GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

"Eve of Destruction" und "Alien": "Resurrection". Schöpfungsmythen in amerikanischen Science-Fiction-Filmen der neunziger Jahre

Morrien, Rita

2001

https://doi.org/10.25595/4097

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Morrien, Rita: *"Eve of Destruction" und "Alien": "Resurrection". Schöpfungsmythen in amerikanischen Science-Fiction-Filmen der neunziger Jahre*, in: Freiburger FrauenStudien : Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung, Jg. 7 (2001) Nr: 1, 191–207. DOI: https://doi.org/10.25595/4097.

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Rita Morrien

Eve of Destruction und *Alien: Resurrection.* Schöpfungsmythen in amerikanischen Science-Fiction-Filmen der neunziger Jahre

I. Allgemeines zum Science-Fiction-Film

Blade Runner, Skywalker, Alien, Terminator, RoboCop, Eve 8 – so oder ähnlich heißen die Figuren, die uns im Science-Fiction-Film begegnen – einem Genre, das in der deutschen Wissenschaft, anders als in der amerikanischen, bislang vergleichsweise wenig Beachtung fand. Dies ist umso unverständlicher, als der Science-Fiction-Film sich in der Vergangenheit geradezu als Seismograf sozialer, politischer, ökonomischer und ökologischer Krisensituationen erwiesen hat. Der Kalte Krieg in den 50er und 60er Jahren, die Identitätskrisen der westlichen Wohlstandsgesellschaften in den 70er Jahren, die Schreckensvision eines ökologischen Armageddon seit den 80er Jahren und seit einiger Zeit die Angst vor den unkalkulierbaren Folgen der Gen- und Reproduktionstechnologien – das alles spiegelt sich in zahlreichen der Weltraummärchen und Space Operas, die in den vergangenen Jahrzehnten über die Kinoleinwand geflimmert sind. Die für das Science-Fiction-Genre charakteristische Spannung von Realitätsbezogenheit einerseits und Wirklichkeitsflucht andererseits bringt Georg Seeßlen auf folgende Formel:

> Das Kino des Utopischen, der Science-Fiction-Film, ist ein Genre, das mehr als andere ein direktes Echo auf gesellschaftliche Ideen und Wirklichkeiten vermittelt, und zugleich ein Genre, das sich am meisten von den Begrenzungen der Wirklichkeit entfernen kann, um eine reine Kino-Welt zu entwerfen.[1]

Seit der Entstehung des Genres, die sich bis in die Kindertage der laufenden Bilder zurückverfolgen lässt – schließlich handelt es sich schon bei Georges Méliès *Le Voyage dans la Lune* (nach Motiven der Romane *Von der Erde zum Mond* von Jules Verne und *Die ersten Menschen im Mond* von H.G. Wells) aus dem Jahre 1902 um einen Science-Fiction-Film[2] – gehört das außer Kontrolle geratene, menschheitsgefährdende wissenschaftliche Experiment zu den bevorzugten Themen des Science-Fiction-Films. Der *mad scientist* – in der Tradition von Mary Shelleys *Frankenstein* und Robert Louis Stevensons *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* stehend – ist aus dem Figurenrepertoire des Genres kaum wegzudenken (auch in den beiden hier vorgestellten Filmen taucht er in signifikanten Variationen wieder auf, doch dazu später mehr). Häufig anzutreffen ist das

Szenario, dass ein Wissenschaftler sich seiner Forschungsleidenschaft ohne Rücksicht auf mögliche Folgen hingibt oder aber dass Forschungsergebnisse in falsche Hände geraten und zum Zweck der Profit- und Machtmaximierung missbraucht werden (jüngstes, recht simpel gestricktes Beispiel für letzteres ist der auch in Deutschland erfolgreiche Film *Mission Impossible II*). Aus der Häufigkeit dieser und ähnlicher Szenarien lässt sich allerdings nicht folgern, dass der Science-Fiction-Film per se wissenschafts- oder ideologiekritisch ist. Vielmehr verbindet sich die Angst vor den Folgen des technischen Fortschritts meist mit einer mehr oder weniger offensichtlich gestalteten Technikfaszination, wovon die verbreitete Tendenz zur Ästhetisierung oder Fetischisierung der technischen Errungenschaften zeugt (ich erinnere an Filme wie *Terminator II* und *The Matrix*).

Hand in Hand mit der Furcht vor einer nicht mehr durchschaubaren, geschweige denn kontrollierbaren Technisierung und Virtualisierung der Welt geht eine andere, wesentlich tiefer wurzelnde Angst: nämlich die vor dem Verlust der Form, der Differenz, der Einzigartigkeit des Individuums. Die Bedrohung durch formlose oder ihre Gestalt beliebig wechselnde Wesen ist ein wiederkehrendes Schreckensbild, meisterhaft in Szene gesetzt in Filmen wie *Body Snatchers*, *Terminator II*, *Alien IV*, *Star Trek – First Contact*, um nur die bekanntesten zu nennen. Die eigentliche Bedrohung geht in diesen Filmen nicht von dem offensichtlich Fremden aus, sondern von dem mit dem 'Virus' des Anderen infizierten Vertrauten, der aber zunächst noch keinerlei äußere Symptome der parasitären Fremdbesetzung oder -steuerung zeigt. In dem Kultfilm *Blade Runner* von Ridley Scott gipfelt diese Bedrohung darin, dass die einzige menschliche Identifikationsfigur, eben der von wachsenden Skrupeln geplagte Androidenjäger Deckard, am Ende der *directors-cut*-Version selbst als Android mit künstlich eingepflanzten Kindheitserinnerungen entlarvt wird. Auf dem Spiel steht in diesen Filmen nichts Geringeres als im Zuge der postmodernen Dekonstruktionspraxis zwar angekratzte, aber außerhalb des akademischen Diskurses immer noch hochgehaltene Werte wie Authentizität, Originalität, Singularität usw.

Von diesem Aspekt, also von der im Science-Fiction-Film gestalteten Angst vor dem Verlust der Differenz, lässt sich auch die Brücke zur Geschlechterfrage schlagen. Denn natürlich wird, wann immer von drohendem Differenzverlust die Rede ist, implizit oder explizit auch das Problem der Geschlechterdifferenz verhandelt. Der Spielfilm ist generell ein populärer Ort der Produktion von Weiblichkeit. Und deutlicher vermutlich als in allen anderen Filmgenres tritt im Science-Fiction-Film, „in diesen futuristischen Ambientes von (künstlich hergestellten) Cyborgs und Androiden, die Konstruiertheit von Weiblichkeit"[3] zu Tage. Der Science-Fiction-Film fragt nach der Herkunft und dem Zielort des Menschen, spürt den zum Teil jahrtausendealten Selbstbestim-

mungsversuchen des Menschen nach und markiert bzw. verschiebt die Grenzen des Mensch-, Mann-, Frauseins, indem er das menschliche Individuum mit der Maschine, dem Androiden, dem Cyborg oder dem außerirdischen Alien konfrontiert. Dabei geht es fast immer auch um die Frage der Generativität, werden alte Schöpfungsmythen mit zukunftsweisenden Geschichten über neue Bio- und Informationstechnologien zusammengeführt. Über die Affinität des Science-Fiction-Genres zu Fragen der Generativität schreibt Marcella Stecher in ihrer dekonstruktiven Lektüre von Ridley Scotts *Alien* Folgendes:

> Jene Projektionen und Verschiebungen, mittels derer filmisch die Herstellbarkeit von Naturhaftigkeit und Geschlechtlichkeit inszeniert wird, impliziert eine Revision der Begriffe von Sex (als dem biologischen Geschlecht) und Gender (als dem sozial und kulturell vermittelten Geschlecht). Jenseits von ontologischen Identitätskonzepten verweisen die filmisch materialisierten Ursprungsphantasien des Science Fiction auf eine Spaltung von Weiblichkeitskonzeptionen, insofern der Topos der Generativität oft verschoben in Labors verrückter Wissenschaftler (das Frankenstein-Motiv) oder in der exzessiven Sexualität von Monstern seine Sicht- und Darstellbarkeit findet.[4]

Die Spaltung, auf die Stecher hinweist, also die Ablösung der menschlichen Reproduktivität von der Sexualität und dem weiblichen Körper – die ja heute kein Zukunftsmärchen mehr ist – unterminiert die Geschlechterdifferenz schon insofern, als die Fähigkeit des Gebärens traditionell als *das* zentrale Definitionsmerkmal des weiblichen Geschlechts gilt. Nun gehört die Idee der künstlichen Erzeugung menschlichen Lebens – anders formuliert: der Usurpation des weiblichen Anteils am Fortpflanzungsprozess durch den männlichen Wissenschaftler – seit jeher zu den zentralen Topoi des Science-Fiction (dies gilt für den Film ebenso wie für die Literatur). Relativ neu scheint mir jedoch die Tendenz zu sein, dass weibliche Figuren in diesen Szenarien die Hauptrolle spielen: Indem sie, wie in *Alien: Resurrection* mit geradezu 'männlicher' Autonomie, Potenz und Entschlusskraft das Werk der *mad scientists* zerstören (ohne dabei die Illusion zu nähren, die alte Menschen- und Geschlechterordnung sei zu reinstallieren), oder indem sie, wie in *Eve of Destruction* neben der Rolle des Amok laufenden weiblichen Automaten auch die des hierfür verantwortlich zeichnenden (blasphemischen) Schöpfers übernehmen.

II. Duncan Gibbins *Eve of Destruction* (1991)

Technologie hat kein Geschlecht – die Repräsentation von Technologie jedoch sehr wohl, und dieses Geschlecht ist seit der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert, also seit Beginn des Maschinenzeitalters, tendenziell eher weiblich. Von dem historischen Moment an, in dem Maschinen nicht mehr nur als arbeitser-

leichternder technischer Fortschritt, sondern auch als potenzielle Quelle unaufhaltsamer Entfremdungs- und Zerstörungsprozesse wahrgenommen werden, setzt auf der Ebene der Repräsentation eine 'Feminisierung' der Technologie ein, wird technische Dynamik – zumindest da, wo sie außer Kontrolle zu geraten droht – mit weiblicher Sexualität, genauer gesagt, mit einer phallischen weiblichen Sexualität assoziiert.[5] In seinem kurzen Überblick über die Geschichte der Maschinenfrau weist Andreas Huyssen darauf hin, dass die historischen Automatenbauer des 18. Jahrhunderts noch keine deutliche Präferenz für das eine oder andere Geschlecht zeigen, während sich in der Literatur um 1800, etwa bei Jean Paul, Achim von Arnim und E.T.A. Hoffmann, ein verstärktes Interesse am weiblichen Maschinenmenschen herauszubilden beginnt: „Woman, nature, machine had become a mesh of significations which all had one thing in common: otherness; by their very existence they raised fears and threatened male authority and control."[6]

Im Bild der Maschinenfrau wird weibliche Sexualität als „technology-out-of-control" mystifiziert. Wesentlich deutlicher noch als in der Literatur der Romantik, in der die Ununterscheidbarkeit von Leib und Maschine auch eine groteske Verkehrung der Beziehung von Leben und Tod bedeutet, wird dieser Zusammenhang im Medium des Science-Fiction-Films gestaltet. Ein frühes Beispiel hierfür ist die legendäre Roboterfrau Maria in Fritz Langs *Metropolis*, von der aus sich eine direkte Verbindung zu Duncan Gibbins *Eve of Destruction* ziehen lässt. Eve 8, so der Laborname der Androidin, stellt eine zeitgemäße Weiterentwicklung von Langs Roboterfrau dar. War diese ein phantasmatisches Produkt des industriellen Maschinenzeitalters, so ist Eve das krönende Ergebnis neuester biochemischer und elektronischer Technologien. Zusammengesetzt ist sie aus High-Tech-Materialien und aus genetisch hergestellten organischen Teilen. Ihr Gesicht und ihre Körperstruktur entsprechen exakt dem Vorbild ihrer Schöpferin, der ambitionierten Wissenschaftlerin Eve Simmons (dargestellt von Renée Soutendijk), wodurch die Verwechslung von Mensch und Android bereits programmiert ist. Zu der äußeren Ununterscheidbarkeit kommt hinzu, dass Eve 8 mit den Gedanken, Gefühlen und Erinnerungen ihrer Erzeugerin programmiert wurde, um ein möglichst 'authentisches' öffentliches Auftreten zu gewährleisten – was dann in der Praxis auch erschreckend gut funktioniert. Ähnlich wie Terminator, RoboCop und Data (aus *Star Trek: Next Generation*) ist Eve 8 mit übernatürlicher physischer Stärke ausgestattet, doch im Unterschied zu ihren männlichen 'Kollegen' lauert die eigentliche Gefahr in ihrem Innern. Die Wissenschaftlerin Eve Simmons ist nämlich eine leitende Mitarbeiterin des amerikanischen Defense Department, und der Zweck ihrer Forschung besteht in nichts anderem als eine „potent battlefield weapon" zu konstruieren. Der schöne, sexuell verführerische und dem äußeren Anschein nach humanoide Körper von Eve 8 birgt eine nukleare

Bombe, die nicht nur per Fernsteuerung ausgelöst werden kann, sondern sich im Fall höchster Bedrängnis der Androidin auch selbst aktiviert. Das (wiederholt eingespielte) Computerbild, das die Funktionsweise und das Innenleben Eves veranschaulichen soll, zeigt uns einen in die Tiefe des Unterleibs führenden Tunnel, an dessen Ende die Bombe plaziert ist. In einer fast schon komisch-grotesk anmutenden Zuspitzung könnte man also sagen, dass sich die Angst vor der kastrierenden weiblichen Sexualität hier in der Präsentation des Uterus als Nuklearwaffe entlädt, oder auch dass es sich bei der Konstruktion von Eves Unterleib um eine zeitgemäßes Bild der *vagina dentata* handelt.

Eine tödliche Waffe ist die Androidin, nachdem das Forschungszentrum infolge der zufälligen Verwicklung Eves in einen brutalen Banküberfall die Kontrolle über sie verloren hat, aber auch unabhängig von ihrem explosiven Innenleben. Eve 8 beginnt nämlich, einmal von der elektronischen Leine gelassen, die sexuellen und Rachefantasien ihrer Schöpferin auszuleben. Ihr unauffälliges *business-outfit* ersetzt sie umgehend durch ein enges, schwarzes Stretchkleid und eine kurze, leuchtendrote Lederjacke, das glatte Haar wird in eine hellblondierte Lockenfrisur verwandelt, das Gesicht weiß gepudert, die Lippen feuchtrot bemalt. Derartig auf erotische Signale setzend, nimmt Eve 8 die Konfrontation mit der Männerwelt, typenhaft repräsentiert durch lüsterne Barhocker, dümmliche Ordnungshüter und cholerische Autofahrer, auf. Dabei bewegt sie sich, wie peu à peu enthüllt wird, systematisch entlang der *geheimen* biografischen Koordinaten ihrer Schöpferin Eve Simmons. Diese repräsentiert nach außen hin den Typus der kühlen, souveränen, vollständig an die Spielregeln der männerdominierten Leistungsgesellschaft angepassten Wissenschaftlerin, tatsächlich ist sie jedoch hochgradig traumatisiert durch eine einschneidende Gewalterfahrung in der Kindheit: Als Sechsjährige musste Eve Simmons mit ansehen, wie ihr alkoholsüchtiger, gewalttätiger Vater ihre Mutter vor ein sich in großer Geschwindigkeit näherndes Auto schleuderte und damit tötete. Eve wuchs nach diesem Vorfall bei Verwandten in Europa auf, der Kontakt zum Vater, der offenbar für seine Affekthandlung nicht juristisch belangt worden war, wurde auch nach ihrer Rückkehr in die Vereinigten Staaten nicht wiederhergestellt.

Die Konstellation Eve Simmons und Eve 8 weist Parallelen auf zu dem in Mary Shelleys Horrorroman *Frankenstein* (1818) problematisierten Verhältnis zwischen Schöpfer und künstlicher Kreatur. Shelleys Medizinwissenschaftler Victor Frankenstein greift, ebenso wie Eve Simmons, in den 'natürlichen' Schöpfungsprozess ein und schafft ein monströses, unkontrollierbares Wesen, über das das Trauma des unbewältigten Todes der Mutter ausagiert wird. (Ich erinnere daran, dass Victor Frankensteins Verlobte Elizabeth, die in der Hochzeitsnacht von dem Monster getötet wird, indirekt den Tod der Mutter verschuldet hat. Diese hatte nämlich die an Scharlach erkrankte Elizabeth gepflegt

und war kurze Zeit später an den Folgen der Ansteckung gestorben. Der unerwartete Verlust der Mutter hatte in Victor den Entschluss reifen lassen, Medizin zu studieren und den Kampf gegen die Endlichkeit der menschlichen Existenz anzutreten.) Beide, die äußerlich abstoßende Frankensteinsche Kreatur wie auch die makellos schöne, aber hochexplosive Androidin, sind nichts anderes als die Inkarnation der unbewussten Ängste und Wünsche ihrer Schöpfer. Von feministischen Wissenschaftlerinnen wurde wiederholt darauf hingewiesen, dass Shelleys Protagonist durch seine blasphemische Laborschöpfung den weiblichen Anteil an der menschlichen Reproduktion usurpiert. An diesem Punkt unterscheidet sich die Figur der Eve Simmons natürlich von der Prometheusfigur Shelleys. Eve Simmons verfügt ja kraft ihres anatomischen Geschlechts ohnehin über die Fähigkeit des 'natürlichen' Gebärens und hat diese auch schon unter Beweis gestellt. Es gibt einen Ehemann, von dem sie getrennt lebt, und einen fünfjährigen Sohn, der allerdings zu Gunsten der Karriere von ihr vernachlässigt wird. Wenn die natürliche Mutterschaft durch die künstliche nicht nur ergänzt, sondern zeitweilig eindeutig überlagert wird, so deshalb, weil nur die Konstruktion einer künstlichen, mit außerordentlicher physischer und im Extremfall auch nuklearer Kraft ausgestatteten Tochter – welche zugleich Eve Simmons Alter Ego ist – den Spielraum schafft für die Reinszenierung der von der Wissenschaftlerin in ihrer Kindheit und Jugend als traumatisch erlebten Mann-Frau- und Vater-Tochter-Konfrontationen. Eve 8 ist stärker als jeder Mann und jeder Vater, keine Waffe (weder im wörtlichen noch im übertragenen Sinn) kann ihr etwas anhaben, sie blutet zwar und hält so die Täuschung humanoider Beschaffenheit aufrecht, doch kann sie – außer durch die gezielte Zerstörung der Augen – nicht ernsthaft in ihrer Funktionsfähigkeit beeinträchtigt werden.

Ein bisschen erinnert das Spiegelverhältnis zwischen Eve 8 und ihrer Schöpferin auch an Stevensons Erzählung *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), in der bekanntlich über die Doppelfigur Jekyll und Hyde die Angst vor bzw. die Abspaltung der eigenen Triebhaftigkeit und Amoral repräsentiert wird. Eve Simmons wird uns als eine Frau vorgeführt, die ihre Gefühle und sexuellen Fantasien sorgsam unter Verschluss hält, und zwar so lange, bis eines ihrer wissenschaftlichen Experimente außer Kontrolle gerät, also misslingt – man könnte aber auf der Folie ihrer kindlichen Traumatisierung auch sagen: *ge*lingt. Denn schließlich räumt ihre *Hyde*-Figur Eve 8 gründlich auf und zwingt damit ihre Schöpferin, sich das ängstlich Verdrängte (die Sexfantasien wie auch die Rachegelüste gegenüber dem Vater) nicht nur bewusst zu machen, sondern vor einem militärischen Ermittler, dargestellt von Gregory Hines, auszusprechen. Pikanterweise handelt es sich bei diesem mit der Eliminierung von Eve 8 betrauten Ermittler um einen Farbigen. Das die voyeuristischen Gelüste der ZuschauerInnen speisende Bekenntnis wird also gewissermaßen exotisch

gewürzt durch die Konstellation, dass eine kühle, weiße High-Tech-Wissenschaftlerin ihre sexuellen Fantasien einem weniger gebildeten ('primitiveren') Farbigen offenbaren muss. In amerikanischen Filmen häufiger anzutreffen ist eine bestimmte Spielart der Negrophobie, die auf einer sexuellen Rivalität weißer und schwarzer Männer basiert bzw. in der Angst weißer Menschen vor dem „übergenitalen, superpotenten Neger (...)"[7] wurzelt. Mit dieser Form der Negrophobie wird in *Eve of Destruction* – anders als in einem früheren Film mit Gregory Hines, *White Nights*, in dem die Frage der sexuellen Potenz ausdrücklich thematisiert wird – implizit gearbeitet, was natürlich zur Erhöhung der Spannung nicht unerheblich beiträgt. Unabhängig von dieser subtilen Verschränkung von Rassimus und Sexismus bleibt festzuhalten, dass Eve 8 – ähnlich wie Shelleys Monster und Stevensons Mr. Hyde – die verdrängte triebhafte und amoralische Seite ihrer Schöpferin repäsentiert. Bezeichnenderweise finden ihr erster und ihr letzter Auftritt jeweils in einem Tunnel statt, eine Topografie des Abgründigen, des in der Tiefe lauernden Unbewussten wird hier also erzeugt. Am Ende wird Eve – die 'echte' Eve – aus der Tiefe wieder hochsteigen und damit signalisieren, dass der Alptraum, in dem lüsterne Männer kastriert, Ordnungshüter entmachtet wurden und der Vater mittels Genickbruch seiner gerechten Strafe zugeführt wurde, ein Ende hat.

Obwohl Eve 8 eine im Labor hergestellte Maschine ist, noch dazu eine gemeingefährliche „nuclear battlefield weapon", wie redundant betont wird, erweckt sie insofern den Anschein größerer 'Authentizität' und 'Natürlichkeit', als sie, nachdem sie dem Netz der elektronischen Fernsteuerung entkommen ist, konsequent ihren Gefühlen, Ängsten und sexuellen Wünschen – ihrer Triebnatur also – folgt. Dr. Eve Simmons dagegen repräsentiert den Typus der perfekt angepassten, kontrollierten, wie eine Maschine funktionierenden Karrierefrau. Wir haben es also mit einer Figurenkonstellation zu tun, in der – und das ist schon beinahe ein Topos des Science-Fiction-Films – das künstliche bzw. Mischwesen streckenweise menschlicher agiert als der Mensch, in der die Simulation einen Grad an Perfektion erreicht hat, der die Differenzierung zwischen Mensch und Maschine obsolet werden lässt.

Anknüpfend an die eingangs formulierte Prämisse, dass der Science-Fiction-Film (potenziell) ein Seismograf gesellschaftlicher, politischer, ökonomischer oder auch technologischer Entwicklung ist, möchte ich, bevor ich auf *Alien: Resurrection* zu sprechen komme, der Frage nachgehen, ob es sich bei Gibbons *Eve of Destruction* um einen ideologie- und wissenschaftskritischen Film handelt. Nach Sichtung des Film- und Computermaterials über den Entstehungsprozess von Eve 8 zeigt sich der bereits erwähnte Anti-Terrorspezialist Jim McQuade entsetzt: „You really do think you're god", fragt er Dr. Eve Simmons fassungslos und macht keinen Hehl daraus, dass ihm diese Richtung der militärischen Forschung zutiefst suspekt ist. Im Verlauf der Handlung kri-

stallisiert sich jedoch eine signifikante Akzentverschiebung heraus, die die Assoziation von Technologie und weiblicher Sexualität betrifft. Die grundsätzlichen ethischen Bedenken gegen das militärische Androiden-Projekt treten in dem Maße zurück, wie McQuade Einblick in den biografischen Hintergrund der Eve 8-Schöpferin (also in ihre Rachegelüste und „teenage-sex-fantasies") bekommt. Mit anderen Worten: Die sexuelle Bedrohung gewinnt gegenüber der technologischen deutlich an Gewicht bzw. verdeckt diese. Und schließlich wird nicht mehr das Projekt als solches, ja nicht einmal mehr das entscheidende Detail des nuklearen Innenlebens von Eve 8 kritisiert, sondern lediglich das Versäumnis, die Androidin nicht mit einem gut erreichbaren Ausschaltknopf ausgestattet zu haben. „Guess we find the fucking off switch", flucht der von Eve 8 bereits heftig malträtierte McQuade, bevor er zum exekutierenden – kastrierenden – Laserschuss auf die Augen der Androidin ansetzt. Letztlich bleibt es jedoch Dr. Eve Simmons überlassen, den finalen Schlag gegen ihr Alter Ego zu tun und damit ihre verbotenen Wünsche für alle Zeiten zu bannen. Sie rammt der nach McQuades Attacke nur noch einäugigen und einarmigen Eve 8 den Lauf der Laserwaffe in die Stirn und zerstört so das zentrale Schaltsystem an der einzig möglichen Stelle.

„Drowning the Robot Woman"[8] – unter diesem Titel analysiert Sarah L. Higley den schon in der Literatur der Romantik geprägten Topos, dass die Automatenfrau am Ende der Geschichte zerstört, zerschlagen, oft auch ihrer Augen beraubt werden muss. Denn diese Augen sind es, durch die (jenseits der bekannten psychoanalytischen Implikationen[9]) die künstliche Kreatur den Anschein einer menschlichen Seele erhält und durch die die Differenz zwischen Leib und Maschine, Natur und Kultur verwischt wird:

> The destruction of the female android is a necessary step taken in these stories not only to prohibit illicit mating, but to prohibit the scientist's illicit *making* and parturant powers – which feature a special kind of castrative displacement activity hidden under the heterosexual seductiveness of the female android. The female android is thus the *disguised* abject, replacing the unspeakable monstrous with the more malleable because visible threat of the feminine and merging it with the threat of the machine.[10]

Die oben beschriebene Akzentverschiebung innerhalb der Wahrnehmungs- und Bewertungsstruktur des Anti-Terror-Spezialisten McQuade verdeutlicht geradezu paradigmatisch eine der zentralen Funktionen, die der Maschinenfrau bzw. Androidin spätestens seit Beginn des Industriezeitalters zukommt: Die Bedrohung, die von neuen, in ihren Folgen noch nicht kalkulierbaren Technologien ausgeht, wird regelmäßig mit der innerhalb der patriarchalischen Ordnung seit jeher heraufbeschworenen Bedrohung durch die weibliche Sexualität assoziiert und durch diese schließlich ersetzt. Weibliche Sexualität wird als „technology out of control" (Huyssen) inszeniert, die kritische Auseinander-

setzung mit der Technologie, die ja in vielen Science-Fiction-Filmen durchaus angelegt ist, auf einen Ersatzschauplatz verschoben und in Form einer symbolischen 'Hexenverbrennung' kathartisch aufgelöst. In diesem Sinne wird das wissenschafts- und ideologiekritische Potenzial, das der Geschichte von *Eve of Destruction* inhärent ist, durch das die alte Ordnung reinstallierende Ende weitgehend überlagert. Doch lässt der Umstand, dass Dr. Eve Simmons ihre künstliche Tochter in einem dramatischen *show-down* zerstört, um ihren von der Androidin entführten leiblichen Sohn Jimmy zu retten, nicht ganz in Vergessenheit geraten, dass Eve 8 sich über den weitaus größten Teil des Films erfolgreich gegen verschiedene Repräsentanten patriarchaler Gewalt und sexueller Unterdrückung zur Wehr setzt.[11] Während dieser Zeitspanne gerät manchmal sogar in Vergessenheit, dass es sich bei Eve 8 nicht um eine *angry young woman*, sondern um eine High-Tech-Laborschöpfung handelt.

III. Jean-Pierre Jeunets *Alien: Resurrection* (1997)

Alien: Resurrection bildet den vorläufigen Abschluss einer Science-Fiction-Filmreihe, in der die bekannte US-Schauspielerin Sigourney Weaver (in der Rolle des weiblichen Offiziers Ellen Ripley) die Bedrohung durch eine (vermeintlich) außerirdische, monströse Kreatur von der Menschheit abzuwenden versucht. Die Herkunft des Alien bleibt über die ersten drei, zwischen 1979 und 1991 in die Kinos gekommenen Filme im Dunkeln. Im 1997 erschienenen vierten Teil, eben *Alien: Resurrection*, wird konsequent zu Ende interpretiert, was als düstere Vorahnung schon durch die früheren Teile geisterte: nämlich dass das Alien eine von *Der Firma*[12] – so bezeichnet Elfriede Jelinek treffend die namenlose Organisation, die offenbar als Drahtzieher aller wirtschaftlichen, technologischen und wissenschaftlichen Operationen auf dem Planeten Erde (und darüber hinaus) agiert – erzeugte bzw. gentechnisch gezüchtete Kreatur ist. Diese Entwicklung liefert eine anschauliche Bestätigung dessen, was den Kulturpessimisten seit jeher bekannt ist: Des Menschen größter Feind ist der Mensch, und kein noch so ungeheuerliches außerirdisches Wesen ist in der Lage, das zu 'toppen', was in den Labors der menschlichen Gattung ausgekocht wird.

Während es in *Eve of Destruction* die Ununterscheidbarkeit von Leib und Maschine ist, durch die es fast zur nuklearen Katastrophe kommt, ist es in *Alien IV* die Ununterscheidbarkeit von Leib und gentechnisch erzeugten Organismen, die zur Menschheitsbedrohung wird. Mit diesem unheimlichen, im Science-Fiction-Genre häufig anzutreffenden Phänomen der Differenzauflösung geht die Schwierigkeit einher, den 'Feind', das Alien in diesem Fall, zu lokalisieren. Hierzu eine weitere Beobachtung Elfriede Jelineks:

> In den 'Alien'-Filmen kommt das Ungeheuer gleichzeitig von außen wie von innen, denn es wird fast immer erst als Ungeheuer erkannt, wenn es, geifernd, spuckend, fauchend, triumphierend, aus den Wirtskörpern, die es dabei zerfetzt, nach der Art eines Springteufels herausfährt, ausfährt wie ein böser Geist. Allerdings muß es zuvor in die Menschen hineingekommen sein.[13]

Jelinek spricht hier lediglich von den ersten drei *Alien*-Filmen, ihre Beschreibung und vor allem ihre abschließende Frage nach dem Wie der parasitären Ansteckung treffen jedoch mehr noch den Kern von *Alien IV*.

Bevor ich auf diesen Film ausführlicher zu sprechen komme, möchte ich kurz den Inhalt der ersten drei *Alien*-Teile referieren. Im ästhetisch anspruchsvollen ersten Teil (Regie: Ridley Scott) wird die Besatzung des Handelsraumschiffes Nostromo aus ihrem Kälteschlaf geweckt und auf einen fremden Planeten gelotst. Hier wird ein Besatzungsmitglied von einem fremdartigen, eierlegenden Organismus angegriffen und als Wirtskörper umfunktioniert, wie sich später herausstellt. Kane, so der Name des Betroffenen, wird trotz der Quarantänevorschriften in das Raumschiff zurückgebracht, und damit nimmt die Katastrophe ihren Lauf. Nach wenigen Tagen bricht das fremde Wesen in der von Jelinek beschriebenen Weise aus Kanes Brustkorb hervor, entwickelt sich rasend schnell zu einem mit herkömmlichen Waffen nicht zu bannenden Monster und tötet nach und nach die gesamte Mannschaft. Lediglich der weibliche Offizier Ellen Ripley kann sich effektiv zur Wehr setzen und das Monster schließlich durch einen Trick aus der Raumkapsel heraus in den offenen Weltraum schleudern. Teil II (Regie: James Cameron) setzt damit ein, dass Ripley nach über 50 Jahren Kälteschlaf von einer Raumfahrpatrouille entdeckt und aufgeweckt wird. Inzwischen ist der fremde Planet, auf dem die Nostromo-Besatzung auf das Alien gestoßen war, von Menschen besiedelt worden. Als der Kontakt der Kolonisten zur Erde aus unbekannten Gründen abbricht, kehrt Ripley, deren Monstergeschichte man zunächst nicht geglaubt hatte, zusammen mit einer Elite-Einheit auf den Planeten zurück. Hier findet sie ihre schlimmsten Befürchtungen bestätigt: alle Kolonisten, bis auf ein kleines Mädchen, sind tot oder wurden in Kokons für die Alienbrut verwandelt. Ripley zerstört die unheimliche Brutstätte und zieht damit den rasenden Zorn der Alien-Königin auf sich. In einem dramatischen Finale kann sie diese vernichten und damit das kleine Mädchen Newt und sich selbst vor dem grauenhaften Schicksal der Kolonisten bewahren. Der dritte Teil (Regie: David Fincher) spielt auf einem düsteren, primitiven Gefängnisplaneten. Nach neuerlichen Auseinandersetzungen mit dem schleimigen Monster strandet Ripley auf diesem Planeten und schleppt das Alien ein. Am Ende tötet sie sich selbst – der einzige Weg, um das Böse, das inzwischen auch in ihrem Leib heranwächst, zu vernichten. Aber wie in so vielen Science-Fiction- und Horrorfilmen stellt der Tod der Heldin kein unüberwindbares Hindernis zur Fortsetzung der Reihe dar. Soviel zum Inhalt der ersten drei *Alien*-Filme.

In der Forschung, die sich überwiegend auf den ersten *Alien*-Film konzentriert, dominieren psychoanalytische und wissenschaftskritische Ansätze. Zu kurz greifen allerdings die Deutungen, nach denen *Alien* in erster Linie eine tiefenpsychologisch zu entschlüsselnde Auseinandersetzung mit weiblichen Sexual- und Gebärängsten oder mit männlichen Ängsten vor der Frau als Gebärerin darstellt.[14] Nicht genügend berücksichtigt wird in vielen dieser Interpretationen nämlich die für alle *Alien*-Filme zentrale Verflechtung von mythischer Monstrosität und technologischem Fortschritt. Spätestens im vierten Teil wird deutlich, dass das Alien eben nicht nur ein monströses Bild archaischer Mütterlichkeit ist, sondern eine hybride Komposition aus Natur *und* Technik. Schon in *Alien I* haben wir es mit einem sehr differenzierten 'Mütterlichkeitsdiskurs' zu tun, und zwar insofern, als sich zu der durch das Monster repräsentierten (vermeintlich) natürlich-biologischen Mutterschaft noch eine technisch-symbolische durch den Bordcomputer und eine soziale Form der Mutterschaft in Gestalt Ellen Ripleys gesellen: Der von allen *Mutter* genannte Bordcomputer reguliert die existentiellen körperlichen Bedürfnisse wie Schlaf, Nahrung und Temperatur der Astronauten, und Ripley erweist sich als verantwortungsbewusstes, fürsorgliches Mitglied der Crew, das sich, als es kein Menschenleben mehr zu retten gibt, der Bordkatze liebevoll annimmt und sie in den Kälteschlaf wiegt. (Die Komponente der sozialen Mutterschaft gewinnt im zweiten Teil, in dem Ripley sich um die kleine verwaiste Newt kümmert, noch weiter an Gewicht). In *Alien: Resurrection* hat sich der Akzent dann endgültig von der Gestaltung einer archaisch-monströsen Mütterlichkeit auf das problematische, ja groteske Verhältnis des Menschen zur (Bio-)Technologie verschoben. Jean-Pierre Jeunets Weiterentwicklung des Stoffes ist vor dem Hintergrund aktueller Debatten um Leihmutterschaft und die neuesten Reproduktionstechnologien zu sehen. Die Horrorelemente, die es auch im bisher letzten *Alien*-Film noch reichlich gibt, sind von daher nur vordergründig einer effektvollen Inszenierung außerirdischer Bedrohungen geschuldet, tatsächlich sind sie eine alptraumhafte Umsetzung der Befürchtungen, die in Zusammenhang mit heute schon laufenden Klonprojekten und der Manipulation von menschlichem Genmaterial kursieren.

Kurz zum Inhalt von *Alien: Resurrection*: Einem Team skrupelloser Militärwissenschaftler gelingt es, die Alien-Spezies zweihundert Jahre nach der Selbsttötung Ellen Ripleys aus deren konserviertem genetischen Material erneut zu züchten. Schauplatz ist ein medizinisches US-Forschungsschiff, das kurze Zeit nach dem Gelingen des Experiments von einem Handelsschiff angelaufen wird. Bei der für das Militärlabor bestimmten Fracht dieses Schiffes handelt es sich um gekidnappte Menschen, die der Alien-Spezies als Wirt für deren weitere Fortpflanzung dienen soll. Abgesehen von dem zunächst nur als interessante Marginalie betrachteten Umstand, dass die äußerlich humanoide,

jedoch mit Alien-Fähigkeiten und Instinkten ausgestattete Ripley über ein Erinnerungsvermögen verfügt, schreitet das Projekt zunächst ganz nach Plan des leitenden Wissenschaftlers voran. Dann jedoch verlieren die Wissenschaftler die Kontrolle über die sich schnell vermehrenden Aliens, und eine systematische Dezimierung der Besatzung und des wissenschaftlichen Teams nimmt seinen Lauf, während das Raumschiff per Autopilot auf die Erde zusteuert.

Der narrative Teil des Films beginnt mit einem *voiceover* Ripleys – einer kleinkindlichen, ja von der Körperhaltung und den geschlossenen Augen her embryonal anmutenden Ripley, die in einem mit einer Flüssigkeit angefüllten Glaszylinder (wie in einer künstlichen Fruchtblase) schwebt: „Meine Mami hat mir erzählt, Monster gibt es gar nicht. Jedenfalls keine wirklichen. Aber es gibt sie." Das nächste Bild zeigt uns keine Monster, zumindest keine auf Anhieb als solche erkennbaren, sondern eine Gruppe von Wissenschaftlern am OP-Tisch, die aus dem Brustkorb der inzwischen ausgewachsenen Ripley ein Alien-Baby herausoperieren. Die Anfangskonstellation lässt sich also folgendermaßen auf den Punkt bringen: Vorgeführt wird uns ein Kloning-Experiment, das in einen Fall unfreiwilliger Leihmutterschaft mündet. Monströs wirkt, trotz seiner erstaunlich ausgebildeten, schleimtriefenden Zahnreihen, weniger das Alien-Baby als das Wissenschaftlerteam. Kloning bedeutet Reproduktion durch zellulare Teilungsvermehrung; Sexualität spielt bei dieser Spielart der Fortpflanzung grundsätzlich keine Rolle, und doch handelt es sich bei dem in *Alien IV* vorgeführten Kloning-Experiment auch um einen Akt der sexuellen Gewalt bzw. Inbesitznahme des weiblichen Körpers: Der weibliche Körper wird gewissermaßen als Medium eines narzisstischen, homoerotischen Begehrens funktionalisiert – narzisstisch-homoerotisch deshalb, weil es den Wissenschaftlern ja letztlich um eine 'perfekte' Reproduktion ihres monströsen Selbst in der Gestalt des Anderen – Alien – geht. Der Objektcharakter des weiblichen Körpers tritt vollends zu Tage, als die Ärzte über das weitere Schicksal Ripleys verhandeln. Zwar entscheidet man sich, sie weiterleben zu lassen, jedoch nicht aus Respekt vor dem menschlichen Leben, sondern um weitere wissenschaftliche Experimente an ihrem erstaunlich widerstandsfähigen Körper vornehmen zu können. Völlig zu Recht spricht Patricia Linton angesichts des hier von Wissenschaftlern betriebenen Missbrauchs des weiblichen Körpers von einem Akt der Vergewaltigung[15] – einer Vergewaltigung, die mit der künstlichen Geburt des Alien noch nicht beendet ist, sondern in Form von menschenunwürdigen Zähmungsversuchen fortgesetzt wird. Doch gelingt weder die Zähmung Ripleys, die – was die Wissenschaftler offensichtlich nicht vollständig realisiert haben – kein Mensch, sondern eine hybride Mischung aus humanoiden und Alienanteilen ist, noch die der Alien-Spezies, die wiederum menschliche Gene in sich trägt.

In der Monstrosität der rasend schnell wachsenden und sich vermehrenden Alien-Spezies spiegelt sich kaum verhüllt die Monstrosität von Wissenschaftlern, die sich ohne Rücksicht auf ethische und moralische Einwände als gottähnliche Schöpfer gerieren und die Frage der Verantwortung – anders als Shelleys Monsterschöpfer Victor Frankenstein – auch nach dem Ausbruch der Katastrophe nicht stellen. Sehr schön umgesetzt wird diese Identität in einer Szene, in der ein schon durch seine äußere Erscheinung deutlich als *mad scientist* gekennzeichneter Wissenschaftler das Alien durch eine Glasscheibe beobachtet und beginnt, die Bewegungen und die Mimik des Monsters zu imitieren (man fühlt sich unwillkürlich an das Lacansche Spiegelstadium erinnert). Später wird genau dieser Wissenschaftler noch im Angesicht seines eigenen Todes über die Perfektion und Schönheit der von ihm geschaffenen Kreatur – einer Kreatur, die infolge von Mutationen mit einer gigantischen Gebärmutter ausgestattet ist und keinen Wirt mehr braucht – in Verzückung geraten, bevor das von der Alienkönigin frisch geborene, nochmals mutierte Alienbaby (Ripleys Enkelkind also) ihm seinen nun deutlich vom Wahnsinn gezeichneten Kopf abreißt.

Schockierender als alle Brutalität der außer Kontrolle geratenen Aliens ist jedoch das, was Ripley und die immer kleiner werdende Gruppe der mit ihr Fliehenden in einem medizinischen Labor vorfinden. In dieser Szene enthüllt sich auch die Bedeutung der rätselhaften Markierung an ihrem linken Unterarm durch die Zahl 8. Ripley entdeckt nämlich die grauenhaft anzusehenden Produkte der Klonversuche 1 bis 7, die allesamt eine groteske Mischung aus humanoiden und Alienkomponenten darstellen. Im hinteren Teil des Labors, nackt auf einen kalten OP-Tisch geschnallt, liegt die noch lebende Ripley 7, die am deutlichsten menschliche Züge trägt, aber auch stark deformiert ist und offenbar unter Schmerzen leidet. Sie bittet ihr äußerlich intaktes Spiegelbild, sie zu töten, was Ripley 8 – nun erstmalig die Fassung verlierend und das volle Ausmaß dessen, was man ihr angetan hat, begreifend – auch tut. Das ganze Labor wird in Flammen gesetzt, die Glaszylinder mit Ripley 1-7 zerspringen, die grauenhaften Früchte der Wissenschaft werden gewissermaßen abgetrieben und verbrannt. Doch wird durch diesen symbolträchtigen Akt der Zerstörung nicht ausgelöscht, was als schockartige Erkenntnis in das Bewusstsein Ripleys – und damit in das der Filmbetrachter – getreten ist, nämlich dass die Möglichkeit der technischen Reproduktion bzw. Simulation menschlichen Lebens zugleich den unwiederbringlichen Verlust all dessen bedeutet, woraus sich der menschliche Narzissmus *notwendig* speist: aus dem Glauben an die Individualität, Einzigartigkeit, Autonomie der eigenen Person (und dieser Glaube entfaltet ja selbst da noch seine Wirkung, wo er als imaginäre Verkennung dekonstruiert wird).

Die stark geschrumpfte Personengruppe, die sich am Ende in einer Raumkapsel absetzen kann, bevor das sich immer noch der Erde nähernde Forschungsschiff mitsamt der Alien-Spezies explodiert, lohnt eine genauere Betrachtung. Von den Wissenschaftlern und Angehörigen des Militärs hat niemand überlebt, genau genommen hat überhaupt kein richtiger bzw. vollständiger Mensch überlebt. An Bord der kleinen Raumkapsel befindet sich lediglich eine Hand voll Freaks, an deren Existenzmöglichkeit auf Mutter Erde man kaum glauben kann. Von den Angehörigen des Forschungsschiffes lebt, außer der vor 200 Jahren verstorbenen und als hybride Alien-Mensch-Mischung ins Leben zurückbeförderten Ripley, niemand mehr, und von der Besatzung des Frachtschiffes Betty sind nur Call, Vriess und Johner übriggeblieben. Johner hat über weite Strecken des Films, sowohl was sein Verhalten als auch was sein Äußeres angeht, deutlich mehr Ähnlichkeit mit einem Orang Utang als mit einem Menschen, Vriess sieht aus wie ein Gnom und ist aufgrund der Lähmung seines Unterkörpers auf einen multifunktionalen Rollstuhl angewiesen und Call, dargestellt durch eine diesmal knabenhaft-androgyn wirkende Winona Ryder, wird im letzten Drittel des Films als Androidin entlarvt. „Du bist ein Roboter. Ich hätt's mir denken können. Kein Mensch ist so menschlich wie du", kommentiert Ripley 8 die unerwartete Entdeckung. Dass ausgerechnet Call, die von ihrem ersten Erscheinen an als die größte Sympathieträgerin und Identifikationsfigur des Films fungiert, nichts anderes als ein „Plastikhaufen", ein „elektronischer Bausatz" ist – so zumindest wird sie von den Männern beschimpft, die sie früher sexuell begehrt haben und sich nun betrogen fühlen –, entspricht einer der geheimen Wahrheiten von *Alien: Resurrection*: Wenn dem Menschen die Menschlichkeit abhanden kommt, gebiert er – entsprechend seiner eigenen Monstrosität – entweder Monster, die ihn fressen, oder er schafft Roboter, die auf das programmiert sind, was dem Menschen fehlt: Mitleid, Verantwortungsgefühl, Hilfsbereitschaft, Sensibilität, Sinn für die absolute Priorität des Lebens, kurz gesagt: Menschlichkeit.

„[T]he survival of the fittest favours the cyborg"[16], zu dieser Schlussfolgerung kommt Patricia Linton bei ihrer intertextuellen, auf den Vergleich mit Mary Shelley *Frankenstein* ausgerichteten Lesart des Films. Linton verwendet den Cyborg-Begriff im Sinne Donna Haraways, also als eine den Anforderungen des bio- und informationstechnologischen Zeitalters adäquate feministische Denkfigur. In einer Zeit, in der, so Haraway, die Grenzen zwischen Mensch und Tier, Organismus und Maschine, Physikalischem und Nichtphysikalischem, Kultur und Natur durchlässig geworden sind, ist die Cyborg-Metapher als Appell an marginalisierte Identitäten zu begreifen, von der politischen Möglichkeit der Intervention, der Einmischung und der Übernahme von Verantwortung für die Neustrukturierung der sozialen Beziehungen Gebrauch zu machen – ohne sich damit auf eine universale, totalisierende Theorie festzule-

gen.[17] Haraways die Notwendigkeit der sozialen Verantwortung akzentuierendes *Cyborg-Manifest* ist als visionärer Gegenentwurf vor allem zu den feministischen Positionen zu lesen, die von einer grundsätzlichen Technologie- und Fortschrittsskepsis zeugen. Es ist aber auch ein Hinweis darauf, dass sich unsere alten Schöpfungs- und Herkunftsmythen – seien sie nun christlicher oder antik-heidnischer Art – überlebt haben. Die Neuartigkeit der Cyborg-Mythe gegenüber den herkömmlichen Mythen der abendländischen Zivilisation kommt vielleicht in folgendem Zitat Haraways am besten zum Ausdruck:

> Im Unterschied zu Frankensteins Monster erhofft sich die Cyborg von ihrem Vater keine Rettung durch die Wiederherstellung eines paradiesischen Zustands, d.h. durch die Produktion eines heterosexuellen Partners, durch ihre Vervollkommnung in einem abgeschlossenen Ganzen, einer Stadt oder einem Kosmos. Die Cyborg träumt nicht von einem sozialen Lebenszusammenhang nach dem Modell einer organischen Familie, egal ob mit oder ohne ödipalem Projekt. Sie würde den Garten Eden nicht erkennen, sie ist nicht aus Lehm geformt und kann nicht davon träumen, wieder zu Staub zu werden.[18]

Kehren wir nach diesem kurzen Rekurs auf Haraways *Cyborg-Manifest* noch einmal zu Jeunets *Alien: Resurrection* zurück. Am Ende, nachdem auch der letzte Alien-Spross aus der Raumkapsel ins All befördert werden konnte, stehen Ripley und Call am Fenster und blicken auf die sich langsam nähernde Erde. „Sie sieht wunderschön aus", bemerkt Call träumerisch und schließt dann die besorgte Frage an: „Und was wird jetzt?" „Das kann ich dir nicht sagen", antwortet Ripley. „Ich bin hier ebenso fremd." Ob die Erde die vier Sonderlinge freundlich aufnehmen wird, ist ungewiss, ja sogar eher zweifelhaft. Nichts ist mehr so, wie es einmal war: Mutter Erde ist ein fremder Planet, und Vater – so wird, anders als in *Alien I*, der Bordcomputer genannt – ist tot, wie Call schon kurz vor dem Verlassen des Forschungsschiffes festgestellt hatte. Der alte symbolische Familienzusammenhang ist also irreparabel zerstört; eine neue Kultur, neue Formen des Zusammenlebens und eine neue – verantwortungsvollere – Umgehensweise mit der Technik müssen gefunden werden.

In *Alien IV* wird eine wesentlich konsequentere und auch weitsichtigere Technologie- und Wissenschaftskritik vorgenommen als in *Eve of Destruction*, in dem die Bedrohung am Ende vollkommen eliminiert ist und die Menschen wieder unter sich sind. Jeunets Film zeugt weder von einer Ästhetisierung moderner Technologien noch von einer Verschleierung bzw. Ersetzung der technologischen Bedrohung durch eine weiblich-sexuelle. Vielmehr lassen die düsteren Gänge und folterkammerartigen Forschungslabore eher die Assoziation zu, dass wissenschaftlicher Fortschritt – sofern er einseitig auf ein einziges Ziel, zum Beispiel das der militärischen Überlegenheit, gerichtet ist – auch einen massiven zivilisatorisch-kulturellen Rückschlag bewirken kann. In diesem Sinne sei abschließend noch einmal Georg Seeßlen zitiert: „Der Mensch

modernisiert sich an seinen Maschinen [hinzufügen möchte ich: an den von ihm geschaffenen Monstern; R.M.] und versetzt sich zugleich mit ihrer Hilfe in den Zustand gnadenvoller Infantilität oder Barbarei."[19]

Anmerkungen:

1 Georg Seeßlen: *Kino des Utopischen. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films*, Reinbek bei Hamburg 1980, S. 11.

2 Der Begriff *Science Fiction* existierte allerdings zu diesem Zeitpunkt noch nicht, sondern wurde 1926 durch Hugo Gernsbacks Magazin *Amazing Stories* initiiert und im Filmbereich erst nach dem Zweiten Weltkrieg allgemein gebräuchlich. Vgl. Christian Hellmann: *Der Science Fiction Film*, München 1983, S. 15.

3 Marcella Stecher: *Der weibliche Körper als/im Science Fiction: Diskursive Voraussetzungen einer Dekonstruktion von Ridley Scotts „Alien"*, Klagenfurter Beiträge zur Technikdiskussion 81, 1997, S. 8.

4 Ebd.

5 Vgl. zu dieser historischen Entwicklung Claudia Springer: *Electronic Eros. Bodies and Desire in the Postindustrial Age*, London 1996. Darin besonders das einleitende Kapitel „Techno-Eroticism". Vgl. auch Andreas Huyssen: „The Vamp and the Machine: Technology and Sexuality in Fritz Lang's *Metropolis*", in: *New German Critique* 24-5 (1981-1982), S. 224ff.

6 Ebd., S. 226. Vgl. auch Peter Gendolla: *Die lebenden Maschinen. Zur Geschichte des Maschinenmenschen bei Jean Paul, E.T.A. Hoffmann und Villiers de l'Isle Adam*, Marburg/Lahn 1980, S. 198ff.

7 Stecher: *Der weibliche Körper als/im Science Fiction*, S. 134.

8 Sarah L. Higley: „Alien Intellect and the Robotization of the Scientist", in: *Camera Obscura* 40/41, S. 138.

9 Die Angst vor dem Verlust der Augen liest Freud bekanntlich als Angst vor der Kastration. Vgl. hierzu Sigmund Freud: „Das Unheimliche", in: Ders.: *Gesammelte Werke*. Chronologisch geordnet, hrsg. v. Anna Freud u.a., London 1941, Bd. 12, S. 243ff.

10 Higley: „Alien Intellect and the Robotization of the Scientist", S. 139.

11 Vgl. hierzu auch die kurze Interpretation von Claudia Springer: *Electronic Eros*, S. 117.

12 Vgl. Elfriede Jelinek: „Ritterin des gefährlichen Platzes", in: Barbara Ossege/Dierk Spreen/Stefanie Wenner (Hrsg.): *Referenzgemetzel. Geschlechterpolitik und Biomacht. Festschrift für Gerburg Treusch-Dieter*, Tübingen 1999, S. 20-32.

13 Ebd., S. 25.

14 Eine umfangreiche Liste und ausführliche Kritik psychoanalytischer *Alien*-Interpretationen ist Stechers dekonstruktiver Arbeit (a.a.O., S. 10f.) über Scotts *Alien* zu entnehmen. Einen knappen Überblick gibt auch Annette Brauerhoch: „Mutter-Monster, Monster-Mutter. Vom Horror der Weiblichkeit und monströser Mütterlichkeit im Horrorfilm und seinen Theorien", in: *Frauen und Film* 49 (1990), S. 21-37.

15 Vgl. Patricia Linton: „Aliens, (M)Others, Cyborgs: The Emerging Ideology of Hybridity", in: Deborah Cartmell/I. Q. Hunter/Heidi Kaye/

Imelda Whelehan (Hrsg.): *Alien Identities. Exploring Difference in Film and Fiction*, London 1999, S. 181.

16 Ebd., S. 177.

17 Vgl. Donna Haraway: „Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften", in: Dies.: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt/M./New York 1995, S. 33-72.

18 Ebd., S. 36.

19 Georg Seeßlen: „Wie der Stahl geheiligt wurde. Warum und zu welchem Ende wollen Maschinen 'Ich' sagen? Anmerkungen aus Anlass der Berlinale-Retrospektive über künstliche Menschen im Kino", in: *DIE ZEIT*, 10. Februar 2000, S. 54.

Literatur:

Brauerhoch, Annette: „Mutter-Monster, Monster-Mutter. Vom Horror der Weiblichkeit und monströser Mütterlichkeit im Horrorfilm und seinen Theorien", in: *Frauen und Film* 49 (1990), S. 21-37.

Freud, Sigmund: „Das Unheimliche", in: Ders.: *Gesammelte Werke.* Chronologisch geordnet, hrsg. v. Anna Freud u.a., London 1941, Bd. 12, S. 227-268.

Gendolla, Peter: *Die lebenden Maschinen. Zur Geschichte des Maschinenmenschen bei Jean Paul, E.T.A. Hoffmann und Villiers de l'Isle Adam*, Marburg/Lahn 1980.

Haraway, Donna: „Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften", in: Dies.: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt/M./New York 1995, S. 33-72.

Hellmann, Christian: *Der Science Fiction Film*, München 1983.

Higley, Sarah L.: „Alien Intellect and the Robotization of the Scientist", in: *Camera Obscura* 40/41, S. 130-161.

Huyssen, Andreas: „The Vamp and the Machine: Technology and Sexuality in Fritz Lang's *Metropolis*", in: *New German Critique* 24-5 (1981-1982), S. 221-237.

Jelinek, Elfriede: „Ritterin des gefährlichen Platzes", in: Barbara Ossege/Dierk Spreen/Stefanie Wenner (Hrsg.): *Referenzgemetzel. Geschlechterpolitik und Biomacht. Festschrift für Gerburg Treusch-Dieter*, Tübingen 1999, S. 20-32.

Linton, Patricia: „Aliens, (M)Others, Cyborgs: The Emerging Ideology of Hybridity", in: Deborah Cartmell/I. Q. Hunter /Heidi Kaye/Imelda Whelehan (Hrsg.): *Alien Identities. Exploring Difference in Film and Fiction*, London 1999, S. 172-186.

Seeßlen, Georg: „Wie der Stahl geheiligt wurde. Warum und zu welchem Ende wollen Maschinen 'Ich' sagen? Anmerkungen aus Anlass der Berlinale-Retrospektive über künstliche Menschen im Kino", in: *DIE ZEIT*, 10. Februar 2000, S. 54.

– *Kino des Utopischen. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films*, Reinbek bei Hamburg 1980.

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

Stecher, Marcella: *Der weibliche Körper als/im Science Fiction: Diskursive Voraussetzungen einer Dekonstruktion von Ridley Scotts „Alien"*, Klagenfurter Beiträge zur Technikdiskussion 81, 1997.