

Beiträge zur Sozialen Phantasie

Nummer drei, Januar 2000

GENDER SCIENCE FICTION

Inhalt:

Anna Blume:

Monster Mütter Amazonen

Ein Rückblick auf die *Alien*-Filme

C. Hamm: Science vs. Queerness – Alien Resurrection

Alien – Die Brut, die niemals stirbt...

Kristin Möller: Ice Pool 98

Unvollständige Englisch-Sprachige Bibliographie

**Anne-Marie Harvey: Terminating The Father;
Technologie, Vaterschaft und Patriarchat in *Terminator 2***

Monster, Mütter, Amazonen

Ein Rückblick auf die 'Alien'-Filme

Die *Alien*-Serie, deren vierter Teil Ende letzten Jahres in die Kinos kam und die damit einen Zeitraum von fast zwei Jahrzehnten abdeckt, gehört zu den ganz großen Mythenproduktionen Hollywoods. Werbestrategen und Menschen mit ähnlich schlechtem Geschmack nennen so was dann gerne 'Kult'. Der folgende Rückblick auf die Serie setzt sich insbesondere mit der Frage auseinander, inwieweit dort Veränderungen in den Geschlechterverhältnissen reflektiert werden. Und wenn in dieser Betrachtung der Analyse des ersten Films fast so viel Raum gegeben wird wie der seiner Nachfolger zusammen, so ist das dem ehernen Gesetz der Serie im Hollywood-Kino geschuldet: An das Original kommen die *sequels* nicht mehr heran.

Als Ridley Scott 1979 seinen Film *Alien* ins Kino brachte, schlug ihm nicht gerade eine Woge der Begeisterung entgegen. Die (männliche) Kritik reagierte irritiert bis ablehnend. Da hatte jemand eine Story auf die Leinwand gebracht, die von einem Raumschiff namens *Nostramo* erzählte, das zu einem unbekanntem Planeten umdirigiert wird, weil von dort ein SOS-Ruf empfangen wurde. Die Besatzung trifft auf eine fremde (englisch: alien) Spezies, die sich als

Verkörperung reiner Aggression erweist und schließlich alle Mitglieder dieser Besatzung, bis auf Lieutenant Ripley, eliminiert. Ein gängiger Science-Fiction Film soweit.

Aber einiges stimmte nicht. Wo sonst im Genre Imaginationen zukünftiger Lebenszustände ihre Bilder vor allem im sterilen Design 'futuristischer' Schnickschnack-Technik fanden, wirkte hier das Raumschiff wie eine der gigantischen fordistischen Produktionsstätten, die sich eben zu jener Zeit in Industrieruinen zu verwandeln begannen. Zudem schien sich der Film weniger für Fragen der Technologie, als für solche der Reproduktion zu interessieren. Überhaupt war die sexualisierte Kodierung der vom Designer HR Giger als 'biomechanisch' konstruierten Orte und Objekte kaum zu übersehen: phallische Konstrukte, vaginale Eingänge und immer wieder klaustrophobisch enge (gebärmutterähnliche) Räume und Korridore, die Bilder vom Geburtskanal evozierten.

Das alles verwies eher auf die Formsprache des Horrorfilms, jenes Genres, das - jedenfalls nach psychoanalytisch inspirierten Theorien - seit jeher unsere guten alten Urängste thematisiert, das Geburtstrauma, die Angst vor der übermächtigen Mutter oder überhaupt die spezifisch männlichen Ängste vor dem 'dunklen Kontinent' der weiblichen Sexualität. Und schließlich wartete *Alien* noch mit einer weiteren Irritation auf. Lt. Ripley (Sigourney Weaver), der Held des Films, war eine Frau. (Paul Newman, der ursprünglich für die Rolle vorgesehen war, hatte den Job abgelehnt - wofür wir ihm ewig dankbar sein werden.) Ridley Scott hatte also in vielfacher Weise die Konventionen und Erzählstrategien Hollywoods durcheinandergebracht. Mit *Alien* und mit Ripley kam eine neue Figur, sozuagen die moderne Version der 'phallischen Frau' ins Kino: "Die dominante, weder eindeutig männliche noch weibliche Frauengestalt in Hosen transzendiert starre Geschlechtsrollenmuster. Sie liefert Ahnungen von Autonomie und Grenzenlosigkeit, vor allem, wenn sich ihre Potenz nicht allein auf eine erhöhte erotische Ausstrahlung, sondern ebenso auf soziale Dominanz erstreckt" (Stefanie Hetze).

Kein Wunder also, daß sich die feministische Kritik überhaupt nicht irritiert zeigte, sondern Scotts Film nach (neuen) Repräsentationen von Weiblichkeit untersuchte. Daß der Ripley-Charakter als Reflex auf die Erfolge der Frauenbewegung zu deuten sei, war dabei von vornherein Konsens. Klar schien auch zu sein, daß der Film die Probleme moderner Reproduktionstechnologie verhandelte. Aber wie? Ripley jedenfalls reproduzierte sich nicht. Sie hatte während der Filmhandlung keinen Sex, nicht einmal irgendeine Romanze mit einem der männlichen oder weiblichen Mitglieder der Mannschaft, die als quasi geschlechtsloser funktionaler Verband inszeniert worden war.

Der penetrierte Männerkörper

Sexualität und Reproduktion waren in Scotts Film ziemlich eindeutig auf das Alien projiziert. Womit dann die bis heute andauernde Auseinandersetzung darüber anbrach, ob *es* nun weiblich oder männlich sei. Aber befragen wir doch einfach die Filmhandlung danach. Die Crew der *Nostramo* begegnet dem fremden Wesen auf dem erwähnten Planeten zunächst in der Form großer 'Eier' mit einer lederartigen Hülle und einer vulvaförmigen Öffnung, die Ähnlichkeiten mit den Kapseln aus den *Bodysnatcher*-Filmen aufweisen. Als Kane (John Hurt), der zweite Offizier, sich über eines dieser 'Eier' beugt, schießt daraus ein Gebilde - der *facehugger* - hervor, das sich auf seinem Gesicht festkrallt. Die spätere Untersuchung im Raumschiff erweist, daß dieses Gebilde Kane einen seiner Körperteile in den Hals eingeführt hat und ihn damit am Leben erhält. Es läßt sich somit nicht entfernen, ohne den Offizier zu gefährden.

Dann scheint sich das Problem gelöst zu haben. Das Ding fällt von Kanes Gesicht ab, ist offensichtlich tot. Kane selbst ist wieder putzmunter. Bei einem kleinen Festessen der Crew zeigt er zunächst gesunden Appetit; aber dann bekommt er plötzlich eine Art epileptischen Anfall, er windet sich, sein Hemd färbt sich plötzlich rot von Blut - und aus seinem Leib bricht ein echsenartiges Wesen - der *chestburster* - hervor, das sich schnell aus dem Staub macht. Das ist nun nicht nur der pure Horror; in dieser Szene hält auch noch das *splatter movie* Einzug in das Mainstream-Kino.

Aber was ist passiert? Eindeutig: Ein Körper - und zwar ein männlicher! - wurde penetriert. Hat der *facehugger* ein Ei oder einen Embryo in Kane abgelegt; hat es ihn befruchtet, ist Kane somit die 'Mutter' des Baby-Alien? Das alles ist nicht so einfach zu beantworten. Nicht hinterfragbar ist nur, daß es sich um eine Szene extremer Gewalt handelt und daß dieses Geschehen mit den Vorstellungen einer 'natürlichen' Reproduktion nichts mehr zu tun hat. Frau kann es auch emphatisch so ausdrücken wie Amy Taubin: Als das kleine Alien aus John Hurts Leib ausbrach, "machte es den Unterschied, auf den die menschliche Kultur gegründet ist, rückgängig". Unsicherheit statt Gewißheit also.

Der *chestburster* wächst übrigens mit rasanter Geschwindigkeit, indem er sich eines nach dem anderen der Besatzungsmitglieder holt. Und auch hier läuft dann wieder alles anders als im Horrorfilm, wie wir ihn kennen. Keine Frauengestalten mit weit aufgerissenen Augen und schreienden Mündern. Es sind Männerkörper, die geschlitzt, ausgeweidet und zum Gegenstand der Konsumtion durch das Monster gemacht werden. Bis zum Schluß, bis zum *show down* zwischen Ripley und dem Biest.

Sadistische Voyeure

Diese letzte Sequenz des Films ist besonders ausgiebig diskutiert worden, sie ist somit, nun ja, umstritten. Ripley, nunmehr die einzige Überlebende der Crew, hat einen Raumgleiter von der *Nostramo*, in deren Bauch sie das inzwischen auf auf Übermenschengröße angewachsene Alien vermutet, abgesprengt. Es ist ein Zustand völliger Entspannung eingetreten, die erste Phase der Ruhe nach all dem Grauen. Ripley zieht sich aus, um in ihre kleine Kabine für den Hyperschlaf zu kriechen, in den sie sich bis zur Ankunft auf der Erde versetzen will. All die An- und Ausziehszenen in diesem und dem folgenden Alien-Film sind betont 'asexuell' inszeniert, um die Bedeutungslosigkeit der Geschlechterdifferenz für die Konstituierung der jeweiligen Crew zu verdeutlichen.

Doch diesmal ist es ganz anders. Sigourney Weaver wird aus einer Froschperspektive gefilmt, die Kamera fingert an ihrem Körper herum; es ist nicht zu übersehen, daß ihr Slip einige Nummern zu klein ist. Zum ersten mal in diesem Film wird Ripley eindeutig und massiv sexualisiert, der Zuschauer (die Zuschauerin!) damit in eine Voyeursposition versetzt. Als dann plötzlich und völlig unerwartet ein Körperteil (die Grabschhand) des Alien ins Bild ragt, wird deutlich, daß diese Position eben auch die des Monsters ist, das sich auf den Raumgleiter gerettet und Ripley die ganze Zeit über beobachtet hat. Und damit wird die voyeuristische Perspektive noch sadistisch aufgeladen, denn es ist klar, daß das Alien Ripley Gewalt antun wird, die durch den Kontext zudem als sexuelle gekennzeichnet ist.

Paula Graham hat daraus den Schluß gezogen, daß die extreme Sexualisierung Ripleys in dieser Sequenz, die Objektivierung des weiblichen Körpers als Gegenstand sexueller Gewalt, die Funktion hätte, das Lesbische in Ripleys 'phallischer Identität' zu leugnen. Muß aber nicht sein. Denn ganz offensichtlich entwickeln sich hier Bild und Erzählung völlig auseinander. Auf der narrativen Ebene bleibt Ripley, was sie immer war, die umsichtige und starke Frau,

die jeder Herausforderung mit einem klugen Plan begegnet. Sie tastet sich in ihren Raumanzug, eine Szene, in der die Sexualisierung ihres Körpers den Höhepunkt erreicht, und verwandelt sich in diesem Anzug wieder in ein 'geschlechtsloses' Wesen. Der Sexfilm läuft dann nur noch auf der Tonspur ab: Es ist nicht zu überhören, daß ihr gepreßter Atem wie der Soundtrack eines Pornofilms klingt.

Ihr kluger Plan war, die Tür des Raumgleiters zu öffnen und das Alien durch den Sog des Vakuums in den Weltraum zu schleudern. Der Plan gelingt, und das Monster, eben noch in der Position des mächtigen Vergewaltigers (männlich) gezeigt, wird nun in der Totalen zur hilflosen kleinen Kreatur (weiblich), die sich zuletzt an das Triebwerk des Gleiters klammert, dann aber von Ripley gnadenlos in den Raum abgesprengt wird. Noch mehr Konfusion - das Alien entzieht sich einer eindeutigen Geschlechtsbestimmung.

Tödliche Effizienz

Es gibt aber noch einen anderen sehr interessanten Aspekt in Ridley Scotts Film, der in all den Debatten fast völlig ausgeblendet wurde (eine löbliche Ausnahme bildet hier Rebecca Bell-Metereau). Wenn wir mal probeweise von allen phantastischen Elementen - der Science-Fiction-Handlung, dem Monster - absehen, dann haben wir als Kern einen Klassenkampf-Film. Die *Nostramo* erscheint nicht nur wie eine fordistische Industrieanlage, sie *ist* tatsächlich - wie uns ein Insert am Anfang des Films informiert - nicht ausschließlich ein Transportschiff, sondern auch ein gigantisches Stahlwerk, in dem einige Millionen Tonnen Erz während des Flugs zur Erde verhüttet werden. Wenn wir die Crew als Betriebsbelegschaft sehen, deren Gespräche beim Anflug auf den Alien-Planeten sich hauptsächlich um eine zu erwartenden Sonderprämie drehen, werden auch sofort die gar nicht so feinen Unterschiede, die Dominanz- und Unterordnungsverhältnisse in der Gruppe sichtbar. Die einen arbeiten im Bauch des Schiffes, darunter natürlich auch der einzige Schwarze der Besatzung; die anderen sitzen in der Kommandozentrale und kommunizieren mit 'Mutter', dem Zentralcomputer der Anlage. Die soziale Differenz und Hierarchisierung wird noch betont durch die quasi-militärischen Ränge. Ripley nimmt als 3. Offizier eine Position ein, die sie in eine Vermittlerrolle zwischen Hirn und Bauch der Schiffs setzt. Als weibliches Mitglied in diesem Funktionszusammenhang ist sie den üblichen Diskriminierungen ausgesetzt: Ihre Ratschläge, die sich im nachhinein dann immer als vernünftig erweisen, werden überhört, ihre Anordnungen oft ignoriert. Auf dieser Ebene ist der Film also ganz eng an die Alltagserfahrungen der ZuschauerInnen angebunden.

Eignerin der *Nostramo* ist eine anonyme Company. Sie hat, während die Mannschaft im Hyperschlaf lag, den Computer 'Mutter' darauf programmiert, den unbekanntem Planeten anzusteuern. Das vermeintliche SOS-Signal entpuppt sich dann auch als Warnruf, den frühere Opfer der Aliens abgesetzt haben. Die Company weiß das; aber die Company will eben keine Rettungsaktion starten, sondern sie will das Alien, diesen perfekten Organismus reiner Aggression, um es für die Produktion von Biowaffen auszubeuten. Irgenwann gelingt es Ripley, 'Mutter' (die ihre Kinder an die Company, das kapitalistische Patriarchat, verraten hat), zu überlisten und den wahren Zweck des Unternehmens zu erfahren. Absolute Priorität, so steht es auf 'Mutters' Monitor, habe die Sicherung des Aliens; die Besatzung sei 'expendable', was so viel heißen kann wie 'entbehrlich' oder auch 'zum Verbrauch bestimmt'.

Aus dieser Perspektive wird deutlich, daß nicht das Alien als Prinzip des absolut 'Bösen' und Inhumanen fungiert, sondern die Company, die sich seiner zur Profitmaximierung bedienen will. Es ist der ganz gewöhnliche Verwertungsmechanismus, in dem normalerweise die Arbeitskraft, wenn es sein muß, aber auch die Körper der Arbeitenden konsumiert werden.

Wenn oben die Rede vom Horrorfilm als Kino der Angst war, wird hier deutlich, daß Scott auch die Ängste vor dem sich neoliberal entfesselnden Kapitalismus thematisiert hat.

Jenseits aller Fragen nach dem Männlichen und Weiblichen im Alien gibt es hier eine deutliche Kongruenz zwischen Monster und Company: die gleiche kalte, absolut tödliche und zugleich auch parasitäre Effizienz, mit der das eine die Reproduktion der Gattung und die andere die Profitmaximierung sichert.

Insofern ist der Ripley-Charakter beidem entgegengesetzt und geradezu als Antithese konzipiert. Das wird besonders deutlich im letzten Teil des Films, als die dann noch drei Überlebenden den Raumgleiter von der *Nostramo* absprengen wollen. Während die beiden anderen sich in bezug auf ihren Überlebenskampf effizient verhalten und den Gleiter mit allerlei notwendigen Dingen beladen, tut Ripley das absolut Nutzlose, völlig Uneigennütziges. Sie macht sich auf die Suche nach der Bordkatze Jones, um sie zu retten. Ein typischer Fall von dem, was Carol Gilligan als 'care', als Fürsorge, zum Grundwert einer differenten (weiblichen) Ethik gemacht hat, auf die Spitze getrieben noch dadurch, daß hier die Sorge einem Tier gilt. Und der Clou: Ripley, die fürsorgliche Amazone überlebt, während die anderen vom Alien geholt werden. Aber wir sind ja hier im Kino und nicht im wirklichen Leben.

Großkalibrige Waffen

Weil Ridley Scotts Film die Kassen mächtig zum klingeln gebracht hatte, mußte nach den Gesetzen Hollywoods (die ja auch dem Profitprinzip folgen) eine Fortsetzung her. Mit dem Projekt wurde James Cameron betraut, der gerade mit seinem ersten *Terminator*-Film für Furore gesorgt hatte. Sigourney Weaver, die natürlich wieder Lt. Ripley spielte, war von dieser Wahl wohl nicht so ganz überzeugt. Sie sah ihre Rolle eher als chinesische Kriegerin, als Walküre oder "Henry V., den ich nie spielen werde" und zeigte wenig Interesse an Spielereien mit Waffen. Dieses Interesse aber hatte offensichtlich Cameron. Er brachte jede Menge Action-Elemente nebst großkalibriger Feuerkraft in die Serie ein. Seine Version, die nun in der Pluralform *Aliens* hieß, könnte durchaus als Militärfilm bezeichnet werden.

Ripley (und Jones) haben 57 Jahre im Hyperschlaf verbracht, bis ihr Raumgleiter aufgefischt wird. Niemand will ihre Geschichte glauben; die Company hat den Planeten, von dem das Warnsignal ausging, inzwischen besiedelt. Als der Funkkontakt zu den Siedlern abbricht, wird eine Einheit Marine-Soldaten losgeschickt, um nach dem rechten zu sehen. Ripley muß mit, sozusagen in der Rolle der Aliens-Beraterin. (Die Company weiß natürlich, daß Ripleys Geschichte wahr ist. Und wieder wird die Heldin auf eine Mission geschickt, die ihr als Rettungsaktion verkauft wird, während es der Company nach wie vor darum geht, das Alien zu sichern.)

Camerons 1986 erscheinender Film ist bei der feministischen Kritik auf viel Ablehnung gestoßen. Amy Taubin hat ihn als "Pentagon-inspirierten Familienwerte propagierenden Film aus der Reagan-Ära" abgekanzelt. Es sollte allerdings über der von Cameron inszenierten Materialschlacht nicht übersehen werden, daß *Aliens* jede Menge Stoff für subversive Lesarten bietet. Und das beginnt schon beim Pentagon, also auf der Militärfilm-Ebene. Die Geschlechterdifferenz scheint in der Marines-Einheit, der Frauen und Männer angehören, noch weiter eingedampft als im Arbeitskollektiv des ersten Films. Das wird schon zu Beginn des Films deutlich, als diese Differenz ironisch aufgerufen wird. Nach dem Erwachen aus dem Hyperschlaf beobachtet einer der männlichen Marines seine Kameradin Vasquez (Jenette Goldstein), eine durchtrainierte, muskelbepackte Soldatin und fragt sie: "Bist du schon mal

für einen Mann gehalten worden?" Vasquez antwortet: "Nein, und du?" Sie bekommt sofort das beifällige Gelächter der Einheit für ihren coolen Spruch.

Im weiteren Verlauf der Handlung fällt Vasquez dann die Rambo-Rolle zu (auch visuell: Stirnband, nackte Arme und jede Menge dieser lächerlich überdimensionierten Waffen vor dem Körper). Während männliche Soldaten 'weibliche' Reaktionen zeigen, indem sie angesichts der Bedrohung durch die Aliens 'hysterisch' werden, bleibt Vasquez absolut tough. Die von Cameron ausgespielte Differenz ist nicht die zwischen den Geschlechtern, sondern die zwischen dem Militär und Ripley als Zivilperson. Ripley ist in diesem Verband die Fremde, das Alien. Aber während die Einheit durch Dummheit und Inkompetenz glänzt und mit ihren Haudrauf-Strategien den Aliens nicht gewachsen ist, spielt Ripley ihre schon aus dem ersten Film bekannten Fähigkeiten aus und übernimmt immer mehr das Kommando. Der einzige Militär, der die Mission überlebt, ist dann auch Hicks (Michael Biehn), der Ripleys Überlegenheit früh anerkannt hat.

In dieser Differenz ist im übrigen auch das Verhältnis Ripley/Vasquez zu verorten (mal abgesehen von dem lesbischen Subtext). Ripley wird als phallische Frau keineswegs dadurch abgewertet oder nach patriarchalen Normen 'verweiblicht', daß mit Vasquez eine Superamazone ins Rennen geschickt wird. Auch Ripley schießt sich schließlich den Weg frei, beide sind also bewaffnete Frauen. Aber wo Ripley für eine Vielfalt (weiblicher/männlicher) Kompetenzen steht, ist Vasquez auf die Repräsentanz der Dummheit und Arroganz des Militärs reduziert. Insofern wäre der Ripley-Charakter dann auch ein Gegenentwurf zu jenen Kriegerinnen in neueren Filmen wie *Starship Troopers* oder *Die Akte Jane*, die Georg Seeßlen jüngst als Protagonistinnen eines neoliberalen Feminismus bezeichnet hat.

Mutterschaft

Schärfste Kritik hat James Cameron sich mit einer Sequenz eingehandelt, in der er uns einige über den ersten Film hinausgehende Informationen über den rätselhaften Reproduktionszyklus der Aliens liefert. Auf der Suche nach Newt (Carrie Henn), einem kleinen Mädchen, das von den Marines als einzige Überlebende der Siedlergemeinschaft auf dem Alien-Planeten gefunden wurde, gerät Ripley in einen höhlenartigen Raum, in dem eine Art Bienenkönigin der Aliens residiert: ein Monster, das unaufhörlich, in kürzestem Takt, jene Eier ausstößt, die wir aus dem ersten Film schon kannten. Ripley rettet das Mädchen und setzt mit ihrem Flammenwerfer das Alien-Nest in Brand.

Das ist nun ein starkes Bild. Und unabweisbar wird hier die gute Mutter (Ripley als Beschützerin von Newt) gegen die böse Mutter (die Alien-Queen) in Stellung gebracht. Nach vorherrschender Interpretation repräsentiert letztere die für Männer bedrohlich und monströs erscheinenden weiblichen Reproduktionsfähigkeiten, möglicherweise auch die mit der feministischen Bewegung aufgekommene Angst vor einer 'Weiberherrschaft', während Ripley in der Mutterrolle domestiziert würde. Eine alternative Lesart dazu bietet Barbara Creed, die in Ripleys Aktion die Vernichtung der Festlegung von Mutterschaft auf das Biologische, der Frau auf die Gebärmaschine sieht. Ein feministischer Befreiungsschlag oder Selbstzerstörung angesichts der realen patriarchal-kapitalistischen Bestrebungen, die weibliche Reproduktion technologisch zu kontrollieren?

Eindeutiger scheint mir da schon die Sache mit den angeblichen Familienwerten zu sein. Daß Ripley, Hicks und Newt - die Überlebenden in Camerons Film - am Ende eine heterosexuelle Familie konstituieren, ist wohl dann doch etwas zu abwegig. Zum einen deutet nichts darauf hin, daß die Beziehung zwischen Ripley und Hicks über Kooperation und allenfalls

Sympathie hinausgeht (was seine Grundlage in dem oben beschriebenen Verhalten Hicks' hat). Zum anderen liefert Cameron in den Szenen mit Ripley und Newt zwar tatsächlich jede Menge Mutterbilder, auf der Ebene des Narrativs entsprechen Ripleys auf das Kind bezogene Handlungen aber exakt denen gegenüber der Katze Jones im ersten Teil. Es geht also weniger um Mütterlichkeit, und schon gar nicht um damit verbundene 'Instinkte', sondern eher um eine andere Variante der Fürsorglichkeit, die wir bereits als Bestandteil von Ripleys komplexem Charakter kennengelernt haben.

Ripleys vorläufiger Tod

Alien 3, 1991 von David Fincher gedreht, kehrt dann wieder in die dunklen Bildwelten Ridley Scotts zurück. Lt. Ripley, die jetzt übrigens zum ersten Mal auch einen Vornamen (Ellen) bekommt, strandet auf dem Planeten F 161. Hicks und Newt sind während des Flugs umgekommen. Der Planet entpuppt sich als Gefangenenlager für Männer mit YY-Chromosomen - eine Anspielung auf die sich bekanntlich rapide ausbreitenden Auffassungen, wonach Kriminalität oder überhaupt alle Formen von (auch sexueller) 'Abweichung' genetisch bedingt seien. Die Gruppe, in der Ripley hier agiert, ist noch homogener als in den vorhergegangenen Filmen: Es sind ausschließlich Männer, die Köpfe rasiert, in einheitliche Kleidung, die zwischen Gefängniskluft und Mönschsgewändern angesiedelt ist, gehüllt, die sich zudem - zu ihrer Seelenrettung - einem religiösen Kult verschrieben haben.

Und stärker denn je ist Ripley die Fremde (das Alien): Ihr pures Dasein und insbesondere ihr Frausein wird als Bedrohung der spirituellen Männergemeinschaft angesehen. Gemäß den Regeln des Gefangenenlagers muß auch sie die ortsübliche Kleidung anlegen und sich die Haare abschneiden. Damit wird die Androgynisierung des Ripley-Charakters auf die Spitze getrieben. Paula Graham meint: "In *Alien 3* sind nicht nur Ripleys Körper und Kleidung maskulinisiert, sondern ihre Erscheinung hat Merkmale angenommen, die Lesben mit Lesbischsein assoziieren werden. Sie ergreift die Initiative und hat alles unter Kontrolle, sexuell wie gesellschaftlich."

Das muß durchaus nicht im Widerspruch mit der Tatsache stehen, daß wir bei David Fincher die einzige (Hetero!-) Sexszene der *Alien*-Filme erleben. Genauer gesagt ist es eine *off-screen*-Szene: Was wir *sehen*, ist nur, daß Ripley neben dem Gefängnisarzt Clemens (Charles Dance) aufwacht und die Kamera fingert hier nicht an ihrem (weiblichen) Körper herum, wie in der oben besprochenen Einstellung aus Ridley Scotts Film, sondern bleibt starr auf Kopf und Schultern gerichtet. Ausgerechnet in dieser Szene wird Ripleys Körper am wenigsten ausgestellt; ihr ins Bild gesetzter kahlrasierter Kopf und der von Clemens signalisieren eher Gleichheit statt heterosexuelle Differenz.

Für eine hollywood-übliche Romanze zwischen beiden bleibt dann auch kein Raum, denn Clemens wird alsbald von einem Alien geholt, den Ripley unwissentlich eingeschleppt hat. Der Kampf gegen dieses Monster macht dann einen guten Teil des Films aus und bedient so die Funktion, die ein Sequel nun mal hat. Es gibt aber auch noch einen zweiten Alien in diesem Film, und den trägt Ripley in ihrem Körper (offensichtlich ist er während des Flugs dort implantiert worden). Und jetzt kommt wieder die allmächtige Company ins Spiel, die durch ihre Computernetzwerke über alle Geschehnisse auf dem laufenden ist. Sie schickt einen Trupp nach F 161, angeblich wieder eine Rettungsmission, tatsächlich aber nach wie vor ein Unternehmen, um das nun in Ripley wachsende Alien für die eigenen Profitzwecke zu sichern.

Lt. Ripley, oder sollten wir sie hier mal Ellen nennen, die inzwischen von ihrer 'Schwangerschaft' weiß, besteht auf 'Abtreibung'. Aber 'Abtreibung verboten!', sagt die Company, wir kontrollieren jetzt die Reproduktion und wir brauchen den Alien-Foetus. Und was bleibt Ripley angesichts der schier übermächtigen und scheinbar alternativlosen Übermacht des patriarchal-kapitalistischen Systems? Selbstmord nach Art von Thelma und Louise (auch ein Film von Ridley Scott), hier noch mit der großen Geste der Selbstaufopferung, des Märtyrertums, denn mit ihrem Tod wird ja auch das absolut Böse, das sie jetzt in sich trägt, vernichtet sein.

So stürzt sie sich in der Schlußsequenz von Finchers Film in ein Bad aus kochendem Metall (wie im gleichen Jahr übrigens auch der von Schwarzenegger verkörperte Maschinenmensch in Camerons *Terminator II*). Ihr Flug in das tödlich brodelnde Blei ist in Zeitlupe gefilmt; und während dieses Flugs bricht das Alien aus ihrem Körper heraus. Ripley drückt es an ihre Brust - um es am Entkommen zu hindern? Um es zu nähren? Als "die absolute Parodie auf die Jungfrau Maria und das kleine Jesuskind" hat Elfriede Jelinek diese Sequenz bezeichnet.

Ruhe in Frieden, Ellen Ripley! Aber diesen Frieden wollten die Companies ihr nicht gönnen, die fiktive, die nach wie vor hinter dem Alien her ist und die reale (20th Century Fox, seit 1986 von dem Medienzaren Rupert Murdoch kontrolliert), die sechs Jahre nach Ripleys Tod auf die Idee kam, mit der Wiederbelebung von Lt. Ellen Ripley noch die eine oder andere Handvoll Dollars einspielen zu können.

Wiedergeburt

Natürlich spekulierte die Fox auch auf die Neugier der Fans, wie denn diese Wiederbelebung von statten gehen sollte. Aber ein wirkliches Geheimnis war es nicht. Wir hatten die Methode schon in Spielbergs *Jurassic Park* kennengelernt: Ein konservierter Blutstropfen genügt, um entweder einen Saurier oder eben Ripley mitsamt ihrem Alien-Fötus gentechnisch zu rekonstruieren. Der französische Regisseur Jean-Pierre Jeunet, der mit *Alien - Die Wiedergeburt* beauftragt worden war, zeigte sich denn auch klug genug, um diesen Umstand nicht breit auszuwalzen, sondern einfach als bekannt vorauszusetzen. Zwischen Spielbergs Sauriern und den Klonen im neuesten *Alien*-Film hatte ja schließlich auch noch das Schaf Dolly weltweite Berühmtheit erlangt.

Wir befinden uns bei Jeunet in einem erdnahen Raumschiff, das als Forschungslabor eingerichtet ist. Die Company ist durch einen nicht minder finsternen militärisch-wissenschaftlichen Komplex ersetzt worden; ansonsten wird die bekannte Konstellation erneut aufgefächert. Es geht nach wie vor darum, die aggressiven Potenzen des Alien unter Kontrolle zu bringen und zu instrumentalisieren. Die wiedererstandene Ripley, gekennzeichnet als Nr. 8 - die Rekonstruktionsversuche 1 bis 7 haben offensichtlich nicht zum gewünschten Ergebnis geführt - fungiert hier nur als Wirtskörper, so wie in den früheren Filmen menschliche Körper als Basis für den Reproduktionszyklus der Aliens gedient haben. Sie ist einfach ein Abfallprodukt in dieser gentechnischen Prozedur; von Interesse ist nur das 'Baby', das aus ihrem geklonten Körper herausgeschnitten wird. Tatsächlich gelingt es den Forschern, eine kleine Kolonie von Aliens auf diese Weise zu produzieren. Und dann läuft alles wie gehabt. Wieder einmal erweisen sich die Monster als die Klügeren. Sie brechen aus ihrem Laborkäfig aus und die große Jagd beginnt von neuem.

Dabei erweist es sich dann bald als eine sehr kluge Entscheidung - auch die Companies sind ja nicht dumm - daß die Fox das große Budget für den Film nicht einem ihrer Action-Spezialisten, sondern einem relativ unbekanntem europäischen Regisseur anvertraut hat.

Jeunet schafft es, seinen aus *Delicatessen* oder *Stadt der verlorenen Kinder* bekannten anarchisch-scurrilen Stil, seinen schwarzen Humor und die Vorliebe für altmodisch-frühindustrielle Designs bruchlos mit den action-Standards des Hollywood-Kinos zu verschmelzen. Er legt ein noch höheres Tempo vor als Cameron und treibt das Spiel der Entgrenzungen auf die Spitze.

Wo immer die Aliens in den früheren Filmen auch als Repräsentanz von 'Natur' und ihr amoralisches Prinzip der Arterhaltung lediglich als eine Entsprechung zum ebenso tödlichen Profitprinzip der Company gedeutet werden konnten, sind sie jetzt kenntlich gemacht als Produkte zielgerichteter technologischer Prozesse. Damit werden sie auf seltsame Weise auch individualisiert und in einen Opferstatus versetzt. Wir bekommen zwar wieder das übliche Massaker serviert, aber letztlich sind hier beide Seiten - Menschen wie Monster - nur Figuren in einem perfiden Spiel.

Und ob diejenigen, die sich in diesem Film das Gefecht mit den Aliens liefern, auch wirklich Menschen sind, ist auch nicht ausgemacht. Nicht nur weil sie allesamt ziemlich fiese Charaktere sind, entweder AgentInnen des militär-wissenschaftlichen Komplexes oder Weltraum-Schmuggler, die das Projekt mit lebenden Wirtskörpern für die Alien-Produktion versorgen. Sondern vor allem auch, weil sich die einzige Sympathieträgerin in diesem Haufen - Call (Winona Ryder) - schließlich als Androide, als technischer Apparat in menschlicher Gestalt, entpuppt. Ripleys Kommentar zu diesem Outing: "Ich hätte es wissen sollen; kein Mensch ist so human."

Und was ist Ripley selbst? Auch ein künstlich hergestelltes Wesen, in deren Konstitution zudem genetisches Material ihres Alien-'Babies' eingegangen ist. Sie verfügt über physische Kräfte, die menschliches Maß weit übersteigen, und ihr Blut hat wie das der Aliens die Fähigkeit, wie eine hochkonzentrierte Säure auch Stahl zu zersetzen. Gehört sie noch zur Gattung *Homo sapiens*, oder ist sie schon Teil der Alien-Familie? Auf jeden Fall ist sie nicht mehr die Ellen Ripley, wie wir sie kannten - die Powerfrau mit dem Carol-Gilligan-Programm der Fürsorge. Bei Jeunet ist sie zu einer Comic-Figur mutiert, einer Art Superwoman in sexy gaultierartigen Lederklamotten; die engen Anbindungen an lebensweltliche Erfahrungen der BetrachterInnen, die vor allem Ridley Scotts Film auszeichneten, sind hier gekappt.

Deshalb kann das Spiel mit den Geschlechtsidentitäten, das einen Großteil des Charmes der Serie ausmachte, im vierten Teil nicht mehr so recht klappen. Ripley, die alles schon erlebt hat - inklusive Tod und Wiedergeburt - ist auch diesem Spiel entrückt. Der Prozeß ihrer *alienation* ist schon zu weit fortgeschritten. Als sich das Raumschiff am Ende des Films mit nur einer Handvoll Überlebender der Erde nähert und Call, der Maschinenmensch, Ripley, die Monsterfrau fragt, wie es denn nun weitergehen solle, antwortet diese: "Keine Ahnung, ich bin selbst eine Fremde hier." Damit könnte es ja nun eigentlich genug sein. Aber, wie zu hören ist, hat die Company in ihrer Unerbittlichkeit den fünften Teil der Serie schon vorbereitet.

Anna Blume

SoZ Magazin, Nr.8, Ostern 1998

(SoZ-Verlag, Dasselstr. 75 - 77, 50674 Köln)

Literatur:

Rebecca Bell-Metereau: Hollywood androgyny, New York 1993

Barbara Creed: From here to Modernity: Feminism and Postmodernism, *Screen*, Vol. 28, No. 2, Spring 1987

Carol Gilligan: Die andere Stimme. Lebenskonflikte und Moral der Frau, München/Zürich 1984

Paula Graham: Lesbisch sehen, lesbisch aussehen: Amazonen und Aliens im Science-fiction-Film. In: D. Hamer/B. Budge (Hg): Von Madonna bis Martina, Berlin 1996

Stefanie Hetze: Happy End für wen? Kino und lesbische Frauen, Dülmen 1986

Elfriede Jelinek: Ritterin des gefährlichen Platzes. In: Meteor 11/1997

Georg Seeßlen: Die Wiederkehr der Kriegerinnen. In: Die Zeit, 12.3.1998

Amy Taubin: The 'Alien' trilogy: from feminism to Aids. In: Women and Film. A Sight and Sound Reader, ed. by Pam Cook and Philip Dodd, Philadelphia 1993