten, patriarchalischen Herrscher. Nach einigen Minuten des Kampfes, kann Lloyd die Kreatur mittels einer Handgranate endgültig vernichten. Erst als der Kampf bereits vorbei ist, taucht plötzlich Carter auf, der die Paläontologin offenbar die ganze Zeit über gesucht hat. Wenngleich er inzwischen wider in Besitz des Flammenwerfers ist, bleibt für den Piloten nun nichts weiter zu tun, als gemeinsam mit der Frau vor der Explosion zu fliehen.<sup>386</sup>

Carter schlägt vor, die nächstgelegene Station aufzusuchen und versichert der verängstigten Frau: „Wir beide werden es schaffen, okay?!“<sup>387</sup> Lloyd stimmt mit einem hoffnungsvollen „Okay“<sup>388</sup> zu. Nachdem sie ihn gerettet und die Ordnung wiederhergestellt hat, kehrt er damit langsam wieder in die Rolle des männlichen Beschützers zurück. Es scheint beinahe als würde auch dieser Film mit einem potentiellen Liebespaar enden, was eine Domestizierung der Frau zur Folge hätte. Doch die Situation entwickelt sich anders als erwartet. Auf Klänge der Hoffnung folgt nicht etwa das Ende des Films, sondern Misstrauen: durch einen Zufall entdeckt die Paläontologin, dass Carter in der Zwischenzeit auch infiziert wurde. Nach einigem Zögern, da sie sichtlich Sympathie für ihn hegt, tötet sie den Piloten mit dem Flammenwerfer. MacReadys phallisches Siegesinstrument wird dem Mann hier also zum Verhängnis. Gleichzeitig stirbt mit ihm die klassische Figur des Helden, was die Frau zur einzigen Überlebenden macht. In diesem Moment sagt sich Lloyd von allen Zwängen der männlichen Herrschaft los, nun ist sie

<sup>385</sup> Vgl. ebd., TC 01:17:44-01:20:06.

<sup>386</sup> Vgl. ebd., TC 01:20:07-01:27:02.

<sup>387</sup> Ebd., TC 01:28:05-01:28:07.

<sup>388</sup> Ebd., TC 01:28:10-01:28:11.

gänzlich befreit. Bemerkenswert ist dabei außerdem, dass sich Carter im Gegensatz zu den anderen Infizierten kurz vor seinem Tod nicht noch einmal verwandelt und seine Infektion folglich nicht mit Sicherheit belegt wird. Der Pilot stirbt in seiner Menschengestalt, was Lloyds Befreiungsschlag noch drastischer macht.<sup>389</sup>

Wie schon die Analyse von *Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt* gezeigt hat, manifestiert sich die emanzipatorische ‚Qualität‘ einer weiblichen Science-Fiction-/Horror-/Actionheldin speziell in dem Ende eines Films, sprich der finalen Konfrontation und ihrem Ausgang. Mit Ripley konnte erstmals eine Frauenfigur ohne einen männlichen Retter an ihrer Seite gegen etwas ankämpfen und den scheinbar übermächtigen Gegner letztlich sogar alleine bezwingen. Die Filme dieser letzten Kategorie tun es ihrem Vorbild gleich. Genau wie *The Thing* positionieren auch *Alien vs. Predator* sowie *Prometheus – Dunkle Zeichen* ihre Protagonistinnen als letzte Überlebende, was ein entscheidendes Differenzierungsmerkmal zu sämtlichen der anderen Beispiele aus dem Analysekorpus (wo bis zum Schluss stets ein Mann anwesend ist) bildet. *Alien vs. Predator* kann dabei als eine Art Vorstufe betrachtet werden: hier braucht die Heldin zwar noch Unterstützung, um den Sieg gegen die außerirdische Bedrohung erringen zu können, am Ende überlebt sie aber als Einzige.<sup>390</sup> Dies stellt den ersten Schritt auf dem Weg in Richtung Unabhängigkeit dar, der in *The Thing* schließlich seine Vollendung findet. Lloyd kann sich nicht nur als einzige Überlebende durchsetzen, am Ende übernimmt sie selbst die eigenhändige Auslöschung ihres Begleiters und sagt sich damit gänzlich von der männlichen Bevormundung los.

Die ikonische Verdopplung der Heldenfigur MacReady wird in *The Thing* von 2011 zudem als Plattform für eine kritische Revision des Originals genutzt. Das Szenario aus John Carpenters Film wird hier fast deckungsgleich wiederholt, durch geänderte Rahmenbedingungen erfährt es allerdings eine Umschriftung. Diese Umschrift eröffnet wiederum die Möglichkeit, alte Muster zu wiederholen und diese dann durch Umcodierung zu kritisieren. Im Wesentlichen bedeutet dies, dass der Held des Originals im Prequel verdoppelt wird, ihm in dieser neuen Version aber all seine Heldenqualitäten abgesprochen und der neuen weiblichen Heldin zuerkannt werden. Auf diese Weise werden die Missachtung von Frauen in Carpenters Film sowie die damit verbundene Degradierung weiblichen Heldentums noch deutlicher vor Augen geführt.<sup>391</sup>

---

<sup>389</sup> Vgl. ebd., TC 01:27:10-01:30:58.

<sup>390</sup> Vgl. *Alien vs. Predator* (USA/GB/CA/DE 2004). Regie: Paul W.S. Anderson. Twentieth Century Fox Home Entertainment: 2005, DVD, 97 Min., TC 01:05:20-01:24:28.

<sup>391</sup> Vgl. Prokic (2013), S. 169ff.

## 6 Fazit

Mit der Figur der hartgesottenen Weltraumpilotin Ellen Ripley hat Ridley Scott einen richtiggehenden Trend ausgelöst, demzufolge es eine starke Frau braucht, um einen nach heutigen Maßstäben ‚guten‘ Science-Fiction-, Horror- oder Actionfilm zu produzieren. Durch die beständig wachsende Anzahl weiblicher Heldenfiguren scheint das Emanzipationsstreben der Frau inzwischen denn auch selbst in zahlreichen ursprünglich dem Mann vorbehaltenen Genres angekommen zu sein. Die Analyse eines speziell ausgewählten Korpus von Science-Fiction-Filmen sollte nun klären, ob Ripleys Nachfolgerinnen die emanzipatorische ‚Qualität‘ ihres Vorbildes tatsächlich erreichen können oder ob dies nur oberflächlich betrachtet den Anschein macht. Schon eine erste Sichtung der Filmauswahl entlarvte die oben formulierte Annahme jedoch als Illusion, als bloße Vortäuschung von Emanzipation. Denn die überwiegende Mehrzahl der untersuchten Frauenfiguren ist kaum als nachhaltig emanzipiert zu bezeichnen, wird ihre Heldenhaftigkeit und Stärke in letzter Instanz doch stets in irgendeiner Form verdrängt, abgeschwächt oder gebrochen. Demgemäß lässt sich auch von einer Marginalisierung weiblichen Heldentums sprechen. Die Marginalisierung ihres Heldentums kann dabei auf drei verschiedenen Wegen erfolgen: erstens durch Domestizierung, zweitens durch Überzeichnung und drittens durch Bestrafung.

So unterschiedlich diese drei Formen der Marginalisierung auch sein mögen, sie alle dienen allein der Sicherung beziehungsweise Wiederherstellung der symbolischen Ordnung, welche dem Mann die zentrale Machtposition innerhalb der Gesellschaft zuweist. Dementsprechend wirken im Hauptteil der zusammengestellten Filmauswahl noch immer tradierte Vorurteile vom ‚starken‘ beziehungsweise ‚schwachen‘ Geschlecht. Weiterhin ergab die Analyse, dass die Anstrengungen und Taten weiblicher Filmheldinnen gerade im Vergleich zu den Fähigkeiten männlicher Heldenfiguren nicht selten als minderwertig, da unwirksam, inszeniert werden. „Weibliches Heldentum ist dem männlichen nachgeordnet,<sup>392</sup> konstatiert auch Renate Kroll. Ripley bildet hier eine fast singuläre Ausnahmeerscheinung. Mit ihrer Figur ist eine für die Entstehungszeit des ersten *Alien*-Films völlig neuartige Konstruktion von Weiblichkeit filmisch umgesetzt worden, dennoch konnte sie keinen Paradigmenwechsel hin zu einer durchweg emanzipierten Frauendarstellung auslösen. Auffällig ist dabei, dass in den untersuchten Filmen oftmals

---

<sup>392</sup> Kroll, Renate (2002c): Heroinismus/*heroinism*/Amazonomanie. In: Kroll, Renate (Hrsg.): Metzler Lexikon. Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 174.

eine ‚gute‘ und eine ‚schlechte‘ Männlichkeit gegenübergestellt werden, die in irgendeiner Form um die weibliche Rolle kreisen; zumeist befindet sich die Frau zwischen den beiden Männern. Im Vergleich zu der schlechten Männlichkeit erscheint sie als emanzipiert, stark, intelligent und durchsetzungsfähig, gegenüber der guten Männlichkeit ist ihre Stärke jedoch vergleichsweise wirkungslos und schwach. Es braucht also einen positiv besetzten männliche Helden, der seine Kraft für gute Zwecke einsetzt und seine weibliche Begleiterin schützt beziehungsweise keine zusätzliche Gefahrenquelle für sie darstellt; ihm ist die Frau nachgeordnet.

Den Versuch, die symbolische Ordnung gänzlich zu durchbrechen, unternehmen indes nur sehr wenige der untersuchten Filme. Schlussendlich kann das Fazit der vorliegenden Arbeit insofern nur lauten, dass Ripley die in ihrem Charakter verankerte emanzipatorische Kraft entgegen aller Bemühungen nicht an die durch sie inspirierten, nachfolgenden Generationen weiblicher Heldinnen übertragen konnte. Ungeachtet der Tatsache, wie weit die Frauenemanzipation inzwischen gekommen sein mag, zeigt die Analyse doch auf, dass das dualistische Menschenverständnis bis heute nicht vollständig überwunden ist: „Die Abhängigkeit der Frauen von den Männern – rechtlich, ökonomisch, lebenspraktisch – war total; sie ist es vielerorts auf dieser Erde immer noch.“<sup>393</sup> Einer dieser ‚Orte‘ ist der populäre US-amerikanische Science-Fiction-Film.

Natürlich gilt an dieser Stelle anzumerken, dass sich die vorliegende Arbeit ausschließlich mit populären Kinofilmen auseinandergesetzt hat, die dem ästhetisch-ideologischen Apparat von Hollywood in einem sehr starken Maß unterworfen sind. Es ist durchaus möglich, dass Arthouse-/Independent-Filme ein anderes Bild zeichnen. In einem nächsten Schritt wäre es außerdem interessant zu überprüfen, wie sich die Situation in anderen Kulturkreisen und Genres gestaltet, wie serielle Fernsehproduktionen, die über viele Jahrzehnte hinweg entwickelt werden, mit ihren Protagonistinnen umgehen oder ob eine Veränderung in der thematischen Ausgangssituation ein anderes Fazit hinterlassen würde. Damit einhergehend könnte auch die Funktion der außerirdischen Kreaturen als das Andere näher beleuchtet werden, ebenso wie der oben aufgeführte Vergleich einer ‚guten‘ und einer ‚schlechten‘ Männlichkeit, der im Rahmen dieser Arbeit zwar aufgedeckt, aber nicht genauer untersucht werden konnte.

---

<sup>393</sup> Sichtermann (2009), S. 7.

## 7 Bibliografie

1. Abrams, Simon (2013): Think *The Walking Dead* Has a Woman Problem? Here's the Source. <http://www.villagevoice.com/2013-04-03/film/the-walking-dead-woman-problem/full/>, [Abruf 03.06.2014].
2. Amis, Kingsley (1969): *New Maps of Hell*. London: New English Library.
3. Barth, Patrick (2003): Klischee und Komposition in Baz Luhrmanns „Moulin Rouge.“ Magisterarbeit. München: GRIN.
4. Bauszus, Jens (2012): Bildgewaltiger Sci-Fi-Edeltrash statt „Alien“-Prequel. Filmkritik: „Prometheus – Dunkle Zeichen“. [http://www.focus.de/kultur/kino\\_tv/filmstarts/filmkritik-prometheus-dunkle-zeichen-bildgewaltiger-sci-fi-edeltrash-statt-alien-prequel\\_aid\\_796543.html](http://www.focus.de/kultur/kino_tv/filmstarts/filmkritik-prometheus-dunkle-zeichen-bildgewaltiger-sci-fi-edeltrash-statt-alien-prequel_aid_796543.html), [Abruf 05.05.2014].
5. Bernold, Monika/Braidt, Andrea B./Preschl, Claudia (Hrsg.) (2004): *Screenwise. Film – Fernsehen – Feminismus*. Marburg: Schüren.
6. Borchers, Ilka (2002): Stereotyp/Geschlechterstereotyp. In: Kroll, Renate (Hrsg.): *Metzler Lexikon. Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 377-378.
7. Bourdieu, Pierre (2013): *Die männliche Herrschaft*. 2. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2031).
8. Brand, Sira: Sigourney Weaver. <http://www.spielofilm.de/special/biographien/961/sigourney-weaver.html>, [Abruf 01.05.2014].
9. Butler, Judith (2002): Performative Akte und Geschlechterkonstitution. *Phänomenologie und feministische Theorie*. In: Wirth, Uwe (Hrsg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 301-320.
10. Callardo-C., Ximena/Smith, C. Jason (2004): *Alien Woman. The Making of Lt. Ellen Ripley*. New York/London: Continuum.
11. Creed, Barbara (2007): *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. Oxford/New York: Routledge (= Popular Fiction Series).

12. Crispin, Edmund (1972): Best SF. Science Fiction Stories. Überarbeitete Neuauflage. London: Faber and Faber.
13. Döring, Lutz (2006): Erweckung zum Tod. Eine kritische Untersuchung zu Funktionsweise, Ideologie und Metaphysik der Horror- und Science-Fiction-Filme Alien 1-4. Würzburg: Königshausen & Neumann.
14. Eckes, Thomas (1997): Geschlechterstereotype. Frau und Mann in sozialpsychologischer Sicht. Schriftreihe des Zentrums für interdisziplinäre Frauenforschung der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Vol. 5. Pfaffenweiler: Centaurus.
15. Eckes, Thomas (2004): Geschlechterstereotype: Von Rollen, Identitäten und Vorurteilen. In: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hrsg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 165-176.
16. Everschor, Franz (1997/1998): *Eine Falconetti der 90er Jahre*. Sigourney Weaver und das Ende der „Alien“-Trilogie. In: Katholisches Institut für Medieninformation (KIM)/Katholische Filmkommission für Deutschland (Hrsg.): Lexikon des internationalen Films. Die ganze Welt des Films auf CD-ROM. Original Multimedia-Ausgabe. München: Systema-Verlag.
17. Feldmann, Doris/Schülting, Sabine (2002): Gender Studies/Gender-Forschung. In: Kroll, Renate (Hrsg.): Metzler Lexikon. Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 143-145.
18. Feldmann, Doris/Habermann, Ina (2002): Geschlechterrolle. In: Kroll, Renate (Hrsg.): Metzler Lexikon. Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 158-159.
19. FILMDIENST (Hrsg.): Pitch Black - Planet der Finsternis.  
[http://www.filmdienst.de/nc/kinokritiken/einzelansicht/pitch-black---planet-der-finsternis,513433.html?tx\\_ppwkinokritik\\_pi1%5BshowCredits%5D=1](http://www.filmdienst.de/nc/kinokritiken/einzelansicht/pitch-black---planet-der-finsternis,513433.html?tx_ppwkinokritik_pi1%5BshowCredits%5D=1), [Abruf 02.08.2014].
20. FILMDIENST (Hrsg.): Predators.  
[http://www.filmdienst.de/nc/kinokritiken/einzelansicht/predators,535834.html?tx\\_ppwkinokritik\\_pi1%5BshowCredits%5D=1](http://www.filmdienst.de/nc/kinokritiken/einzelansicht/predators,535834.html?tx_ppwkinokritik_pi1%5BshowCredits%5D=1), [Abruf 20.07.2014].
21. FILMDIENST (Hrsg.): The Thing.  
<http://www.filmdienst.de/nc/kinokritiken/einzelansicht/the-thing--2011->

- [.538117.html?tx\\_ppwkinokritik\\_pi1\[showCredits\]=1&cHash=51563013cc68dec0a831702f4a0da14c](#), [Abruf 27.07.2014].
22. FILMDIENST/Katholische Filmkommission für Deutschland (Hrsg.) (2009): Lexikon des internationalen Films. Filmjahr 2008. Das komplette Angebot in Kino, Fernsehen und auf DVD. Marburg: Schüren.
23. Fiske, John (1992): British Cultural Studies and Television. In: Allen, Robert C. (Hrsg.): Channels of Discourse, Reassembled. Television and Contemporary Criticism. Second edition. Chapel Hill/London: The University of North Carolina Press, S. 284-326.
24. Fuchs, Cynthia (2011): 'The Thing': Some Serious Gender Anxieties. <http://www.popmatters.com/pm/review/149932-the-thing/>, [Abruf 17.05.2014].
25. Gause, Ute (2002): Marginalisierung/Marginalität. In: Kroll, Renate (Hrsg.): Metzler Lexikon. Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 254-255.
26. Geier, Andrea (2002a): Opferrolle. In: Kroll, Renate (Hrsg.): Metzler Lexikon. Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 298-299.
27. Geier, Andrea (2002b): Patriarchat/Vaterrecht. In: Kroll, Renate (Hrsg.): Metzler Lexikon. Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 302-304.
28. Geiger, Jeffrey/Rutsky, R.L. (2005): Introduction. In: Geiger, Jeffrey/Rutsky, R.L. (Hrsg.): Film Analysis. A Norton Reader. New York/London: W.W. Norton, S. 17-40.
29. Georg, Robin Britta (2007): Goodwives, Karrierefrauen und anderen Heldinnen. Frauenbilder in der Filmgeschichte Hollywoods. Würzburg: DIAMETRIC.
30. Greiner, Wilhelm (1998). Kino macht Körper. Konstruktionen von Körperlichkeit im neueren Hollywood-Film. Dissertation. Alfeld/Leine: Coppi.
31. Grossberg, Lawrence/Wartella, Ellen/Whitney, D. Charles (Hrsg.) (1998): Media Making. Mass Media in a Popular Culture. London: SAGE.
32. Hardy, Phil (Hrsg.) (1998): Die Science Fiction Filmenzyklopädie. 100 Jahre Science Fiction. Königswinter: Heel.

33. Heinzlmeier, Adolf/Menningen, Jürgen/Schulz, Berndt (1983): Kultfilme. Hamburg: HOFFMANN UND CAMPE.
34. Heyd, Kerstin (2002): Binarität/Binäre Opposition. In: Kroll, Renate (Hrsg.): Metzler Lexikon. Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 39-40.
35. Hickethier, Knut (2012): Film- und Fernsehanalyse. 5., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler.
36. Horst, Sabine (2007): Sind die noch zu retten? Hollywood im Griff der Superhelden. [http://www.epd-film.de/33178\\_49200.php](http://www.epd-film.de/33178_49200.php), [Abruf 01.05.2014].
37. Huschke, Roland (1997): „Ich wollte den Job eigentlich gar nicht haben.“ Interview Jean-Pierre Jeunet. In: CINEMA, 12/1997, S. 78.
38. Immer, Nikolas (2008): Der inszenierte Held. Schillers dramenpoetische Anthropologie. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
39. Jung, Artur (2009): Action Special. In: CINEMA, 07/2009, S. 1-15.
40. Jürgens, Kai U. (2005): „Why do they tell little girls that?“ Aliens (1986/1992). In: Pabst, Eckhard (Hrsg.): Mythen – Mütter – Maschinen. Das Universum des James Cameron. Kiel: Ludwig, S. 71-92.
41. Kahlert, Heike (2002a): Emanzipation/Emanze. In: Kroll, Renate (Hrsg.): Metzler Lexikon. Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 80-81.
42. Kahlert, Heike (2002b): Rationalität. In: Kroll, Renate (Hrsg.): Metzler Lexikon. Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 332-333.
43. Kaplan, E. Ann (1983): Women and film. Both sides of the camera. New York/London: Routledge.
44. Katholisches Institut für Medieninformation (KIM)/Katholische Filmkommission für Deutschland (Hrsg.) (1995): Lexikon des internationalen Films. Band A - C. Das komplette Angebot in Kino, Fernsehen und auf Video. Völlig überarbeitete und erweiterte Neuausgabe. Hamburg: Rowohlt.
45. Katholisches Institut für Medieninformation (KIM)/Katholische Filmkommission für Deutschland (Hrsg.) (2000): Lexikon des internationalen Films. Filmjahr

1999. Das komplette Angebot in Kino, Fernsehen und auf Video. Hamburg: Rowohlt.
46. Katholisches Institut für Medieninformation (KIM)/Katholische Filmkommission für Deutschland (Hrsg.) (2001): Lexikon des internationalen Films. Filmjahr 2000. Das komplette Angebot in Kino, Fernsehen und auf Video. Köln: Katholisches Institut für Medieninformation (KIM).
47. Katholisches Institut für Medieninformation (KIM)/Katholische Filmkommission für Deutschland (Hrsg.) (2002): Lexikon des internationalen Films. Filmjahr 2001. Das komplette Angebot in Kino, Fernsehen, auf Video und DVD. Marburg: Schüren.
48. Kavanagh, James H. (1990): Feminism, Humanism and Science in *Alien*. In: Kuhn, Annette (Hrsg.): *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. 7. Auflage. London/New York: Verso, S. 73-81.
49. Kilian, Elena (2002a): Dualismus. In: Kroll, Renate (Hrsg.): *Metzler Lexikon. Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 75.
50. Kilian, Elena (2002b): Weiblich/Weiblichkeit. In: Kroll, Renate (Hrsg.): *Metzler Lexikon. Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 399-400.
51. Koebner, Thomas (2003): Vorbemerkung. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): *Filmgenres. Science Fiction*. Stuttgart: Reclam (= Filmgenres), S. 9-14.
52. Kristeva, Julia (1982): *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press (= European Perspectives).
53. Kroll, Renate (2002a): Geschlechterdifferenz. In: Kroll, Renate (Hrsg.): *Metzler Lexikon. Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 153-154.
54. Kroll, Renate (2002b): Geschlechterordnung/Geschlechterhierarchie. In: Kroll, Renate (Hrsg.): *Metzler Lexikon. Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 157-158.
55. Kroll, Renate (2002c): Heroinismus/*heroinism*/Amazonomanie. In: Kroll, Renate (Hrsg.): *Metzler Lexikon. Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 174-175.

56. Kühnel, Jürgen (2004): Einführung in die Filmanalyse. Teil 1: Die Zeichen des Films. Siegen: universi (= Reihe Medienwissenschaften; Band 4).
57. Kuhn, Doris (2006): Ridley Scotts Raumfahrerelegie "Alien." [http://derstandard.at/2687658/Ridley-Scotts-Raumfahrerelegie-Alien?\\_lexikaGroup=1](http://derstandard.at/2687658/Ridley-Scotts-Raumfahrerelegie-Alien?_lexikaGroup=1), [Abruf 01.05.2014].
58. Lehnert, Gertrud (2002): Feminität. In: Kroll, Renate (Hrsg.): Metzler Lexikon. Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 106.
59. Lindhoff, Lena (1995): Einführung in die feministische Literaturtheorie. Stuttgart/Weimar: Metzler (= Sammlung Metzler; Band 285).
60. Mai, Manfred/Winter, Rainer (2006): Kino, Gesellschaft und soziale Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Soziologie und Film. In: Mai, Manfred/Winter, Rainer (Hrsg.): Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge. Köln: Halem, S. 7-23.
61. Martenstein, Harald (2013): Schlecht, schlechter, Geschlecht. Genderforschung. <http://www.zeit.de/2013/24/genderforschung-kulturelle-unterschiede>, [Abruf 14.07.2014].
62. Mielke, Michaela (1998): Alien: Verschiedene Darstellungen der Weiblichkeit. [http://www.nrw.co.uk/scifi/essays/ess\\_05.htm](http://www.nrw.co.uk/scifi/essays/ess_05.htm), [Abruf 30.06.2014].
63. Mikos, Lothar (2005): Der Faszination auf der Spur. Zur Bedeutung von Film- und Fernsehanalyse in der Medienpädagogik. [http://www.spinxx.de/tl\\_files/upload/files/5\\_paedagogen\\_medienkritik/Mikos\\_AnalyseMedien.pdf](http://www.spinxx.de/tl_files/upload/files/5_paedagogen_medienkritik/Mikos_AnalyseMedien.pdf), [Abruf 31.07.2014].
64. Mikos, Lothar (2008): Film- und Fernsehanalyse. 2., überarbeitet Auflage. Konstanz: UVK.
65. Mulvey, Laura (1990): Afterthoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema‘ inspired by *Duel in the Sun*. In: Kaplan, E. Ann (Hrsg.): Psychoanalysis & Cinema. New York/London: Routledge, S. 24-35.
66. Mulvey, Laura (1998): Visuelle Lust und narratives Kino. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films. 3., durchgesehene und erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam, S. 389-408.

67. Newton, Judith (1990): Feminism and Anxiety in *Alien*. In: Kuhn, Annette (Hrsg.): *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. 7. Auflage. London/New York: Verso, S. 82-87.
68. Nusser, Tanja (2002): Feminismus (radikaler Feminismus). In: Kroll, Renate (Hrsg.): *Metzler Lexikon. Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 102-104.
69. Prokic, Tanja (2013): Gaze & Gender oder die Praxis der Umschrift in Quentin Tarantinos *Death Proof* (2007). In: Kleinberger, Lisa/Stiglegger, Marcus (Hrsg.): *Gendered Bodies. Beiträge zur Gender- und Körpertheorie der Medien*. Siegen: universi (= Reihe Massenmedien und Kommunikation), S. 169-188.
70. Rasmussen, Ann Marie (2009): Jungfrau in Nöten?  
<http://www.aufenthalte.info/jungfrau-in-noten/>, [Abruf 07.05.2013].
71. Renner, Andreas (2004): Interview mit Sigourney Weaver: "Ich finde diesen Schönheitswahn grausam." <http://www.spiegel.de/kultur/kino/interview-mit-sigourney-weaver-ich-finde-diesen-schoenheitswahn-grausam-a-318006.html>, [Abruf 02.05.2014].
72. Rosner, Heiko (2009): Action Special. Frauen im Actionfilm. In: *CINEMA*, 07/2009, S. 10-11.
73. Ryan, Michael/Kellner, Douglas (1988): *Camera Politica. The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Indianapolis: Indiana University Press.
74. Scheich, Elvira (2002): Natur/Naturwissenschaft. In: Kroll, Renate (Hrsg.): *Metzler Lexikon. Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 288-291.
75. Schöblier, Franziska (2008): *Einführung in die Gender Studies*. Berlin: Akademie Verlag.
76. Schubart, Rikke (2007): *Super Bitches and Action Babes. The Female Hero in Popular Cinema, 1970 - 2006*. North Caroline: McFarland.
77. Schütze, Jochen (2010): Die S-Klasse. Porträt Sigourney Weaver. In: *CINEMA*, 01/2010, S. 86-88.
78. Seeblen, Georg/Jung, Fernand (2003): *Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films*. Band 1. Marburg: Schüren (= Grundlagen des populären Films).

79. Sennewald, Nadja (2007): Alien Gender. Die Inszenierung von Geschlecht in Science-Fiction-Serien. Bielefeld: transcript.
80. Sichtermann, Barbara (2009): Kurze Geschichte der Frauenemanzipation. Berlin: Jacoby & Stuart.
81. Simonis, Linda (2002): Aufklärung. In: Kroll, Renate (Hrsg.): Metzler Lexikon. Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 26-27.
82. Suerbaum, Ulrich/Broich, Ulrich/Borgmeier, Raimund (1981): Science Fiction. Theorie und Geschichte, Themen und Typen, Form und Weltbild. Stuttgart: Reclam.
83. Tasker, Yvonne (1998): Working Girls. Gender and Sexuality in Popular Cinema. London/New York: Routledge.
84. Vahsen, Mechthilde (2002): Männlich/Männlichkeit/Männlichkeitsforschung. In: Kroll, Renate (Hrsg.): Metzler Lexikon. Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 252-253.
85. Vossen, Ursula (2004): Einleitung. In: Vossen, Ursula (Hrsg.): Filmgenres. Horrorfilm. Stuttgart: Reclam (= Filmgenres), S. 9-27.
86. Wegmann, Karl (1997): Die erste Actionheldin. Sigourney Weavers Karriere startete mit einer Rolle, für die Paul Newman vorgesehen war. <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/sigourney-weavers-karriere-startete-mit-einer-rolle--fuer-die-paul-newman-vorgesehen-war-die-erste-actionheldin,10810590,9369102.html>, [Abruf 01.05.2014].
87. Winkler, Hartmut (1992): Bilder, Stereotypen und Zeichen. Versuch, zwischen zwei sehr unterschiedlichen Theorietraditionen eine Brücke zu schlagen. <http://homepages.uni-paderborn.de/winkler/stereot1.pdf>, [Abruf 07.04.2013].
88. Wilpert, Gero von (2001): Sachwörterbuch der Literatur. 8., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Kröner.
89. Zweitausendeins (Hrsg.): Prometheus – Dunkle Zeichen. <http://www.zweitausendeins.de/filmlexikon/?sucheNach=titel&wert=540249>, [Abruf 30.04.2014].

## 8 Filmografie

1. Alien<sup>3</sup> (USA 1992). Regie: David Fincher. Twentieth Century Fox Home Entertainment: 2003, DVD, 111 Min.
2. Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt (USA/GB 1979). Regie: Ridley Scott. Twentieth Century Fox Home Entertainment: 2003, DVD, 112 Min.
3. Alien – Die Wiedergeburt (USA 1997). Regie: Jean-Pierre Jeunet. Twentieth Century Fox Home Entertainment: 2003, DVD, 104 Min.
4. Aliens – Die Rückkehr (USA/GB 1986). Regie: James Cameron. Twentieth Century Fox Home Entertainment: 2003, DVD, 132 Min.
5. Alien vs. Predator (USA/GB/CA/DE 2004). Regie: Paul W.S. Anderson. Twentieth Century Fox Home Entertainment: 2005, DVD, 97 Min.
6. Aliens vs. Predator 2 (USA 2007). Regie: The Brothers Strause. Twentieth Century Fox Home Entertainment: 2008, DVD, 90 Min.
7. Cloverfield (USA 2008). Regie: Matt Reeves. Paramount Pictures: 2008, DVD, 81 Min.
8. Das Ding aus einer anderen Welt (USA 1982). Regie: John Carpenter. Universal Pictures: 2010, DVD, 104 Min.
9. Faculty - Trau keinem Lehrer (USA 1998). Regie: Robert Rodriguez. Kinowelt Home Entertainment: 2000, VHS, 100 Min.
10. Ghosts of Mars (USA 2001). Regie: John Carpenter. Columbia Tristar Home Video: 2002, DVD, 94 Min.
11. Pitch Black – Planet der Finsternis (USA 2000). Regie: David Twohy. Columbia Tristar Home Video: 2000, DVD, 104 Min.
12. Predator (USA 1987). Regie: John McTiernan. Twentieth Century Fox Home Entertainment: 2010, DVD, 102 Min.
13. Predators (USA 2010). Regie: Nimród Antal. Twentieth Century Fox Home Entertainment: 2010, DVD, 103 Min.

14. Prometheus – Dunkle Zeichen (USA/GB 2012). Regie: Ridley Scott. Twentieth Century Fox Home Entertainment: 2012, DVD, 119 Min.
15. Riddick – Chroniken eines Kriegers (USA 2004). Regie: David Twohy. Universal Studios: 2006, DVD, 129 Min.
16. Species (USA 1995). Regie: Roger Donaldson. MGM/UA Home Entertainment: 1996, VHS, 104 Min.
17. Species II (USA 1998). Regie: Peter Medak. MGM Home Entertainment: 1999, VHS, 90 Min.
18. The Thing (USA/CA 2011). Regie: Matthijs van Heijningen. Universal Studios: 2012, DVD, 99 Min.
19. Virus – Schiff ohne Wiederkehr (USA 1999). Regie: John Bruno. Concorde Home Entertainment: 2003, DVD, 99 Min.