



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Wissenschaftlerinnen und/als Außerirdische

Analyse filmischer Geschlechterinszenierung
im Science-Fiction-Film

Verfasserin

Birgit Rzepski

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Mag. Dr. Andrea B. Braidt, MLitt

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	5
2	Begriffserklärungen	9
2.1	FIKTIVE WISSENSCHAFT UND FIKTIVE WISSENSCHAFTLERINNEN	9
2.2	ALIEN	10
2.3	UTOPIE	11
2.4	DYSTOPIE	14
3	Science-Fiction	16
3.1	ENTSTEHUNG UND ENTWICKLUNG IN DER LITERATUR	16
3.1.1	Novum	18
3.1.2	Utopien – Dystopien	20
3.1.3	Feministische Science-Fiction	21
3.2	ENTSTEHUNG UND ENTWICKLUNG IM FILM	27
3.2.1	Monströse Weiblichkeit in SF-Filmen	33
4	Begegnungen mit anderen Wesen.....	41
4.1	ALIEN-MOTIV	43
4.1.1	Space Opera	44
4.1.2	Invasionsfilm.....	45
4.1.3	Erlösung und Rettung.....	48
4.2	DIE KONTAKTAUFNAHME IM SF-FILM.....	51
5	Theoretische Ansätze	52
5.1	FIGURENANALYSE ALS METHODISCHER ANSATZ	52
5.2	FEMINISTISCHE FILMTHEORIE	57
6	Figurenanalysen	63
6.1	CONTACT (USA 1997) – MEDIALISIERUNG	64
6.1.1	Kontext des Films	65
6.1.2	Figurenanalyse: Dr. Eleanor „Ellie“ Arroway	68
6.2	AKTE X – DER FILM (USA 1998) – HYBRIDISIERUNG	75
6.2.1	Kontext des Films	76
6.2.2	Figurenanalyse: FBI Special Agent Dana Scully.....	80

6.3	DER TAG, AN DEM DIE ERDE STILL STAND. (USA 2008) – EINFÜHLUNG.....	88
6.3.1	Exkurs: DER TAG, AN DEM DIE ERDE STILL STAND. (USA 1951)	88
6.3.2	Kontext des Films	90
6.3.3	Figurenanalyse: Dr. Helen Benson	93
6.4	STAR TREK (USA 2009) – LIEBESBEZIEHUNG	99
6.4.1	Kontext des Films	99
6.4.2	Exkurs: Nichelle Nichols in der Rolle der Uhura	103
6.4.3	Figurenanalyse: Kommunikationsoffizierin Lieutenant Nyota Uhura	104
7	Schlusswort	112
8	Quellennachweis	116
8.1	BIBLIOGRAPHIE	116
8.2	FILMOGRAPHIE.....	121
8.3	ABBILDUNGSNACHWEIS	125
9	Zusammenfassung.....	126

„Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst habe. Ich habe keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und habe die den benutzten Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht. Ich habe die Arbeit bzw. Teile davon weder im In- noch im Ausland einer Beurteilerin bzw. einem Beurteiler zur Begutachtung als Prüfungsarbeit vorgelegt.“

1 Einleitung

Science-Fiction (kurz SF) ist in der Lage, von verschiedensten wissenschaftlich-technologischen und gesellschaftlichen Veränderungen zu erzählen. Es können Grenzen verschoben, neue Denkräume aufgespannt und alternative Formen des Miteinander ausprobiert werden. In der Science-Fiction sind Neuordnungen möglich. Die Science-Fiction bietet Feministinnen daher die Möglichkeit auszuloten, wie Welten aussehen könnten, die nicht entlang von Geschlechterdifferenz im herkömmlichen Sinne strukturiert sind. Eine Reise ins Genre der Möglichkeiten.

Dazu kommt, dass SF zu einem festen Bestandteil unserer Medienlandschaft geworden ist und Rezipientinnen und Rezipienten tagtäglich mit ihren Motiven, Stilmitteln und Inhalten konfrontiert werden. Viele Kinofilme benutzen SF-Elemente, auch wenn es sich nicht explizit um SF-Filme handelt (vgl. Schröder 1998, 1). Betrachtet man die Popularität und die Verbreitung des Genres, erwächst die Frage, welche Bedeutung sie haben kann. Was kann man aus den SF-Filmen – insbesondere aus den Rollen – lesen?

In dieser Arbeit stellt sich die Frage, **wie die fiktiven Wissenschaftlerinnen im Science-Fiction-Film in der Begegnung mit anderen Wesen dargestellt werden**. Anhand einer Figurenanalyse soll die Rolle der weiblichen Wissenschaftlerin aus vier ausgewählten SF-Hollywood-Filmen betrachtet werden. Bei den Filmen handelt es sich um Kinofilme, die in den letzten fünfzehn Jahren entstanden sind: CONTACT (Robert Zemeckis, USA 1997), AKTE X – DER FILM (Rob Bowman, USA 1998), DER TAG, AN DEM DIE ERDE STILL STAND. (Scott Derrickson, USA 2008) und STAR TREK (J.J. Abrams, USA, 2009).

Wird die Möglichkeit einer Darstellung geschlechtsthematisch-orientierter Visionen in Form alternativ-feministischer Gesellschaftsentwicklung in SF-Filmen ausgenutzt? Welches Bild entwirft das hauptsächlich männlich dominierte Hollywood vom weiblichen Emanzipationsstreben in den ausgewählten SF-Filmen? Darf die weibliche Figur im SF-Film ohne Unterordnung ihrem Machtanspruch gerecht werden? Kann die SF im Mainstream gesellschaftliche Zusammenhänge aufdecken, bestimmte Geschlechterrollen neu vermitteln oder kritisch hinterfragen?

Im Kapitel „Begriffserklärungen“ werden zunächst die wichtigsten Begriffe, die für das Verständnis der Science-Fiction und der Filme benötigt werden, erläutert. Dies soll einen ersten Überblick über die Thematik dieser Diplomarbeit verschaffen.

Im Weiteren wird im Kapitel „Science-Fiction“ auf die Entstehung und Entwicklung dieser zuerst literarischen Gattung eingegangen. Dazu werden Phänomene wie das Novum oder typische SF-Elemente wie Utopie oder Dystopie näher erklärt. Ebenso wird die feministische SF in der Literatur miteinbezogen, die über die Jahre schon sehr stark vertreten ist. Im Anschluss daran wird auf den SF-Film eingegangen. Hierbei wird ein geschichtlicher Überblick seit Entstehen der SF-Filme bis ins 21. Jahrhundert gegeben. Dadurch können Entwicklungen bestimmter Elemente oder Figuren der SF vorgestellt werden. Die feminine Ausprägung der Monster und Aliens in den SF-Filmen, die aus den Horrorfilmen adaptiert wurde, soll der Unterpunkt „Monströse Weiblichkeit in SF-Filmen“ vermitteln.

In den frühen SF und Horrorfilmen finden sich – als Folge der frühen Frauenbewegung in den Sechziger Jahren – emanzipierte Frauen in Form verschiedenster Monster, die die Erde bedrohen. Als Frauen versuchten die Opferrolle abzustreifen, begannen Filme große Angst vor Weiblichkeit darzustellen. Hollywood charakterisierte Feminismus als monströse, überfließende weibliche Sexualität. (Bsp. unzählige Monster mit weit aufgerissenem Maul voller spitzer Zähne, aus dem Schleim fließt – vagina dentata) Meist brauchte es in den Filmen angepasste, patriarchale Frauen, die mit der gefährlichen Weiblichkeit fertig werden mussten. (Bsp. Ripley in ALIEN, GB 1979) (Vgl. Rainer 2001, 1-4)

Im anschließenden Kapitel „Begegnungen mit anderen Wesen“ gilt es, die Bedeutungen des Auftretens von Außerirdischen in SF-Filmen zu erklären. Hierzu werden drei oft vorkommende Formen der Begegnung mit anderen Wesen näher beschrieben. (Space Opera, Invasionsfilm, Erlösung und Rettung) Dazu werden historische Hintergründe erklärt und verschiedene Formen von Außerirdischen angesprochen. In den ausgewählten Filmen für diese Diplomarbeit ist nicht die Tötung das Hauptmotiv der Begegnung. Die Begegnungen entstehen auf verschiedene Arten: Kommunikation, Verschmelzung, Einfühlung oder Verständnis. Diese Attribute, die für die Herstellung der Kontaktaufnahme notwendig sind, werden im Allgemeinen Frauen zugeschrieben.

Das Kapitel „Theoretische Ansätze“ stellt das „Werkzeug“ für die Analyse vor. Im ersten Schritt werden die Methoden der Figurenanalyse erläutert. Im Weiteren wird ein Überblick von der Entwicklung der feministischen Filmtheorie mit ihren theoretischen Ansätzen formuliert. Mithilfe dieser soll die Analyse der filmischen Geschlechterinszenierung im SF-Film bewerkstelligt werden.

Im Anschluss daran wird im Kapitel „Figurenanalysen“ für die vier ausgewählten SF-Filme jeweils die Analyse der Figur der Wissenschaftlerin durchgeführt. Für die Figurenanalyse werden folgende Szenen herangezogen: die Figureneinführung der Wissenschaftlerin und die Begegnung mit den anderen Wesen. In den ausgewählten SF-Filmen wird der Kontakt zu außerirdischem Leben hergestellt. Ob es sich um freundlich gesinnte Aliens handelt oder Gefahr einer Invasion durch die unbekannte Lebensform besteht, muss in den ausgewählten Science-Fiction-Filmen oft ein Team aus WissenschaftlerInnen klären. Um weitere Verfahrensstrategien ergreifen zu können, obliegt die Erforschung des anderen Wesens einem Stab von SpezialistInnen.

Die Wissenschaftlerinnen sind in den ausgewählten SF-Filmen emanzipiert. Ihre berufliche Stellung ist meist sehr bemerkenswert, wie auch ihre Eigenschaften, die sich oft als sehr männlich beschreiben lassen. Sie stellen kein gewöhnliches Frauenbild dar, sondern etwas Außergewöhnliches, etwas Anderes. Ihre Eigenschaften wie auch ihre Fertigkeiten, welche eher ungewöhnlich für das Stereotypenbild einer Frauenfigur im Film sind, tragen wesentlich zur Geschichte des Films bei. Auffällige Eigenschaften sind: rational, mutig, unabhängig, einsam uvm.. Fertigkeiten können geistiger Natur sein, wie Kenntnisse aus dem Wissenschaftsgebiet, in dem sie tätig sind: komplexe mathematische Formeln lösen, schwierige medizinische Fälle lösen, etc.. Die Wissenschaftlerinnen sind in fast allen ausgewählten SF-Filmen weder Assistentinnen, die von einem Mentor belehrt werden, noch Randfiguren, die im Schatten ihres Arbeitspartners stehen. Diese Mischung aus Wissen und Attraktivität macht sie zu etwas Gefährlichem, zu etwas Unbekanntem, zu etwas Anderem. Die Wahrnehmung des Anderssein der Wissenschaftlerin wird durch die Begegnung mit anderen Wesen verstärkt. Verbindungen zwischen dem Außerirdischen und der Wissenschaftlerin entstehen.

Sind die Eigenschaften der Figuren in Verbindung mit der Ausübung des Berufes einer Wissenschaftlerin so ungewöhnlich wie das fremdartige Lebewesen?

Ob man bei diesen Rollen von Utopismus sprechen kann oder ob sich die Rollenbilder bei näherer Betrachtung herkömmlichen, männerdominierten Geschlechterkonstrukten unterwerfen, soll die Figurenanalyse zeigen.

2 Begriffserklärungen

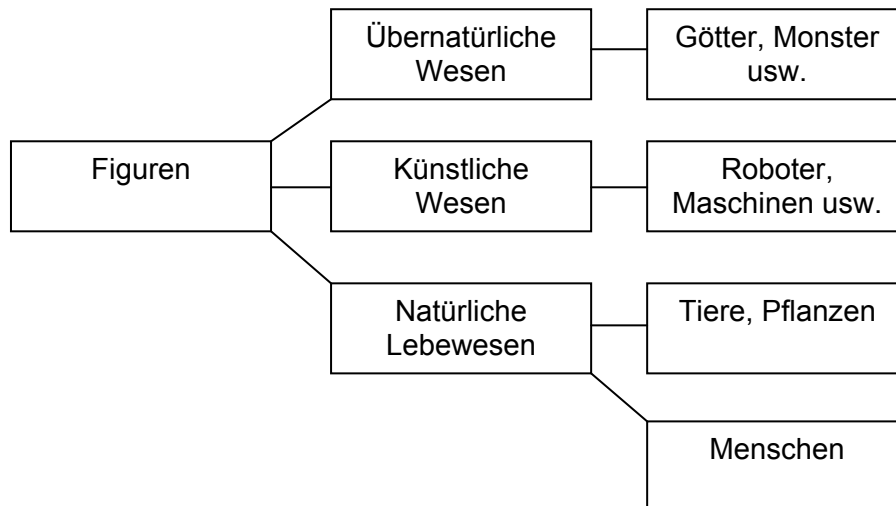
2.1 FIKTIVE WISSENSCHAFT UND FIKTIVE WISSENSCHAFTLERINNEN

Die in dieser Diplomarbeit zu untersuchende Figur im SF-Film ist die fiktive Wissenschaftlerin. Das Auftreten von WissenschaftlerInnen ist ein wesentlicher Bestandteil des Genres der Science-Fiction. Die Thematiken der SF drehen sich meist um Untersuchungen, Neuentdeckungen und Auswirkungen im Wissenschaftsbereich. Die Wissenschaft bzw. die WissenschaftlerInnen werden oft mit der unbekannten Zukunft assoziiert und so das Objekt der Projektion von Utopien und Dystopien. Es kommt zu ideologischen Überhöhungen der realen wissenschaftlichen und technischen Entwicklung, die die gesellschaftlichen Zusammenhänge bewusst ausblenden oder auch übersteigert darstellen. In ihrer übersteigerten Darstellung technischer Möglichkeiten stehen sie unfreiwillig auch neueren apokalyptischen Szenarien nahe. In solchen Dystopien muss sich die Menschheit oft mit einem selbst herbeigeführten Weltuntergang befassen. Häufig werden reale Forschungsgebiete in einem fiktiven Entwicklungsstadium dargestellt, jenseits ihrer zu diesem Zeitpunkt zeitgenössischen Forschungsfronten und technologischen Errungenschaften. (Vgl. Weingart 2002, 7) Ebenso kommt es vor, dass fiktive Wissenschaftsgebiete porträtiert werden. Die WissenschaftlerInnen verfügen oft über ein spezielles Wissen oder außergewöhnliche Fertigkeiten. Sie bekleiden auch Positionen, die in der Realität nicht existieren. Die Figur des/der WissenschaftlerIn dient oft zur Illustrierung oder Weiterentwicklung der Geschichte im SF-Film. Genauso können die wissenschaftlichen Erklärungen, deren sich die Science-Fiction bedient, nicht wirklich wissenschaftlich, sondern vielmehr wissenschaftsähnlich sein, wie Erik Simon zur literarischen SF ausführt:

Wissenschaftsähnlichkeit heißt Plausibilität. Der Leser hat ja ein Bild von der Wissenschaft selbst, und er hat seine Vorstellung vom wissenschaftlichen Weltbild. Beides muss nicht mit der richtigen Wissenschaft und dem wirklichen wissenschaftlichen Weltbild übereinstimmen, ist aber eine gewisse Annäherung an diese. SF muss nicht veristisch sein, [...] aber SF muss den Eindruck erwecken, dass sie sich in dieses wissenschaftliche Weltbild ohne gravierende Widersprüche einfügt. Sie muss wissenschaftlich wirken. (Simon, 1992, zitiert nach Steinmüller 1995, 13)

2.2 ALIEN

Figuren werden körperliche, mentale, soziale und verhaltensbezogene Merkmale zugeschrieben, wobei diese Bereiche sich teilweise überschneiden können. Figuren können Gestalten der unterschiedlichsten Art darstellen, wie die folgende Grafik zeigt. Eine Form der übernatürlichen Wesen stellt neben Göttern, Engeln oder Monstern Aliens dar.



Grafik 1: Arten fiktiver Wesen. (Abb. aus: Eder 2008, 244)

Der Begriff Alien (von lat. *alienus* – fremd, fremdartig) bezeichnet eine unbekannte, extraterrestrische Lebensform. Ausschlaggebend ist, dass sie nicht-irdisches Erbgut in sich tragen. Somit wird ein Mensch, der auf einem anderen Planeten aufwächst nicht automatisch zu einem Außerirdischen.

Die Präsenz außerirdischer Lebensformen ist seit jeher eines von mehreren Kennzeichen für die Gattung der Science-Fiction. Die Darstellung von Aliens bezieht sich selten nur auf einen optischen Anreiz, vielmehr manifestieren sich in den Außerirdischen politische und/oder gesellschaftliche Botschaften. (Manthey 1990a, 51)

Außerirdische sind nicht nur ein Symbol für das Fremde und das Mächtige, sie können auch für das Ungewisse, nur vielleicht Existierende stehen. In den meisten SF-Filmen wird den Außerirdischen die Fähigkeit abgesprochen Zuneigung zu empfinden, da sie sonst zu menschenähnlich und damit nicht mehr fremd wären. Daher ist die Darstellung von außerirdischen Wesen meist kalt und steril und ihre Wesensart emotionslos und humorlos. Trotzdem sind Aliens im Film zumeist durch ihr Äußeres stark charakterisiert und können dementsprechend in die Kategorien Gut und Böse

eingegliedert werden. So wird es auch im zweiten Band der Reihe *Science Fiction: Androiden, Galaxien, Ufos und Apokalypsen* von den Autoren beschrieben:

Aliens im Film – eine wilde Mixtur aus abenteuerlichen, farben- und formreichen Menschheitsphantasien, deren Bandbreite grenzenlos zu sein scheint. Ähnlich den uramerikanischen Comic-Charakteren ist fast immer aus dem äußeren Erscheinungsbild auf den inneren Charakter rückzuschließen – Aliens wie Comic-Helden sind binäre Wesen, entweder gut oder böse. Ekelerregend schleimig, grauenvoll mutiert, düster dreinblickend oder aber gottesgleich erstrahlend, Offenbarungen in Menschenform – nur selten werden dem Genre-Fan Zwischenformen zugestanden wie die gestrandete „Alien Nation“. In der Form und im Aussehen der Außerirdischen artikulieren sich menschliche Ängste und Phantasien – keine wissenschaftliche Tatsache kann Vorgaben formulieren. Ebenso wie aus Hitchcocks Filmen das Verhältnis des Meisters zur Angst als zentrales Motiv abzuleiten ist, spiegeln die Kreaturen eines Steven Spielberg sein unterschwelliges Verlangen und innerstes Wunschenken wieder: die Begegnung – mag sie unheimlich sein oder sonst wie – mit einem Verwandten von einem fernen Planeten. (Manthey 1990a, 61)

Es handelt sich meist nicht nur um fremde Lebensarten. Zusätzlich sind die Aliens oft mit überirdischen Fähigkeiten wie Telepathie, Telekinese oder Assimilation ausgestattet. Das Aussehen betreffend liefert der SF-Film die verschiedensten Konzepte: Humanoide Außerirdische, die ein menschliches Aussehen bekommen, an Comic angelehnte Figuren, tierische Außerirdische, pflanzliche Außerirdische, mineralische Außerirdische oder auch amorphe (gestaltlose) Außerirdische.

2.3 UTOPIE

Das Wort Utopie kommt aus dem Griechischen (*utopia*) und steht für „die Nicht-Örtlichkeit“. Der Begriff wird für Wunschvorstellungen verwendet, die zwar denkbar und in gewissem Maß vor dem jeweiligen historischen Hintergrund wünschenswert sind, jedoch in vielen Fällen nicht realisierbar sind. Dieser vieldeutige Begriff entstammte Thomas Morus' Buch *De optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia* (*Vom besten Zustand des Staates oder von der neuen Insel Utopia*, 1516). Morus beschreibt darin eine ideale Gesellschaft. Sein Werk gilt als ein Musterbeispiel für eine utopische Schrift, die eine Anklage gesellschaftspolitischer Missstände darstellt (vgl. Mehlem 1996, 16). Daraufhin wurde der Begriff in der Literaturwissenschaft, Philosophie, Politik und Soziologie verwendet. Auch für das Genre der Science-Fiction wurde der Begriff Utopie anfangs zur Bezeichnung der literarischen Werke herangezogen.

Im deutschen Sprachraum wird der Terminus „Science Fiction“ erst Ende der 1950er Jahre breiter verwendet. Bis dahin dominieren neben dem in vieler Hinsicht günstiger gewählten Gattungsnamen „Zukunftsroman“ Bezeichnungen wie „utopischer Roman/Film“ und naturwissenschaftlich-technische Utopie für Werke, die später als Science-Fiction bezeichnet werden. (Spiegel 2007, 64)

Neben der Kritik an ignoranter Selbstverwirklichung ist bei Morus auch das Motiv der Wunderbaren Reise Grundlage für die utopischen Ausführungen, ein Motiv, das so alt wie die Dichtung selbst, ein wesentlicher Aspekt der SF ist. (Mehlem 1996, 17)

Morus' *Utopia* liegt nicht in der Zukunft, sondern hat eine räumliche Ferne. Erst im 19. Jahrhundert wird aus der räumlichen Entfernung eine zeitliche. Die Zukunft war bis dahin die Domäne religiöser Literatur.

Wenn die ältere Utopie die gleichzeitige alternative bevorzugt und die Zukunftsvision nicht kannte [...], so letztlich deshalb, weil die Kategorie der Menschheitszukunft damals noch nicht in den Bereich des weltlich-gesellschaftlichen Denkens, sondern in den der Religion fiel. Die Zukunftsliteratur – viel umfangreicher als das utopische Schrifttum – und die Zukunftskunst bestanden aus Darstellungen des himmlischen Jerusalem (der wahren Utopie), des Paradieses, der Hölle, des Jüngsten Gerichts. (Suerbaum/Broich/Borgmeier 1981, 42)

Heute wird mit Utopie fast immer Zukunft assoziiert und eher selten mit Vergangenheit oder fernen Weltgegenden. Charakteristisch ist, dass Utopien meist einen gesellschaftskritischen Charakter haben.

In [Utopia's] Fixierung auf die Auflösung klassengeprägter Gesellschaftsformen und das Ende von Unterdrückung und Ausbeutung, in ihrer sozialistisch ausgerichteten Thematik, stellt die Utopie nichts anderes dar, als die sozialpolitische Spielart der Science-Fiction, die Social-Fiction. (Mehlem 1996, 17)

Bei Morus' *Utopia* berichtet der Reisende Hythlodæus von der Gesellschaft auf der Insel Utopia und deren perfekter Verfassung und ihrer politischen Organisation, die als vollkommen rational und durchdacht präsentiert werden. So ist *Utopia* einerseits als politisch-soziales Idealgebilde zu verstehen, als auch als eine Satire auf die zeitgenössischen politischen Verhältnisse in England. Die Schrift, die ursprünglich für einen kleinen Kreis von Humanisten gedacht war, ist ein kunstvolles Verwirrspiel, welches permanent zwischen politischem Idealentwurf und Satire schwankt. (Vgl. Spiegel 2007, 64) Darko Suvin bezeichnet es als eine „humanistische Ironie als ästhetisches Vergnügen“ (Suvin 1979, 134).

Allerdings können die klassischen Utopien wie Thomas Morus' *Utopia* (1516) kaum als Science-Fiction gelten, da sie zu einem Zeitpunkt entstanden sind, zu dem wissenschaftlicher und technischer Fortschritt noch keine wichtigen Kategorien darstellten. Die frühen Utopien weisen kein Science-Fiction-Novum (eine allgemeine Neuigkeit, Neuerung oder Innovation) auf. Mit der industriellen Revolution im 19. Jahrhundert und der damit einhergehenden Verlagerung von entfernten Orten in die Zukunft, nimmt die Utopie Nova als typische Stilelemente auf.

Während in der deutschen Tradition Utopie oft als Synonym für SF verstanden wird (oder zumindest als ihr direkter Vorgänger), sieht Suvin in der Utopie „die sozialpolitische Untergattung der Science-Fiction“ (Suvin 1979, 88). Einige Autorinnen und Autoren sehen in der modernen SF einen direkten Nachfahren der klassischen Utopien. Dies „obwohl die angloamerikanische SF und weite Teile der deutschen Gattungsvariante keinen direkten Bezug zur literarischen Utopie aufweisen“ (Friedrich 1995, 127).

Obwohl kein direktes Abstammungsverhältnis besteht, gibt es zwischen Utopie und SF doch Gemeinsamkeiten: Beide entwerfen in fiktionaler Form alternative Welten und beide besitzen zumindest den Anspruch, gleichzeitig unterhaltend und belehrend zu sein. Die Utopie entspringt jedoch einer philosophischen Tradition, während für die SF-Literatur die unterhaltende Funktion einen zentralen Aspekt darstellt – dies gilt natürlich erst recht für den Film, das unterhaltende Massenmedium par excellence. (Spiegel 2007, 65)

In der SF ist die Vermittlung eines Weltentwurfs stets in eine spannende Handlung eingebettet. (In vielen Fällen dient dieser Entwurf nur dazu, den Hintergrund für eine Erzählung bereit zu stellen.) In der klassischen Utopie dagegen ist der narrative Rahmen von untergeordneter Wichtigkeit. Die Utopie stellt primär einen Gesellschaftsentwurf dar, Handlungen und Figuren sind meist stereotyp und wenig dramatisch. Der wichtigste Unterschied zwischen SF und Utopie ist aber, dass letztere nicht notwendig ein Novum aufweist. So spielt der wissenschaftlich technische Fortschritt bei Morus keine nennenswerte Rolle. Durch die Verlagerung in die Zukunft wurden Nova in den neueren Utopien zwar üblich, notwendige Voraussetzung sind sie aber nicht.

Wenn Utopia auch nicht zur SF gezählt werden kann und nicht jede Utopie zwangsläufig im SF-Modus angesiedelt ist, weisen die meisten neueren Utopien doch Nova auf. Bereits in Francis Bacons Nova Atlantis, welches 1627, mehr als hundert Jahre nach Utopia erschien, hat sich die Situation gewandelt. Für Bacon ist wissenschaftliche Forschung zu einem zentralen Thema geworden, in den vollendeten Teilen von Nova Atlantis (Neu-Atlantis, 1627) wird vor allem die Organisation der Wissenschaft im Hause Salomons beschrieben. (Spiegel 2007, 66)

Die WissenschaftlerInnen bilden eine aristokratische Schicht, die aufgrund ihrer technischen Potenz sowohl Mensch als auch Natur unter Kontrolle bringen.

Echte Nova sind zwar auch bei Bacon spärlich gesät, doch spiegelt die wichtige Rolle, die die (Natur-) Wissenschaft in Nova Atlantis spielt, das allmähliche Entstehen der modernen Naturwissenschaften wider (ESF, 260). Tommaso Campanellas Civitas Solis (Sonnenstaat, 1623), das nur wenige Jahre vor Bacon erschien, weist hingegen zahlreiche Nova auf und kann bereits zur SF gezählt werden. In diesem Werk war es die Astrologie, eine zu dieser

Zeit als phantastisch angesehene Pseudowissenschaft, die das Leben der Menschen bis ins kleinste Detail regelte. (Mehlem 1996, 18)

Ein Vergleich der Werke von Morus, Bacon und Campanella hat gezeigt, wie SF-Elemente in der literarischen Utopie zunehmend Wichtigkeit erhalten. Die Utopie entsteht somit vor der SF, ist zwar nicht ihr direkter Vorfahre, tritt jedoch im 20. Jahrhundert fast ausschließlich in Form von SF auf. (Vgl. Spiegel 2007, 66ff)

In einem neueren Aufsatz findet Suvin hierfür folgende treffende Formulierung „This means that utopian fiction is [...] both an independent aunt and a dependent daughter of sf“ (Suvin 2003, 188).

Man kommt somit nicht umhin, die Utopie in ihrer modernen Ausprägung als einen Teilbereich oder als ein Subgenre von Science-Fiction zu verstehen. Im Zuge dessen sind die utopischen Elemente als wichtige und oft verwendete Stilmittel der Science-Fiction zu akzeptieren.

2.4 DYSTOPIE

Ganz anders verhält es sich mit der Anti-Utopie oder Dystopie, die negativ empfundene Gegenwartstendenzen extrapoliert und zukünftige Schreckenswelten entwirft (vgl. Spiegel 2007, 68).¹ Im Zeitalter der Aufklärung waren negative Zukunftsvisionen noch nicht verbreitet. Die Geschichte der Dystopien beginnt erst im Zeitalter der industriellen Revolution. Der krisenhafte Kapitalismus, das Scheitern der totalitären Staatsmodelle des Faschismus und des Kommunismus, die Furcht vor atomaren und anderen Massenvernichtungswaffen, die Materialschlachten der Weltkriege, sowie fehlgeleitete Wissenschaft, die über die Ethik gestellt wird, liefern den Inhalt für Dystopien. Die Darstellung negativer Zukunftsvorstellungen ist somit oft der Ausdruck realer Zukunftsängste, die in der Gesellschaft vorhanden sind und die so in einen öffentlichen Diskurs eingebracht werden oder einen solchen erst starten. Die Science-Fiction kann durch Dystopien eine „seismische Funktion“ wahrnehmen und macht auf solche Ängste aufmerksam. (Vgl. Schröder 1998, 88) Erste Ansätze lassen sich unter anderem bei Mary Shelleys Werk *Frankenstein* aus dem Jahr 1910 finden. Aus erzählerischer Sicht

¹ „Dystopie wird oft synonym mit Anti-Utopie verwendet, manche Autoren sind allerdings der Ansicht, dass die beiden Termini unterschiedliche Dinge benennen und nicht miteinander vermischt werden sollten: Während die Dystopien negative Zukunftswelten entwerfen, richtet sich die Anti-Utopie gegen jede Art von utopischen Entwürfen. Diese an sich einleuchtende Unterscheidung wird aber nur selten vorgenommen.“ (Spiegel 2007, 68)

hat die Dystopie den Vorteil, dass die fiktionale Welt meist schon von Beginn an Konfliktpotenzial und somit Stoff für eine Erzählung bietet. Ein rundum positives Szenario bietet weniger Ansatzpunkte für eine spannende Geschichte als ein negatives mit Konfliktpotenzial. Anders als die Utopie benötigt sie auch keinen umfassenden Gesellschaftsentwurf. Eine hervorstechende negative Eigenschaft reicht bereits aus, um eine dystopische Welt ausreichend zu charakterisieren. (Vgl. Spiegel 2007, 69) Dies hat direkten Einfluss auf den narrativen Aufbau:

Unlike the "typical" utopian narrative with visitor's guided journey through a utopian society which leads to a comparative response that indicts the visitor's own society, the dystopian text usually begins directly in the terrible new world. (Baccolini/Moylan 2003, 5)

Die Dystopie hat sich im 20. Jahrhundert größter Popularität erfreut und eine Entwicklungslinie dieser Tradition ist ganz mit der SF verschmolzen. Anders als die Utopie, die nie in diesem Ausmaß Fuß fassen konnte und eine Randerscheinung blieb, gehört der Kampf einiger Rebellen gegen eine tyrannische Diktatur der Zukunft, zu den beliebtesten Themen der SF: Dystopische Filme oder Filme mit dystopischen Elementen sind zahlreich.² (Vgl. Spiegel 2007, 69)

² Beispiele sind THX 1138 (1971), CLOCKWORK ORANGE (1971), FAHRENHEIT 451 (1988), JUDGE DREDD (1995);

3 Science-Fiction

3.1 ENTSTEHUNG UND ENTWICKLUNG IN DER LITERATUR

Die Science-Fiction im engeren Sinn entstand erst mit der Entwicklung von Wissenschaft und Technik. Die ursprüngliche Gattung der Science-Fiction wuchs im Laufe der Jahrzehnte zu einem komplexen Massenprodukt, das mittlerweile weltweit das Interesse zahlreicher Rezipientinnen und Rezipienten anregt. Seitdem der Begriff Science-Fiction geprägt wurde und das „Genre“ als publizistische Kategorie existiert, haben SchriftstellerInnen, HerausgeberInnen, sowie TheoretikerInnen und KritikerInnen immer wieder versucht, eine erschöpfende und befriedigende Definition der SF zu finden, wobei es sich meistens nicht um analytische, sondern um rein normative Definitionen handelt. (Vgl. Schröder 1998, 6)

Laut Ulrich Suerbaum lassen sich zwei Definitionstraditionen der SF benennen, nämlich die der „Puristen“ und die der „Universalisten“.

„Die Puristen legen großen Wert auf das Kriterium der Wissenschaftlichkeit und sehen SF als Extrapolation auf der Grundlage des aktuellen Stands von Forschung und Technik innerhalb der Naturgesetze“ (Schröder 1998, 7). Somit würden jedoch einige Werke aus dem Genre SF heraus fallen. SF handelt oft nicht von Wissenschaft, sondern höchstens von fiktionaler Wissenschaft, oder Wissenschaft wird gar nicht thematisiert (z.B. bei Invasionsfilmen ist dies oft der Fall). Ebenso wichtig für Puristen ist der prognostische Anspruch, der sich aus der Wissenschaftlichkeit ergibt. (Vgl. Schröder 1998, 7)

Die Universalisten sehen den Wissenschaftsbezug als ein sekundäres Kriterium an. Hier lässt sich eher eine humanistische Tendenz erkennen. Die Geschichte ist somit bei den Universalisten mehr um den Mensch herum gebaut und beschäftigt sich mit menschlichen Problemen, die ohne der Wissenschaft gar nicht zustande gekommen wären. Die SF der Universalisten impliziert einen literarisch höheren Anspruch und klammert die Prognostik aus. Trotzdem stellen sie wie die Puristen auch, in ihren Definitionsanforderungen einen kaum erfüllbaren Anspruch der Wissenschaftlichkeit. (Vgl. Schröder 1998, 8)

Darko Suvin beschreibt die SF als eine Kunstform, die die Normen eines jeden Zeitalters aufgreift. Die Normen seien veränderlich und verschiedenen Erkenntnissen unterworfen. Seine Definition lautet:

Die SF ist folglich ein literarisches Genre, dessen notwendige und hinreichende Bedingung das Vorhandensein und das Aufeinanderwirken von Verfremdung und Erkenntnis sind, und deren formaler Hauptkunstgriff ein imaginativer Rahmen ist, der als Alternative zur empirischen Umwelt des Autors fungiert. (Suvin 1979, 27)

Neben den bekannten Vertretern aus Europa, wie Jules Verne mit seinen wissenschaftlich-romantischen Abenteuern, H.G. Wells mit technisch-gesellschaftskritischen Werken, oder Mary Shelley mit ihrem grundsteinlegenden Roman *Frankenstein*, gilt der Schriftsteller Edgar Allen Poe als der erste SF-Autor des 19. Jahrhunderts. Er setzte sich mit detaillierten und realistischen Beschreibungen technischer Einrichtungen auseinander. (Vgl. Heißenberger 1991, 18) Dadurch definierte auch er die Science-Fiction mehr oder weniger. Der Aspekt der realen Darstellung wich in weiterer Folge zusehends einer Fiktionalität, die der Science-Fiction folgende Definition von Ulrich Suerbaum einbrachte:

Science Fiction ist die Gesamtheit jener fiktiven Geschichten, 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. (Suerbaum 1981, zitiert nach Heißenberger 1991, 26)

Es handelt sich um eine deskriptive Definition, die weit gefasst ist und nicht alle Aspekte, welche SF ausmachen, beinhaltet. Sie bezieht sich auf den Unterschied zwischen der realen Welt und der SF-Welt, indem sie Veränderung und Entwicklung zur Grundlage der SF erklärt. Sie löst sich von dem rein technisch-naturwissenschaftlichen Bezug und schließt ausdrücklich auch gesellschaftliche Veränderungen ein. (Vgl. Schröder 1998, 10)

Durch die Ähnlichkeiten bzw. Überschneidungen mit einigen anderen Genres, wie der reinen Phantastik, dem Märchen, dem Horror oder der Fantasy zeichnen sich manche Definitionen auch durch den Versuch der Abgrenzung aus. So auch bei den Definitionen von Karlheinz Steinmüller, der eine solche Abgrenzung zu formulieren versucht und ebenfalls den Unterschied zwischen realer Welt und SF-Welt herausstreichen will:

In der realistischen Literatur wird eine Welt vorausgesetzt, die im Prinzip unserer empirisch erfahrbaren Wirklichkeit entspricht. Die Welt der phantastischen Literatur weicht für den Leser erkenntlich von unserer Wirklichkeit ab. (Steinmüller 1995, 12)

In der SF wird im Unterschied zur „reinen“ Phantastik die Abweichung der Welt des Werkes von der Realität des Lesers unter Bezugnahme auf ein wissenschaftliches Weltbild legitimiert. (ebd., 14)

Steinmüller bezieht sich bewusst nicht auf den Aspekt der Wissenschaftlichkeit, sondern spricht vom wissenschaftlichen Weltbild. Die in der SF üblichen pseudowissenschaftlichen Erklärungen von Situationen, Handlungen und Neuerungen werden somit ebenfalls eingeschlossen. Diese sind zwar nicht wissenschaftlich, basieren aber auf dem wissenschaftlichen Weltbild. (Vgl. Schröder 1998, 11)

Um die Ansprüche der Wissenschaftlichkeit nun zu klären, lässt sich die Science-Fiction heute in harte und weiche SF unterscheiden.

Die Hard SF ist durch ein Interesse an wissenschaftlicher Genauigkeit und deren Details geprägt. Hier kommen vorwiegend die Naturwissenschaften wie Astronomie, Physik oder Gentechnologie, sowie technische Fortschritte in den Erzählungen vor.

Die Soft SF thematisiert dagegen mehr die Geisteswissenschaften wie Politik, Gesellschaft, Philosophie oder Psychologie. Somit zeigt sich, dass auch heute noch der Aspekt der Wissenschaftlichkeit ein wesentliches Kriterium der Definition der SF darstellt.

3.1.1 Novum

Schon sehr früh bemühten sich zahlreiche Autoren, SF vom Ruch des billigen Schundes zu befreien. Da jedoch ein Großteil der SF-Literatur nicht die Kriterien hoher Literatur erfüllte, verlegten sich einige Apologeten darauf, ihre (natur-)wissenschaftliche Literatur – die ihrer Meinung nach als einzige in der Lage war, auf die raschen wissenschaftlich-technischen Veränderung zu reagieren – zu propagieren. (Vgl. Spiegel 2007, 43)

It [sf] is the most alive, the most important, the most useful, and the most comprehensive fiction being published today. It is the only fictional medium capable of the changing, head – long rush of modern life. (Heinlein 1959, 53)

Als wesentliche Unterschiede zwischen der realen Welt und die der Science-Fiction, kann man futuristische Erfindungen oder fremde Planeten mit außerirdischem Leben

nennen. Diese Erfindungen oder übernatürlichen Wesen bleiben jedoch meist noch an die Wirklichkeit der Welt des Autors gekoppelt. Dies wird offensichtlich, wenn der Autor zwischen den wunderbaren Geschehnissen mit Dingen aus der realen Welt wie z.B. Naturgesetzen arbeitet. (Vgl. Schröder 1998, 14) Die empirisch erfahrbare Umwelt „wird damit zur Nullwelt, zum Koordinatennullpunkt, an dem die Extrapolation der SF ansetzt“ (Marzin 1982, 26). Man kann daher die empirische Welt des Autors bzw. des Produzenten zur Zeit der Entstehung der SF-Geschichte als Nullwelt bezeichnen. Trotzdem geschehen in den SF-Filmen Dinge, die in der gewohnten realen Welt nicht möglich, nicht realitätskompatibel und deshalb wunderbar sind, die jedoch keinen Bruch in der Ordnung der fiktionalen Welt darstellen. Denn für die phantastischen Geschehnisse werden wissenschaftliche Erklärungen angeboten, wenn diese auch fiktiver Natur sind. Suvin bezeichnet das die Science-Fiction definierende, wunderbare Element als Novum. Er übernimmt den Terminus aus Ernst Blochs Werk *Das Prinzip Hoffnung* (1977) und stellt sich damit bewusst in eine marxistische Theorietradition. Suvin versteht SF als Gattung, geht aber auch von einem Dominanzkriterium aus:

Die SF definiert sich laut Suvin durch „die erzählerische Vorherrschaft oder Hegemonie eines erdichteten Novums (einer Neuheit, Neuerung)“ (Suvin 1979, 93).

Es kann zwischen „reiner“ SF, in der das Novum prägend für die fiktionale Welt ist und sie signifikant verändert und Filmen mit eingestreuten SF-Elementen unterschieden werden. Der Übergang zwischen den beiden Formen ist oft fließend. Wenn sich die SF durch eine besondere Spielart des Wunderbaren definiert, also eines Novums bedient, stellt sich die Frage, worin sie sich von wunderbaren Motiven, wie sie in Märchen und Fantasy auftreten, unterscheidet. SF-Autoren sind daher bemüht das Spezifische der SF zu bestimmen, nämlich den Begriff der Wissenschaftlichkeit. Die wissenschaftliche Erklärung legitimiert somit ein Novum auf (natur-)wissenschaftliche Art und zeigt somit, dass dieses prinzipiell nicht unmöglich ist. (Vgl. Spiegel 2007, 42f) SF setzt damit eine textexterne Vorstellung von Wissenschaft und Technik voraus, auf die sie reflektieren kann. Ist eine solche nicht vorhanden, kann auch nicht von SF die Rede sein (ebd., 72). Die Science Fiction ist nur so gut einzustufen, wie ihre Extrapolation an wissenschaftlichen Ideen.

Ursprünglich wurde der Begriff Novum in der SF benutzt um ein einzelnes Element einer Geschichte zu beschreiben, das von der realen Welt abweicht. Beispiele dafür

sind eine Zeitmaschine oder ein Raumschiff. Die Entwicklung des SF-Genres hat jedoch gezeigt, dass es sich oft nicht nur um einzelne Elemente, sondern auch um fremde Gesellschaften, Völker, Planeten und futuristische Welten handelt. Es wird also nicht bloß ein einzelnes Novum benutzt, sondern auch ein komplexes Geflecht von Nova. Novum umfasst all jene Aspekte einer Geschichte, die von der Nullwelt abweichen und Science-Fiction ausmachen. (Vgl. Schröder 1998, 15ff)

Wie oben bereits erwähnt, unterscheidet sich die Science-Fiction von anderen wunderbaren Erscheinungen wie Fantasy oder Märchen dadurch, dass sie ihre Wunder pseudowissenschaftlich legitimiert und ihre Nova neutralisiert (plausibel belegbar macht). Durch die Neutralisierung soll der Anschein einer wissenschaftlich-technischen Machbarkeit erreicht werden. Science-Fiction ist folglich jener Teil des Wunderbaren, der sich in dessen Bild- und Wortsprache an aktuellen Vorstellungen von Wissenschaft und Technik orientiert. Die bestehenden technologischen Verhältnisse werden in einem weiter fortgeschrittenen Zustand projiziert. Das technik- oder wissenschaftsbezogene Wunderbare der Science-Fiction hat eine dem Realitätseffekt analoge Wirkung zum Ziel, nämlich die Erzeugung einer Aura der Wissenschaftlichkeit und technischen Plausibilität. Es ist zweckmäßig in Subgenres wie in Space Opera oder Superheldenfilm zu unterteilen. (Vgl. Spiegel 2007, 68-71)

3.1.2 Utopien – Dystopien

Wenn man nun davon ausgeht, dass Science-Fiction durch den Einsatz eines Novums oder mehrerer Nova ein inhaltliches Genre ist, welches eine Veränderung der empirisch erfahrbaren Umwelt – der sogenannten Nullwelt – zur Grundlage hat, so kann das Novum als zentrales Element der Science-Fiction gesehen werden. Es ist für die Veränderung bzw. den Unterschied der Science-Fiction-Welt zur Nullwelt verantwortlich. Utopie oder Dystopie ist ebenfalls eine Darstellung einer durch ein Novum veränderten Welt im Sinne der SF und kann somit auch als SF gesehen werden. (Vgl. Schröder 1998, 17) Das Novum einer Utopie kann ein alternativer Gesellschaftsentwurf sein, oder z.B. ein alternativer Rollenentwurf einer Figur und somit auch ein gesellschaftlicher Wandel.

Bei der Dystopie handelt es sich um eine ins Negative verkehrte Spielart der Utopie. Statt eine positive Vision, ein Leitbild zu vermitteln, wird in der Dystopie anhand eines Warnbildes dargestellt, wie es im schlimmsten Fall sein könnte. Die Dystopien werden

meist erst als solche benannt, wenn sie extrem überzeichnet sind. Doch eine Dystopie kann – wenn man sie nicht auf einen gesamten Gesellschaftsentwurf, sondern auf einen bestimmten Wandel, nämlich den eines Menschen projizieren – schon bei nur wenigen Merkmalen vorhanden sein und muss nicht zwingend den schlimmsten Fall darstellen. Dies soll oft einfach einen Trend bzw. die Entwicklung in die falsche, negative Richtung signalisieren. Wie bei der Utopie kann die Rezipientin bzw. der Rezipient auch in der Dystopie Elemente der Nullwelt wiederfinden, so dass die negative Vision, die der Autor vor ihm/ihr ausbreitet, in Aspekten durchaus realistisch und möglich wirkt. (Vgl. Schröder 1998, 27)

Schwierig ist jedoch dabei, dass sich der Großteil der Bevölkerung kein Bild von der realen Wissenschaftlerin machen kann, da er über keine detaillierten Erfahrungswerte aus der realen Welt verfügt. Für die ZuschauerInnen ist es somit schwierig die Darstellung einzuschätzen, da der Bevölkerung gerade über SF die meisten Inputs über Wissenschaft vermittelt werden.

Diese Arbeit soll darüber Aufschluss bringen, ob man bei den von mir ausgewählten Filmen – anhand der darin vorkommenden Figuren – von Utopien oder Dystopien sprechen kann.

Gesellschaftlicher Wandel spielt, wenn er nicht in Form eines ganzheitlichen Gesellschaftsentwurfs nach Art der Utopie dargestellt wird, als Novum oft nur eine untergeordnete Rolle. Aber gerade in Verbindung mit anderen Motiven, wie beispielsweise der technisch-wissenschaftlichen Veränderung, wird gesellschaftlicher Wandel häufig thematisiert und als Folge aufgezeigt. (ebd.) Daher ist es naheliegend, sich mit den Personen auseinander zu setzen, die in die technisch-wissenschaftlichen Veränderungen eng eingebunden sind. In diesem Zusammenhang ist die Entwicklung bzw. die Möglichkeit der Darstellung der Wissenschaftlerin durchaus interessant.

3.1.3 Feministische Science-Fiction

Die feministische Science-Fiction ist von der Behandlung frauenspezifischer Themen und dem Willen nach Veränderung der aktuellen Geschlechterkonzeption gekennzeichnet. Dabei war die SF gerade in ihrer frühen Ausprägung eine Unterhaltungsform von Männern für Männer, die eine Identifikation von weiblichen Rezipientinnen mit dem Genre kaum zugelassen hat. Die Gründe hierfür liegen unter

anderem darin, dass sich in der SF nur selten weibliche Charaktere finden, die nicht den Stereotypen von Männerphantasien entsprechen und damit als Identifikationsfiguren für Frauen geeignet wären. (Schröder 1998, 96f)

Aufgrund der oben beschriebenen Problematik war das Genre der SF einst für weibliche Rezipientinnen und weibliche Produzentinnen unattraktiv. Im Zuge der Frauenbewegung entdeckten die Frauen die Besonderheiten der Science-Fiction um alternative Rollenverteilungen und Gesellschaftsentwürfe zu entwickeln. Dieser Trend ist jedoch eher in der literarischen Science-Fiction aufgetreten als in der Filmindustrie. Während es heute zahlreiche Autorinnen und Werke in der Literatur von Frauen für Frauen gibt, ist das Angebot besonders im Mainstream-Film kaum bis gar nicht vorhanden. Jedoch verzeichnet die feministische SF in der Literaturwissenschaft eine lange Tradition und ist somit im Bezug auf Utopien und Dystopien in der SF nicht außer Acht zu lassen.

SF baut eine alternative Welt auf, die zu der heute gängigen Lebensform Stellung bezieht. [...] Der SF-Autor, der eine neue oder eine Zukunftswelt schafft, entscheidet sich für eine Problematik (z.B. biologischen, technologischen, psychologischen oder sozialen Ursprungs) und führt damit ein Experiment durch, indem er eine imaginäre Welt erfindet und entstehen lässt. Dieses Experiment wird bis an die Grenzen der künstlich konstruierten Welt durchgearbeitet. Ihren Ursprung hat diese Utopie in der Realität. Der Bezug auf gegenwärtige Probleme wie z.B. Überbevölkerung und übersteigerten Konsum oder die Abwertung der Frauen zu einer isolierten und unterdrückten Klasse ist eine imaginäre Konstruktion, die die im Hier und Jetzt bestehenden Gesellschaftsformen kommentiert. (Annas 1987, 107)

„In der SF gibt es fast keine Frauen“, verlautbarte Joanna Russ in ihrem Artikel „The Image of Women in Science Fiction“, der erstmals 1971 erschienen ist und für beträchtliches Aufsehen sorgte, als er 1974 in dem Magazin Vertex nachgedruckt wurde. Sie kritisierte das Unvermögen der SF ordentlich zu charakterisieren und vor allem die Unfähigkeit einer sinnvollen, allgemeinen Extrapolation sozialer Zustände, namentlich der Entwicklung zwischenmenschlicher Beziehungen und der Rolle der Geschlechter (vgl. Wood 1982, 242). Die Leserschaft begann langsam die Stereotypen in Frage zu stellen, die immer männerorientiert und von Männern dominiert waren. Mit der Frauenbewegung entdeckten die Frauen die Science-Fiction als Werkzeug für die Formulierung neuer Ideen. Von da an tauchten in der Science-Fiction immer mehr Geschichten über die Problematik Frau/Mann auf.

Feminist writers rework or redeploy generic conventions in ways which foreground their normative operation, whilst also enacting a different, feminist discourse. The reader is discursively repositioned, and so implicated in a renegotiation of her/his own subject

positioning – which in the final instance may or may not align with the discourse (feminist) enacted in the text. The conventions of science fiction writing were themselves originally a renegotiation of those of another genre, literary gothic. When Mary Shelley wrote her novel of scientific experimentation and horror, *Frankenstein*, and science – rather than magic or devilry – resulted in the automatization of the first man-made man, the genre of science fiction was also born. (Cranny-Francais 1990a, 220)

Die politische Aufbruchsstimmung bescherte in den siebziger Jahren der SF und der Fantasy eine Fülle neuer emanzipatorischer, frauenspezifischer Themen und Motive sowie zahlreiche begabte und engagierte Autorinnen (vgl. Holland-Cunz 1987, 7). Die Knüpfung von Frauen-SF und Feminismus war sehr eng: Autorinnen griffen die Themen der Frauenbewegung literarisch auf, während die Bewegung (vor allem in den USA) die vorgestellten SF-Konzepte von Geschlechtsrollenfreiheit, befreiter Gesellschaft und autonomer Schwesternschaft diskutierte. In Auseinandersetzung mit dem Feminismus entwickelte sich ein spezifischer Bereich des Genres Science-Fiction, der utopische Gesellschaftsentwürfe von und für Frauen historisch erstmalig in dieser Breite thematisierte und so eine neue Leserschaft erreichte. (Vgl. Holland-Cunz 1987, 7)

Auch wenn die feministischen SF-Werke auf sehr viel Kritik stoßen, lässt es sich im Feminismus trotzdem damit gut arbeiten, wie das folgende Zitat zum Ausdruck bringt:

Feministische Ideen können trotz Widerstand der Leser innerhalb der SF gedeihen, weil [...] SF in den besten Fällen einen skeptischen Rationalismus als Unterton entwickelt und Feminismus auf einem gründlichen Skeptizismus aufbaut: bezüglich der Natürlichkeit der patriarchalen Welt und des Glaubens an die männliche Überlegenheit, auf die sie sich gründet.³

Ursula K. LeGuins Roman *The Left Hand of Darkness* (*Winterplanet*), 1969 erschienen, stellt den Beginn der modernen Frauenutopie dar. Ihr Entwurf einer androgynen Gesellschaft beinhaltet natürlich keine zu realisierende strategische Vorstellung, doch bereits der symbolische Gehalt einer von jeglicher Geschlechtsrollenstereotypisierung befreiten Gesellschaft verweist auf bislang unbekannte und unvorstellbare menschliche Möglichkeiten von wirklicher Gleichheit der Menschen und der Geschlechter. LeGuins Versuche Ende der sechziger Jahre, bestimmten als Vorgabe und Anspruch im wesentlichen die feministische Utopie. Die Utopistinnen beschrieben in ihren Romanen

³ „Feminist ideas are able to flourish within sf despite reader resistance because, [...] sf at its best deploys a sceptical rationalism as its subtext and feminism is based upon a profound scepticism: oft he naturalness oft he patriarchal world and the belief in male superiority on which it is founded.“ (Feminism, in: Grolier Science Fiction, 1995)

– auch „social fiction“ genannt – Möglichkeiten und Bedingungen einer nicht-patriarchalischen Gesellschaft. Merkmal der „social fiction“-Utopie ist zunächst die Ausführlichkeit ihres gesellschaftlichen/sozialen/ökonomischen Entwurfs. Das Ziel ist ein möglichst elaboriertes schlüssiges Gesellschaftsbild Freier und Gleicher zu erstellen. (Vgl. Holland-Cunz 1987, 8)

Mit der Veröffentlichung von Ursula LeGuin's Roman *The Left Hand of Darkness*, begann eine Vielzahl von Frauen mit dem Konzept der Androgynie zu arbeiten. Die Autorinnen erstellten alternative Welten, die auf einer Vorstellung von Einheit basierten, in der männliche und weibliche Elemente harmonisch im Individuum und/oder der Gesellschaft existierten. Entscheidend für die utopischen Vorstellungen sind die Alternativen zu den stereotypen Rollen der Geschlechter. Die Alternativen gehen von Visionen, die das männliche Geschlecht völlig negieren und deswegen sexuell polarisiert sind, über Welten, in denen nur Zwitter leben, bis zu Weltvorstellungen, in denen männliche und weibliche Funktionen und Rollen nicht mehr differenziert werden. (Vgl. Annas 1987, 111) Feministische SF umfasst somit Thematiken, wie Frauen-Gesellschaften, alternative Fortpflanzungstechniken und deren Auswirkungen sowie Zusammenhänge zwischen patriarchalen Machtstrukturen und der Technik. Dabei soll die Frau jedoch nicht als sexuelles Objekt dargestellt werden, wie es in der männlich dominierten SF sonst oft der Fall ist. (Vgl. Schröder 1998, 99ff)

Folgende Phänomene lassen sich in der feministischen SF finden:

- Soziale Androgynie der Charaktere
- Anti-Individualismus
- Weibliche Solidarität und/oder Homoerotik
- Freiheitliche Sexualität
- Unkonventionelle Zeugungsmöglichkeiten
- Individuelle und gesellschaftliche Autonomie/Autarkie
- Tendenziell anarchistische gesellschaftliche Organisation
- Subsistenzproduktion; keine Trennung von Arbeit und Freizeit; Lebens(mittel)produktion
- Weibliche Kultur
- Technokratie-, und Wissenschaftskritik
- Integration mystischer Bewusstseinsebenen
- Harmonie mit der Natur; ökologisches Gleichgewicht
- Anti-Dualismus als philosophisches Konzept

- Ganzheitliches Weltbild/organische Struktur des Gemeinwesens. (Vgl. Holland-Cunz 1987, 8f)

Allen gemeinsam jedoch, und dies war schon immer ein zentrales Anliegen der feministischen Utopie, ist die scharfe Kritik an den herrschenden gesellschaftlichen Verhältnissen. Eine Anklage gegen patriarchalische Gewaltverhältnisse, Sexismus, Macht aufgrund des Geschlechts und gegen Unterdrückung, legitimiert durch die produktive Potenz, die Gebärfähigkeit, der Frau. Die feministische Utopie konstruiert patriarchalische Charaktermasken, ihr Männerbild ist im politischen Sinne polemisch. (Holland-Cunz 1987, 9)

Wie schon erwähnt, ist die SF in den siebziger Jahren ein wichtiges Werkzeug der feministischen Bewegung. Laut Holland-Cunz kann die SF durch engagierte Autorinnen „als der ausschließliche Ort bezeichnet werden, an dem für lange Zeit postpatriarchalische Entwürfe weiblicher Macht und Freiheit entstanden sind“ (1987, 63). Diese Verwendung macht deutlich, welche politischen, zukunftsweisenden Potentiale SF tatsächlich besitzt. Auf diese Art und Weise kann SF ein Ort politischer Intervention, ein Ort der Utopie sein. (Vgl. Holland-Cunz 1987, 63) Die Science-Fiction begann sich um eine ernsthafte Darstellung von Männern und Frauen als gleichwertige Partner zu bemühen, gewöhnlich indem man sie bei gemeinsamer Arbeit zeigte. So auch in einer beliebten Fernsehserie wie Star Trek, in der ein Raumschiff mit gemischter Besatzung präsentiert wurde.⁴ Viele neuere Geschichten stellten eine zweigeschlechtliche Welt vor, in der Frauen ebenso wie Männer ihre Arbeit kompetent und gut ausführten. (Vgl. Russ 1987, 18)

Joanna Russ schrieb 1975 den Roman *The Female Man (Der weibliche Mann)*, welcher von der Science-Fiction stark beeinflusst ist und zu dessen Konventionen parallele Welten gehören. In ihrem Werk bevölkern athletische Frauen das männerlose Whileaway, die Traumwelt der Joanna Russ. „Das Thema der weiblichen Muskelkraft ist bei den Utopisten Bestandteil des gesamten Phänomens der Judo-, Karate- und anderer Selbstschutzkurse, in denen amerikanische Frauen mitmachen, um gegen ihre Angst vor der Straße anzugehen“ (Anderson 1982, 448). „Die parallelen Welten sind in Wirklichkeit eine: die der Frau, der die Gesellschaft nicht gestattet, zu sich selbst zu finden und sie selbst zu sein“ (Anderson 1982, 449).

Laut Pamela J. Annas ist die „SF [...] als Gattung ungeheuer wichtig, weil sie es der Idee ermöglicht, zur Realität zu werden, die Abstraktion konkretisiert und die imaginäre Extrapolation zur ästhetischen Wirklichkeit werden lässt“ (1987, 111). Dadurch

⁴ Es ist jedoch erwähnenswert, dass die Damen ihre Zeit als Flugbegleiterinnen und Telefonistinnen verbrachten.

ermöglicht sie SF-Autorinnen und SF-Autoren einerseits eine neue oder veränderte Welt zu schaffen, die auf einer Reihe von Hypothesen basiert und sich von der gewöhnlichen, akzeptierten Welt unterscheidet. Andererseits ermöglicht sie den LeserInnen, sich in eine neugeborene Welt hineinzusetzen. Indem sie philosophische und politische Ideen ausarbeitet und konkretisiert, gibt sie der Leserin bzw. dem Leser außerdem die Gelegenheit, diese in ihrem bzw. seinem eigenen Leben individuell zu verwerten. (Vgl. Annas 1987, 111) „Zwischen der Welt und ihren imaginären und ideologischen Rekonstruktionen existiert eine dialektische Beziehung. Der Künstler drückt das aus, was wir wussten und verheimlicht das, was wir zu wissen glaubten“ (Annas 1987, 111).

Beim feministischen Schreiben stellt der Außerirdische gewöhnlich patriarchale Ideologien in Form verschiedener Anwendungen dar.

The alien's deconstruction of contemporary patriarchy in *The Female Man* is one such instance; and in Ursula Le Guin's *The Dispossessed* an anarchist character travels to a patriarchal society on a neighbouring planet, where his non-sexist behaviour and his society in general are objects of curiosity and contempt. In Sonya Dorman's story *When I Was Miss Dow* and in Carol Emshwiller's *Sex and/or Mr Morrisson*, an alien's responses to patriarchal behaviour and constructions of gender reposition the reader as a feminist subject, inviting her to see patriarchal ideology in practise. In *When I Was Miss Dow*, an alien takes on the body of a woman and experiences her/its construction/representation by her patriarchal male employer. Here the trajectory of the (metamorphic) alien character represents the construction of the (female) subject is patriarchal ideology. (Cranny-Francais 1990a, 223)

Feministische Schriftstellerinnen verwenden das Alien in verschiedenen Strategien um patriarchalische Ideologien und ihre Praktiken zu dekonstruieren: So gibt es die Frau als Alien, das nicht-patriarchale Alien in einer patriarchalen Gesellschaft, das patriarchale Alien in einer nicht-patriarchalen Gesellschaft oder das nicht-patriarchale Alien, welches den Druck einer Positionierung als patriarchales Subjekt erfährt.

Feministische Schriftstellerinnen arbeiten hauptsächlich mit der weichen Science-Fiction. Nur eine feministische Schriftstellerin schrieb erfolgreich harte Science-Fiction. Sie veröffentlichte unter einem männlichen Pseudonym, James Tiptree Jr. (Alice Sheldon). Die Texte von Sheldon stellen patriarchale Diskurse verschiedener Arten dar und dekonstruieren sie in der Folge. Die Mehrheit von feministischen SF-Schriftstellerinnen verwendet Wissenschaft und Technologie als narratives Element, welches eine soziale Kritik erleichtert, entfernt von täglichen Zwängen und von der vorherrschenden diskursiven Bildung. (Vgl. Cranny-Francais 1990a, 221)

3.2 ENTSTEHUNG UND ENTWICKLUNG IM FILM

In considering the cultural instrumentality of science fiction film, it is essential to bear in mind that we are talking precisely about fiction – about stories and the telling of stories, narratives and narration. But we are talking about cinema, too: science fiction cinema tells its stories through this medium as against any of the others in which science fictions have been narrated – novels, comic books, radio, television even. (Kuhn 1990, 2)

In der Zeit bis zum 1. Weltkrieg (1895-1913) findet man bereits die meisten Genreelemente, die den SF-Film bis heute prägen: Androiden in *THE MECHANICAL STATUE AND THE IGNORANT SERVANT* (USA 1907), Fluggeräte in *A LA CONQUÊTE DE L’AIR* (F 1901), Erfindungen in *THE WONDERFUL ELECTRO-MAGNET* (USA 1909), Weltraum in *THE COMET* (USA 1910) oder die Zeitreise in *ONE HUNDRET YEARS AFTER* (F 1911); Die Geschichte des SF-Films beginnt somit bereits in der Zeit des Stummfilms. Mit *LE VOYAGE À TRAVERS L’IMPOSSIBLE* (F 1904) ist auch Georges Méliès einer der ersten Filmemacher im SF-Filmgenre. Er erzählt mit phantastischer Thematik eigentlich keine Geschichte, vielmehr stellt er populäre Vorstellungen nebeneinander. Im Weiteren brachte der Stummfilm auch die bekanntesten Thematiken des SF-Genre auf die Leinwand, wie die Phantastische Reise in *LE VOYAGE DANS LA LUNE* (F 1902), die unheimliche Begegnung mit dem Anderen in *THE AIRSHIP DESTROYER* (GB 1909) oder den mad scientist in *FRANKENSTEIN* (USA 1910).

Mit Beginn des 1. Weltkrieges beginnt ein Zeitraum (1914-1932) in dem das Genre ernst wird. Die zuvor zu beobachtenden technischen Spielereien werden in den Filmen nach 1913 zunehmend zu größenwahnsinnigen Erfindungen und gegen die Menschheit eingesetzt. In der Zeit um den 2. Weltkrieg (1933-1949) gab es überwiegend Filme mit der Thematik des „mad scientist“ und SF-Serien. Im Gegensatz zum Film, der damals noch selten über zukünftige Technologien spekulierte und oft – wie im Horrorfilm – auf den Tod abgestimmt war, lieferte die SF-Fernsehserie technische Utopien aller Art. Die Science-Fiction-Serien bezogen ihre Ideen, Gestalten und Figuren vor allem von den Comics. Die Beziehung zwischen Fernsehserie und Comic ist stärker, als etwa die zwischen Film und Literatur. Die eigentliche Science-Fiction mit ihren Space Operas, Raumschlachten, Strahlenkanonen, Abenteuern auf fernen Planeten, Zeitreisen, Robotern usw. eroberte den Film erst über die Serien. Dadurch nahmen auch die Comics großen Einfluss auf das gesamte Filmgenre. (Vgl. Seeßlen 2003, 126)

In den fünfziger Jahren emanzipierte sich das Genre allerdings ein wenig vom Beiwerk, der Serie. Erst da gab es den Science-Fiction-Film. Es entwickelte sich ein Trend hin

zu einer realistischeren, an naturwissenschaftlichen Gesetzen orientierten Darstellungsweise. Zu dieser Zeit entwickelte sich die Space Opera und in weiterer Folge der Invasionsfilm. Beide Arten des SF-Films drehten sich, mehr oder weniger verklausuliert, um die Angst vor der atomaren Katastrophe. Wobei die Invasionsfilme eindeutig Überhand nahmen und den fünfziger Jahren – der Blüte des SF-Genres im Film – eine Vielfalt an „Verkleidungen“ und Symbolen präsentierte, die für die Atombombe oder für die in der McCarthy-Ära grassierende Angst vor einer kommunistischen Unterwanderung der amerikanischen Gesellschaft zu stehen hatten. Immer wieder wird die Menschheit von außerirdischen Wesen davor gewarnt, sich selbst zu vernichten. (Vgl. Seeßlen 2003, 137ff) Der wohl berühmteste intergalaktische Botschafter des Friedens dieser Zeit war Klaatu aus THE DAY THE EARTH STOOD STILL (Der Tag, an dem die Erde still stand, USA 1951). Gegen Ende der fünfziger Jahre fand auch der „mad scientist“, der bereits in den Dreißigern oft vertreten war, wieder in den SF-Film zurück.

Zu Beginn der sechziger Jahre hatte die action-orientierte SF in Amerika einige Schläge hinzunehmen, die die Wirklichkeit den Konventionen des Genres versetzte. Mit dem Start des ersten russischen Satelliten „Sputnik“ im Jahr 1957 war nicht nur die Grundvoraussetzung der amerikanischen Überlegenheit in der Technologie zunichte gemacht worden, die Wirklichkeit wurde nun schon spannender als die Phantasie. Man musste ständig befürchten, dass neue Projekte schnell ad absurdum geführt werden, da sie von der realen Technik überholt wurden. Allein 1961 mussten die Dreharbeiten von drei SF-Filmen abgebrochen werden, weil durch die Fahrt der sowjetischen Kosmonauten ihre Plots unglaubwürdig wurden. (Vgl. Seeßlen 2003, 260) Dafür bescherte Stanley Kubrick in den Sechzigern mit 2001 – ODYSSEE IM WELTRAUM (USA 1968) bis dahin „die innigste Verbindung zwischen SF-Film und SF-Literatur, obwohl oder gerade weil er viel weniger auf der Ebene einer „Geschichte“ als der des visuellen Ausdrucks rezipiert wird“ (Seeßlen 2003, 273). Kubrick nutzte nicht nur neue technische Möglichkeiten, sondern schaffte die Phantastik in den Bildern auch durch den Einsatz von Musik, „etwa wenn die Raumstation in einer Bewegung zum Walzer „An der schönen blauen Donau“ von Johann Strauß gezeigt wird“ (Seeßlen 2003, 272). Damit kam es zu einer Renaissance der Space Opera. Neben 2001 – ODYSSEE IM WELTRAUM (1968) verzeichnete Franklin J. Schaffners PLANET DER AFFEN (USA 1968) einen ebenso großen Erfolg.

In den siebziger Jahren wurde nicht mehr im Fremden das Bedrohliche gesehen, sondern in einer futuristischen Fortschreibung der eigenen Gesellschaft. Es wurden wieder verstärkt Dystopien im Film dargestellt, die einen starken appellativen Charakter aufwiesen. Ihre Aufmerksamkeit galt der Erde, den Strukturen von Macht, Technik und dies war neu für das Genre von Sexualität. Es wurde darauf hingewiesen, dass die Entwicklung der Gesellschaft in eine mäßigere, sparsame und genügsame Richtung gehen müsse. Die Filme beschäftigten sich somit weniger mit mysteriösen und erfundenen Gefahren, sondern mit konkret greifbaren irdischen Problemen. Inspiriert von 2001 – ODYSSEE IM WELTRAUM (1968) beschäftigte sich das Genre nun auch mit denkenden Maschinen. Auch die Film-Monster kamen auf neuem Wege zustande. Ihnen wurden weniger bedrohliche Deformationen zugesprochen und sie entstanden nur noch selten durch Radioaktivität. Gelegentlich kam es aufgrund von Umweltverschmutzung oder genetischer und bakterieller Experimente zur Erschaffung des Monsters. Eine entfernte Vision, die zur realen Bedrohung in den Siebzigern wurde, waren die Möglichkeiten einer bakteriologischen Kriegsführung, genetischer Manipulationen oder der Vergiftung respektive Verseuchung der ganzen Welt. Diese Pollution und „Viren-Katastrophen“ Thematik lieferte für einige SF-Filme die Grundlage. Andere Problematiken stellt die Menschheit selber dar, durch Überbevölkerung und erschwerte Lebensbedingungen auf der Erde, die der Mensch selbst verursacht hat. Weiters kamen Insekten zu neuen, in den Phobien des Genres angelegten Erscheinungsformen. (Vgl. Seeßlen 2003, 296ff)

1976 entstand um ein Budget von neun Millionen Dollar der Film STAR WARS (USA 1976), der nachhaltig die Kinolandschaft veränderte.

Das Kino war damals in einer seiner größten Krisen; die Kinos waren heruntergekommen, Sex, Trash und Horror beherrschten das Angebot. STAR WARS (1976) spielte binnen kurzem seine Produktionskosten wieder ein, führte zu einem Science-Fiction-Revival und wurde zum kassenstärksten Film bislang. (Seeßlen 2003, 335)

STAR WARS (1976) und STAR TREK (USA 1979) beherrschten als Pop-Kosmologen die achtziger Jahre. Sie schienen sich immer ein wenig wie der linke und der rechte Flügel zu verhalten, Demokraten gegen Republikaner. Man kann sagen, dass sich der SF-Film in den achtziger Jahren zurück zu den märchenhaften, fantastischen Geschichten besinnt. Das Rationalitätsprinzip wird in den aufkommenden SF-Filmen wieder vernachlässigt. Dafür gibt es surreale Einfälle und Humor. Die Erfindungen dienen nicht als Waffen, sondern erzeugen die Komik in den Filmen. So entsteht eine Reihe

kindergerechter Filme wie HONEY, I SHRUNK THE KIDS (USA 1989), BACK TO THE FUTURE (USA 1985), E.T. – THE EXTRA TERRESTRIAL (USA 1982) oder die berühmte Serie ALF (wessen Titel zugleich der Name des kuscheltierähnlichen Außerirdischen war und für Alien Life Form stand, USA 1986-1990). Während in den Siebzigern in den Filmen die Probleme der Gesellschaft gewälzt wurden, halfen nun die Außerirdischen meist primär bei persönlichen Problemen. (Vgl. Van Eijk 2000, 93ff)

In den neunziger Jahren war die Thematik „Außerirdische“ schon sehr ausgeschöpft. So wurden oft die schon vorhandenen Geschichten neu durchgespielt oder auch parodiert. Auf der einen Seite wurde die in den Achtzigern auftretende Integration von Außerirdischen auf der Erde weitergeführt oder die Außerirdischen wurden wieder als das Böse dargestellt, welches es zu bekämpfen galt. Der Integrationsgedanke spielt z.B. in CONEHEADS (USA 1993), die eine Einwanderungsfamilie symbolisiert, eine wesentliche Rolle. Die Parodie dieser Thematik ist eindeutig in MEN IN BLACK (USA 1997) ersichtlich, in der Einwanderungsquoten für Außerirdische bestehen und Aufenthaltsgenehmigungen vergeben werden. Während das Misstrauen den Fremden gegenüber auch wieder wächst, entsteht eine Reihe Paranoia-Filme. In INDEPENDENCE DAY (USA 1996) sind die Außerirdischen wieder Invasoren. Auch zum Paranoithema gibt es Parodie-Filme wie MARS ATTACKS! (USA 1996). Weiters stellt sich die Frage der Existenz der Außerirdischen im Film. So werden gerne „reale“ UFO-Sichtungen in die Geschichten eingearbeitet. Auch CONTACT (USA 1997) behandelt das tatsächlich existierende amerikanische Projekt Seti (Search for Extra Terrestrial Intelligence). (Vgl. Van Eijk 2000, 102ff) Eine weiteres Thema stellen die Entführungen durch Außerirdische dar, sowie Experimente, die entweder von oder an Aliens durchgeführt werden. Die Mysterie-Serie AKTE X (USA 1993-2002) sowie deren Spielfilmbauleger AKTE X – DER FILM (USA 1998), beschäftigen sich mit dem Verschwinden von Menschen und dem Untersuchen außerirdischer Substanzen bzw. Lebewesen. Mit dem Ausklingen des 20. Jahrhunderts wird auch die Angst vor der Zukunft in den SF-Filmen behandelt. In ARMAGEDDON (USA 1998) wird z.B. der Untergang der Erde thematisiert, wobei in Filmen wie MATRIX (USA 1999) oder THE 13TH FLOOR (USA 1999) die tatsächliche Existenz der Erde angezweifelt wird.

Im ersten Jahrzehnt des beginnenden 21. Jahrhunderts zeichnen sich viele SF-Filme durch großen technischen Aufwand aus. Die bereits etablierten Geschichten der SF werden wieder aufgegriffen und mit Computereffekten und diversen Animationen neu

verbildlicht. Es werden die verschiedensten Thematiken bearbeitet, wie die Space Opera (MISSION TO MARS, USA 2000), Invasion (THE INVASION, USA 2007), freundliche Außerirdische (K-PAX, USA 2001), Integration (DISTRICT 9, USA 2009), Comic (IRON MAN, USA 2008), Endzeit (KNOWING – DIE ZUKUNFT ENDET JETZT, USA/AUS 2009), Parallelwelten (THE ISLAND, USA 2005) oder Roboter (I, ROBOT, 2004). Die technische Komponente wird stark weitergedacht und so gibt es eine Reihe von Fortsetzungen, welche sich durch neue special effects auszeichnen, z.B. STAR WARS (USA 2002, 2005), STAR TREK (USA 2002, 2009), MATRIX (USA 2002, 2003), STAR SHIP TROOPERS (USA 2004, 2008), TERMINATOR (USA 2003, 2009) oder TRANSFORMERS (USA 2007, 2009). Das gleichnamige Remake im Jahr 2008 von THE DAY THE EARTH STOOD STILL (USA 1951) zeigt ebenso diese neue technische Aufarbeitung, bei gleichbleibender Thematik. Der jedoch aufwändigste Film dieser Zeit die Technik und Bildeffekte betreffend, stellt der 3D-animierte Film von James Cameron AVATAR – AUFBRUCH NACH PANDORA (USA 2009) dar. In diesem SF-Film lassen sich viele Merkmale der Fantasy finden.

Somit verzeichnet das SF-Kino eine lange Geschichte. Der Werdegang des SF-Kinos lag jedoch bisweilen eindeutig in Männerhand, wie auch Anette Kuhn folgend beschreibt:

Science fiction cinema's origins lie in a populist reaction to the perceived elitism of a film criticism which stressed authorship – the genius or the creativity of one individual, usually male, and usually the director – as the key of understanding films. (Kuhn 1990, 2)

Feministisches SF-Kino:

Cranny-Francais schreibt darüber in welchen Bereichen sich der SF-Film mit feministischen Denken befassen müsste:

The intertexts of a contemporary practice of feminist science fiction cinema would include: science fiction writing and its generic conventions; feminist cultural practice; and cinema itself – particularly science fiction film and feminist film – as a set of discursive and signifying practices. (Cranny-Francais 1990a, 219)

Während in der Literatur feministische Science-Fiction bereits sehr vielfältig und beliebt ist, ist es noch nicht gelungen sie auf das SF-Kino umzulegen:

Literary conventions suggest a range of possible directions for a feminist science fiction cinema – a genre which, save for isolated examples in the culturally marginal spheres of avant-garde and independent film, does not yet exist. And yet a feminist practice of science fiction film could draw on a whole range of intertexts, including – but by no means confined

to – the conventions of contemporary feminist science fiction writing, to transform both feminist cinema and science fiction cinema. (Cranny-Francais 1990a, 224)

Es wird jedoch hoffentlich mit der Weiterentwicklung in der Gesellschaft, in den feministischen Theorien und der feministischen SF-Literatur ein Trend im SF-Film entstehen können.

Feminist science fiction cinema engage with contemporary science fiction writing, with feminist theories, with film as technology and signifying practice, and with postmodernist textual (and intertextual) practices. All of these offer possibilities for inscription, invasion, in a film practice which would be characterized by a play across a matrix surfaces: pleasures and politics as interplay, the flip-flop of the integrated circuit constituting the transgressive communication of a diverse – and yet inclusive – feminist positioning. (Cranny-Francais 1990a, 227)

Der Science-Fiction-Film ist ein kulturelles Produkt, in dem bereits in den Fünfzigern die Rolle der Frau neu definiert, erörtert und verbessert wird. Während die Wissenschaft in der Zeit der Aufklärung eine Befreiung von Aberglauben und irrationalen Vorstellungen bewirkte, soll die Wissenschaft im Science-Fiction-Film von ebenso anhaftenden Ansichten, betreffend Tradition und Irrationalität lösen. Dennoch können wir noch lange nicht von einem feministischen Kino sprechen.

Mit Aufkommen der zweiten Frauenbewegung in den USA konnte es sich Hollywood, als riesiger Produktionsapparat einer gewissen Ideologie, in den Siebzigern nicht leisten, weibliches Emanzipationsstreben ganz zu verleugnen. Das hauptsächlich männlich dominierte Hollywood reagierte jedoch eher hysterisch. Die Filme der Achtziger wollten der Frau die plötzlich errungene Macht wieder nehmen. Susan Faludi bezeichnet diese Filme als „Backlash“. (Vgl. Rainer 2003, 7) Die Rolle der Frau wird somit oft mächtig dargestellt. Doch entweder nimmt man ihr die Macht wieder oder es lassen sich versteckte antifeministische Botschaften in den Filmen finden. Der Geschmack soll den Mainstream treffen, um so mehr Einnahmen erzielen zu können. Zu dieser Zeit galt die weiße Mittelschicht als konservativ mit traditionellen Werten aus den Fünfzigern. Um nicht ganz auf weibliches Emanzipationsstreben zu verzichten, versucht Hollywood Frauen mehr im Mittelpunkt stehen zu lassen. Jedoch büßen die Figuren ihren Machtanspruch und die fehlende Unterordnung oft mit dem Tod oder wenigstens dem Verlust der Macht. (Vgl. Rainer 2003, 8)

3.2.1 Monströse Weiblichkeit in SF-Filmen

Es gibt in der Science-Fiction auch noch die etwas andere Rolle, die die Frau spielen kann: Eine Außerirdische. In James E. Gunn 1952 erschienenen Roman *The Misogynist (Der Weiberfeind)*, in deutscher Sprache 1959 erschienen) wird von der Annahme ausgegangen, dass die Frauen in Wirklichkeit feindselige Außerirdische sind. Bei solchen Gelegenheiten mischt sich oft eine Spur Angst und Feindschaft gegenüber der Weiblichkeit hinein: „Diese Frauen, mit ihren kalten Füßen im Bett, sind wirklich darauf aus, die Männer zu töten!“ (Vgl. Wood 1982, 270)

In Filmen wie in *THE THING FROM ANOTHER WORLD* (USA 1951) wird deutlich, dass die Aliens der Invasionsfilme ihre Existenz nicht nur einer politischen Feind-Vorstellung bei der sich Züge der Individualisierung und der Unverwundbarkeit durch herkömmliche Waffen mischten, verdanken. Ebenso stellen die Aliens auch ein erotisches Problem dar. Dieses Problem begründet sich in einer verbreiteten Kastrationsangst, die sich durch Fixierung des Erotischen auf die Ehe ergab, und von einem immer ein wenig an der Grenze zum Matronenhaften stehenden Frauenbild. (Vgl. Seeßlen 2003, 150) In *THE THING FROM ANOTHER WORLD* geht es um die Bedrohung durch ein außerirdisches Pflanzenwesen, welches am Nordpol auf die Erde gekommen ist und von einer Gruppe Menschen bekämpft wird.

Tatsächlich erhält das Wesen aus dem Weltall erst durch seine „Spiegelung“ in der Liebesgeschichte des Films seine Bedeutung. Diese Liebesgeschichte ist die einer „Zähmung“ des Mannes für die Ehe. Am Anfang hat der Held versucht seine Freundin zu verführen, die aber hat ihn sehr handgreiflich darauf hingewiesen, dass sie nicht nur zuerst die Ehe, sondern vor allem die erotische Selbstzügelung des Mannes verlangt. Da taucht das außerirdische Monster als Schreckbild der zügellosen Sexualität auf: Es ernährt sich vom Blut der Menschen, vermehrt sich durch seine Samenkapseln rasend schnell, es ist unverletzbar, weil die Glieder, die man ihm abschlägt, sogleich wieder nachwachsen. Am Ende ist das Monster besiegt, und der Held hat, in mehreren kleinen symbolischen Szenen angedeutet, der Frau einen Teil seiner Männlichkeit geopfert und sich – buchstäblich – fesseln lassen. (Seeßlen 2003, 150)

Insofern beschreibt Seeßlen die Aliens der Science-Fiction durchaus als Nachfolger der „Halbwesen“ des Horror-Genres, aufgeladen mit einer zusätzlichen politischen Dimension. Laut Seeßlen waren die Invasions-/Monster-Filme eines von vielen Mitteln, um den erotischen Widerspruch und die politische Bedrohung miteinander zu verbinden (vgl. Seeßlen 2003, 151).

Man könnte davon sprechen, dass in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre die Gefahr von den anonymen, außerirdischen, „kommunistischen“ Invasoren übertragen wird auf die Gefahr, die von den Frauen und ihren unerfüllten Wünschen ausgeht. (Seeßlen 2003, 182)

Entweder waren die Frauen daran schuld, dass sich der Mann im Film verwandelt bzw. die Frau ahndet seine Verwandlung mit Gewalt (z.B. *THE FLY*, USA 1958) oder es werden aus den Frauen selbst Tiermonster. Beispiele dafür wären *CAT WOMEN OF THE MOON* (USA 1954), *THE WASP WOMAN* (USA 1960) oder *THE SNAKE WOMAN* (USA 1961). Ganz abgesehen von *ATTACK OF THE 50 FOOT WOMAN* (USA 1958) bei der die Frau ganz offensichtlich Rache an ihrem Ehegatten begehen konnte. Ende der Fünfziger war der SF-Film wieder bei den „mad scientists“, erotischen Halbwesen und bei der Angst vor der Frau angelangt.

Ende der sechziger Jahre führte die durch die Frauenbewegung veränderte, normative Vorstellung von Geschlechtlichkeit zu einer Verschmelzung von SF, Horror und Melodram im Spielfilm. Daraus folgte jedoch eine Krise der traditionellen Kleinfamilie. Durch die sexualisierte Frau waren Frauen und Kinder nicht mehr unschuldig sondern konnten sexuelle Monster darstellen. Das Vertraute, die Familie wurde zum Ort des Horrors. Das ging sogar so weit, dass im Horrorfilm ein Haus nun deutlich den weiblichen Körper symbolisierte. Vom Phantasma der Mutter ausgehend repräsentiert das Monster der Horror- und SF-Filme einen Aspekt der weiblichen Sexualisierung. Die sexualisierte Frau wird im Horrorfilm zum Monster. Auch im SF-Genre lässt sich die Darstellung des Weiblichen als monströs beobachten. (Vgl. Rainer 2003, 67)

Barbara Creeds Monographie *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis* (1993) schreibt der Frau im Horror-SF-Film die Rolle des „Monströsen“, ausgelöst durch die männliche Angst vor der Frau, zu. Creeds Ausführungen zufolge ist die vorwiegende Fähigkeit von Frauen, Mütter zu sein, „reproduzieren“ zu können, „monströs“:

As with the more critically popular images of woman, those which represent woman as monstrous also define her primarily in relation to her sexuality, specifically the abject nature of her maternal and reproductive functions. (Creed 1993, 151)

Creed identifiziert insgesamt sieben Spielarten weiblicher Monströsität: die archaische Mutter, den monströsen Uterus, das Vampirische, die Hexe, das besessene Monster, die schreckeneinflößende femme fatale und die kastrierende Mutter. Frauen bedrohen Männer nach Creed nicht deshalb, weil sie, wie es Freud behauptet hatte, von diesen

als kastriert wahrgenommen würden. Es sei vielmehr die Phantasie der Männer von der kastrierenden Frau, die die männlichen Ängste dominiere. (Vgl. Liebrand 2006, 74) Der Mainstream-Film setzte diese Ängste in Horror-SF-Filmen in Szene.

On the one hand, those images which define woman as monstrous in relation to her reproductive functions work to reinforce the phallocentric notion that female sexuality is abject. On the other hand, the notion of the monstrous-feminine challenges the view that femininity, by definition, constitutes passivity. Furthermore, the phantasy of the castrating mother undermines Freud's theories that woman terrifies because she is castrated and that it is the father who alone represents the agent of castration within the family. (Creed 1993, 151)

Die monströse Thematisierung des mütterlichen Körpers und seiner Funktion wird im Film nicht am Menschen sondern an einem weiblichen fremdartigen Wesen erläutert.

Films reveal a fascination with the maternal body – its inner and outer appearance, its functions, its awesome powers. It is not the body of the human/earth woman which is being explored but rather the bodies of female alien creatures whose reproductive systems both resemble the human and are coded as a source of abject horror and overpowering awe. (Creed 1990, 215)

Das beste und meist diskutierte Beispiel für diese These ist die monströse Mutter im Film ALIEN aus dem Jahr 1979. Die Trägerin der Narration war eine weibliche Actionheldin namens Ripley (Sigourney Weaver). Ripley ist eine „gute“ Frau, da sie der Männerwelt angepasst ist und im Zuge dessen auf ihre Sexualität verzichten muss. Ihr wird ein Phallus zugeordnet, den man ihr auch leicht wieder abnehmen kann. Somit wird die Frau wieder zur kastrierten Frau aus Freuds Theorie. Auf diese Art erscheint sie männlicher und wird zu einem Fetischobjekt. Stattdessen sprüht das Alien nur so vor Sexualität. Die Hauptfunktion des Aliens ist die Reproduktion, welches zugleich das Monströse an ihm ist. Der Horror geht von mütterlicher Weiblichkeit aus. Im Film kommen durchgehend Geburtsvorgänge vor. Diese werden furchterregend und mit viel Schleim obszön dargestellt. Ripley bekämpft diese oral-kannibalistische Weiblichkeit und nimmt so die kastrierende Funktion ein. Sie ist nicht die feministische Figur, als die sie oft beschrieben wird sondern zeichnet die männliche Angst vor Frauen ab. Die phallische Frau muss neben dem Verlust ihrer Sexualität Unglück und Einsamkeit ertragen.

Der Film hat jedoch schon weitaus früher aus der Frau eine phallische Frau und ein Fetischobjekt gemacht. Viele der weiblichen Stars von Asta Nieslen bis Lieselotte Pulver spielten einmal sogenannte Hosenrollen. Allerdings haben nur wenige auch eine androgyne oder transvestitische Imago verkörpert. Die Hosenrolle blieb oft nur

dramaturgisches Beiwerk und war nur ausschlaggebend für die äußerliche Erscheinung der Figur. In verschiedenen Rollen der Marlene Dietrich ist jedoch eine ästhetische Verrätselung der Geschlechtsidentität enthalten. (Vgl. G. Koch 1980, 18) Laura Mulvey hat in einer ihrer Analysen der tiefenpsychologischen Strukturen des narrativen Hollywood-Films nachgewiesen, dass

die Imago des Stars Marlene Dietrich auf einem Mechanismus beruht, der die Frau als kastrierten Mann deutet und dieses drohende Beispiel beispielloser Strafe dadurch zu mildern sucht, daß eine fetischisierende „Überhöhung“ des Penis über dessen „Verlust“ hinweghelfen soll. Die Imago des Vamps wird also erklärt aus der klassischen psychoanalytischen Grundannahme des Kastrationskomplexes des Mannes, der das Bild der Frau nach seinen Bedürfnissen fetischisiert. (Mulvey 1975, zitiert nach G. Koch 1980, 23)

Trotz einer solchen Fetischisierung von Stars, wie bei Marlene Dietrich z.B. im Film *BLONDE VENUS* (USA 1932) – welcher eine Koppelung der androgynen Maskierung mit der Mutterrolle zeigt – werden auch bei den weiblichen Zuschauerinnen Faszination ausgelöst. Sie erfreuen sich ebenfalls einer Schaulust. Es gibt eine Kongruenz des Blickes von Männern und Frauen auf die Frau. Bis zu einem bestimmten Punkt gehen die männliche und die weibliche Sozialisation zusammen, nämlich solange beide auf die Mutter als Liebesobjekt gerichtet sind. Gertrud Koch schreibt in ihrem Aufsatz *Warum Frauen ins Männerkino gehen – Weibliche Aneignungsweisen in der Filmrezeption und einige ihrer Voraussetzungen* (1980), dass

die Verankerung der Schaulust in der frühen Kindheit, in der die Geschlechterrollen-Identität noch keineswegs für das Bewusstsein des Kindes selbst festgelegt ist, in der Kinder noch glauben, dass sie das Geschlecht beliebig wechseln können und dieses noch nicht als Naturtatsache begriffen haben, ist die Voraussetzung dafür, dass nicht nur Männer, sondern auch Frauen eine infantile Schaulust aktivieren können, die sich auf Frauen bezieht und nicht nur auf gegengeschlechtliche Objekte (G. Koch 1980, 17).

Ulrike Prokop verweist in einer ihrer Schriften darauf, dass

beide Geschlechter sich auf ein falsches Symbol einigen, das im Unbewussten ein Symbol von Freiheit, Macht und Größe ist. Die wirklichen Beziehungen werden zerstört, da der Mann dieses Symbol fetischisiert, um dadurch seine Angst vor der Frau zu überwinden, indem er die Frau verachtet und einen Beweis seiner Überlegenheit und Intaktheit besitzt, während die Frau ihre Selbstentwertung nicht verwindet, die ebenfalls verdrängt bleibt. Beide Geschlechter interagieren auf der Basis der wechselseitigen Bestätigung dieser Fehlidentifikation, der Basis ihrer Einigung, die zu subjektivem Leiden führt. Diese Fehlidentifikation liegt, sofern die Liebes- und Arbeitsfähigkeit nicht entscheidend eingeschränkt wird, im Rahmen des Normalen; sie ist Bestandteil institutionalisierter Entfremdung. (Prokop, zitiert nach G. Koch 1980, 24)

In den meisten SF-Filmen, wie im Film *ALIEN*, wird jedoch durch den Fetisch weibliche Sexualität unterdrückt und eine symbolische Ordnung reproduziert. Alexandra Rainer

beschreibt in ihrem Werk *Monsterfrauen* (2003) wie die Macht des Phallus bestätigt wird. Kastrationsängste können durch Fetischismus und Voyeurismus beseitigt werden. Der Fetisch ist ein Konstrukt und wird an der Frau angewendet. Nach Freud erregt die Frau Angst, weil sie kastriert ist. Das Fehlen des Penis stellt ihren „Verlust“ dar, welches den Mann daran erinnert, dass er auch kastriert werden könnte. Der Anblick des weiblichen Geschlechts macht dem Mann somit derartig Angst, dass er lieber einen Phallus an Stelle der Weiblichkeit setzt. Die fetischisierte Frau ist ihrer eigentlichen Sexualität beraubt. Der Vorteil für den Mann ist, dass der symbolisierte Phallus der Frau wieder leicht genommen werden kann. So eine Kastration geht schnell. Auch wenn Freuds Ansicht nicht geteilt wird und die Frau als nicht kastriert angesehen wird, hat der Fetisch die gleiche Wirkung: er lindert die männliche Angst vor weiblicher Sexualität. (Vgl. Rainer 2003, 54f)

Die Frau mag ängstigen, weil sie nicht kastriert ist, sondern völlig anders und im Gegensatz zum Mann nicht kastriert werden kann. In beiden Fällen, kastriert oder nicht, löst das weibliche Geschlecht Angst aus. (Rainer 2003, 55)

Der imaginierte Phallus macht die Frau zu einem harmloseren Objekt, mit dem der Mann umgehen kann. Der Unterschied zwischen den Geschlechtern wird auf diese Art einfach geleugnet. Die fetischisierte Frau ist im Film jedoch durchaus kein harmloses Wesen, da die Frau mit dem Phallus dem Mann das Leben schwer machen kann. Denn mit dem angemäßen Phallus gelangt sie in den Besitz von jeder Menge Macht. (Vgl. Rainer 2003, 55) Im Horrorfilm kastriert die böse Mutter meist tatsächlich ihre Opfer wie in *FREITAG, DER 13.* Im SF-Film geschieht die Kastration subtiler, mehr auf symbolischem Weg (vgl. Rainer 2003, 97). Die phallische Frau ist als Figur nicht plötzlich in der Filmgeschichte aufgetaucht und wieder verschwunden. Sie zieht sich konstant durch alle möglichen Genres des Films und besonders oft gibt es sie im SF-Film.

Wie gerade erläutert, ist die Frau im SF-Film nicht unbedingt das kastrierte Opfer aus Freuds Theorie. Laut Freud ist die Frau kastriert und wäre somit nur ein Mann ohne Penis, also mangelhaft. Aufgrund dieser Vorstellung wurde männliche Angst ausgelöst, da die kastrierte Frau nur ein halber Mann ist. Das Andere, Fremde der Frau wird durch die Verleugnung eines Unterschieds unterworfen. Doch der Film nimmt die Differenz deutlich wahr und spielt mit der alten Angst vor dem Anderen. Die Frau ist nämlich nicht mangelhaft, weil sie kastriert ist, also keinen Penis besitzt. Sie ist völlig anders, weil sie eine Vagina besitzt. Sie ist gebärfähig, was der Mann nicht ist und

eben diese Wahrnehmung bewirkt Horror und resultiert in der Vernichtung dieser gefährlichen Fähigkeit. (Vgl. Rainer 2003, 15)

Die Rolle der Frau wird in vielen SF-Filmen durch ihre fehlende Macht definiert. Sie wird oft nur durch bekannte Stereotypen dargestellt. Zum Beispiel als Mutter in STAR WARS oder Geliebte in STARGATE (USA/F 1994). Es existiert eine ganze Reihe von Filmen in denen die Frau kaum vorhanden ist. Sie ist oft nur eine unwichtige Nebenfigur neben dem männlichen Helden, während der (meist weiße) Mann in diesen Filmen in der Regel eine Erlöserfigur verkörpert. Er ist der Retter, der Heiland oder dergleichen. Die Macht der Frau wird dagegen beschnitten, wo es nur geht. Doch bei genauerem Hinsehen ist die Frau vorhanden, nämlich wieder als Monster. Rainer liefert durch psychologische Interpretation der Filme symbolhafte weibliche Monstrosität. So wird monströse Weiblichkeit sichtbar, nämlich kaum versteckt in bösen Mutterschiffen mit deutlich vaginalen Öffnungen oder verschiedensten gebärfähigen Monstern. (Vgl. Rainer 2003, 26ff)

Oft werden die Aliens mit phallusartigem Körper oder mit einer vagina dentata als tödliches und immer wieder zuschnappendes Maul dargestellt. Doch diese Form wird verständlich, wenn das Alien als Fetisch der archaischen Mutter gesehen wird. Entgegen Freuds Ansicht ist nicht der Anblick der kastrierten weiblichen Genitalien erschreckend, sondern der kastrierenden, der vagina dentata. Diese Theorie ist nicht aus der Luft gegriffen, wenn die weltweiten und teilweise uralten Darstellungen der tödlichen vagina dentata berücksichtigt werden. (Rainer 2003, 17)

Weibliche Macht scheint immer gefährlich zu sein, weil sie aus weiblicher Monstrosität entsteht. Sie wird jedoch schnell vom männlichen Erlöser vernichtet durch Zerstörung der vielen Mutterschiffe, Todessterne oder schleimigen Aliens (vgl. Rainer 2003, 27). Es stellt sich die immer wiederkehrende Frage, wer oder was das Monster ist, mit der Schlussfolgerung, dass es weiblich ist. So sind Frauen nicht nur das kastrierte Opfer aus Freuds Theorie sondern die kastrierende Täterin. Bei Freud und Lacan ist die Vagina als eine Wunde gedeutet, als ein Zeichen der kastrierten Frau. Nun werden den Männern in den Horror-SF-Filmen durch weibliche Monster Wunden zugefügt. (Vgl. Rainer 2003, 20)

Um Aliens richtig böse darzustellen, wird oft zu altbekannten Mittel gegriffen. Assoziationen mit dem weiblichen Körper werden hergestellt, wobei erschreckende Geburtsvorgänge aus dem weiblichen Körper etwas Abstoßendes machen und genau diese monströse Weiblichkeit symbolisiert die Fremden (vgl. Rainer 2003, 22). Anders

in einer Episode von STARGATE, einer Fernsehserie, in der das Alien auch weibliche Formen annimmt. Dies geschieht jedoch um eine Verharmlosung seiner Gestalt zu schaffen und sich den Männern besser nähern zu können. In der Episode *Außerirdische Invasion* der Serie STARGATE gibt es ein Gerät, welches sich die Aliens anstecken können und so das äußere Erscheinungsbild jeder Person vorgaukeln können. In einer Szene wird die Gefährlichkeit der Frauen erneut deutlich gemacht: Ein Alien hat das Aussehen der Doktorin angenommen und liegt ausgebreitet und bewusstlos vor O'Neil. Er durchsucht sie und muss dafür ihre Bluse öffnen. In einer seltsamen Doppelmoral und absolut prüde erklärt O'Neil seinem ebenfalls männlichen Gehilfen, dass es sich hier nur um ein kleines Alien handelt und nicht um die Ärztin. Die Gefahr wird durch den harmlos dargestellten, weiblichen Körper entzogen. Gleichzeitig hat die Szene etwas Sexuelles, in der der Mann völlig dominiert. Die Frau ist nur ein bewusstloser Körper. Unter ihrer Kleidung kommt das Wandlungsgerät zum Vorschein, welches der Mann entfernt. Daraufhin verwandelt sie sich in ein großes, hässliches Alien. Die Männer springen erschrocken zurück und erschießen es. (Vgl. Rainer 2003, 22f)

Die Szene sagt auch aus, dass Männer besser aufpassen sollten, im Inneren kann so eine attraktive Ärztin ein Monster sein. Worum es tatsächlich geht, deutet eine frühere Szene an. Die Ärztin untersucht den bewusstlosen Tial'C, schneidet seinen Körper auf und untersucht seinen Symbionten. Es geht in dieser Episode somit auch um die beinahe Kastration des Mannes durch mächtige Frauen, die sich den Platz des Mannes ergattert haben. Die Männer konnten jedoch die Aliens in die Flucht schlagen. Die entkommenen Aliens könnten jedoch wiederkommen und eine neuerliche Invasion versuchen. Die Männerwelt wird durch eine weibliche Invasion bedroht, Frauen versuchen den Platz der Männer einzunehmen. (Vgl. Rainer 2003, 22ff)

Bei der Verwendung der weiblichen Monstrosität durch außerirdische Wesen geht es jedoch nicht nur darum, Angst vor der Frau darzustellen, sondern auch darum, sie als Metapher für eine unsichere Zukunft zu verwenden, wie folgend von Creed beschrieben:

The science fiction horror film, I would argue, is using the body of woman not only to explore these possibilities in a literal sense, but also as a metaphor for the uncertainty destructive future – the new, unknown, potentially creative and potentially destructive future. The threat offered by the alien creature, particularly the alien that impregnates woman, is also one of an uncertain future. The theme of birth and the possibility of new modes of conception and procreation is, of course, not new to science fiction. Over the decades the SF horror film has dealt with scientific alternatives to human conception (the Frankenstein films); other modes

of sexual reproduction (Invasion of the Body Snatchers); parthenogenetic modes of conception (The Thing); cloning (The Boys from Brazil); the transformation of robots into human beings (D.A.R.Y.L.); and the impregnation of women by aliens (I married a Monster from outer Space, Village of the damned, Xtro, Inseminoid). (Creed 1990, 215)

4 Begegnungen mit anderen Wesen

Das Konzept des Aliens ist ein zentrales Element der Science-Fiction. Sobald sich SF-Geschichten von der Erde entfernten, war es unvermeidlich, dass Charaktere von anderen Planeten erscheinen würden. Jedoch gab es bereits das erste andersartige Wesen in einer SF-Geschichte, noch bevor sie sich in den Weltraum begaben. *Dr. Frankenstein's* monströse Kreatur zählt zu den ersten Science-Fiction-Monstern, ein Wesen, welches neu für die Erde war. Es kann als eine Art Vorahne der Blade Runner Replikanten oder der Cyborgs gesehen werden. Dirk Manthey beschreibt die Verbundenheit der Außerirdischen mit dem SF-Film.

Außerirdische Schicksale sind untrennbar mit der Historie des phantastischen Films verwoben. Sie illustrieren die menschlichen Träume von der Begegnung mit fremden Lebensformen, der Sichtung eines transgalaktischen Menschen-Egos; ausschließlich auf der Leinwand. Im Dunkel des Kinosaaes verwischen Traum und Wirklichkeit, bilden Utopie und Wirklichkeit in Synthese: das Medium Film als Abbild menschlichen Wunschdenkens. (Manthey 1990a, 50)

Bevor für die SF-Autorin bzw. den SF-Autor Außerirdische existieren konnten, so John Clute, mussten zwei Grundvoraussetzungen geschaffen werden: Zum einen mussten Astronomen beweisen, dass es im Universum wirklich Planeten gibt, die den gleichen Naturgesetzen gehorchen wie die Erde. Zum anderen sollte Charles Darwin seine Evolutionstheorie entwickeln. Denn man brauchte andere Örtlichkeiten, also Planeten auf denen Aliens leben konnten. Und vor Darwin hatten die Menschen den Glauben, dass unsere zweibeinige, großköpfige Gestalt daher rühre, weil Gott will, dass wir ihm gleichen. Es gab daher keinen Grund anders zu denken. Deswegen waren Aliens, denen die Menschen begegneten, im Grunde fast immer Parodien auf den Menschen. Die Evolutionstheorie war somit notwendig, damit Autorinnen und Autoren die Tatsache verstehen, dass unterschiedliche Lebensbedingungen auch unterschiedliche Daseinsarten erfordern und so in ihre Geschichten einbauen. Seither entstanden in der SF Aliens aller Art. (Vgl. Clute, 1996, 90)

Ab 1950 griff Hollywood das Phänomen der Außerirdischen im großen Maße auf. Die Schriftsteller erdachten sich die Form der außerirdischen Lebewesen, sowie deren Herkunft und ein Motiv für ein Zusammentreffen. Der Kontakt mit so genannten Außerirdischen wurde zum klassischen Thema der SF. Die Umsetzung reicht von der Invasion der Marsianer in H. G. Wells KRIEG DER WELTEN (The War of the Worlds, USA 1953) bis zu kindergerechten Film- und Fernsehmonstern nach Art von E.T. (1982)

oder ALF (1986-1989). Torben Schröder unterscheidet vier verschiedene Idealtypen der Anwendung des Novums „fremde Wesen“: (Vgl. Schröder 1998, 20)

- Die Fremden verhalten sich den Menschen gegenüber friedlich.
- Die Fremden bedrohen die Menschen.
- Die Menschen verhalten sich den Fremden gegenüber friedlich.
- Die Menschen bedrohen die Fremden.

In *Screening Space* verweist Vivian Sobchack darauf, dass Außerirdische nur die Erwartungen der Rezipientin bzw. des Rezipienten erfüllen, wenn sich ihr Verhalten von dem der Menschen unterscheidet.

We expect unnatural behaviour from something seen as unnatural, alien behaviour from something alien. What is so visually devastating and disturbing about the SF film's „taken over“ humans is the small and therefore terrible, incongruence between the ordinary of their form and the final extraordinariness of their behaviour, however hard they try to remain undetected and „normal“. (Sobchack 1991, 121)

Oft stellt sich jedoch die Frage, inwiefern die Außerirdischen in den SF-Filmen wirklich das Andere oder doch nur irdische Vorbilder verkörpern. Solche möglichen Vorbilder entstammen der Religion und den Märchen. In der Sekundärliteratur ist immer wieder die Rede davon, dass die Außerirdischen in vielen Fällen als Leerstelle dienen und so die Funktion eines Spiegels für die menschliche Gesellschaft übernehmen können. Die Aliens werden oft nicht als eigenständige Wesen betrachtet, sondern als Leerstellen, auf die der Mensch seine Vorstellungen projizieren kann. Die fremden Wesen dienen somit als Möglichkeit verschiedenster Projektionen. In diesem Sinne werden Aliens als Metapher für das Unbekannte und das Fremde schlechthin dargestellt. Oft stellen sie auch göttergleiche Heilsbringer dar, als Anspielung auf technologische Errungenschaften oder schlicht politische Gegner aus der Nullwelt der SF-Produzentin bzw. des SF-Produzenten im Gewand des Außerirdischen.

It has been said that the cinema is a reflection of our cultural, historical, and technological background. This proposition couldn't be more true when it comes to the science fiction subgenre known as the „alien“ film. (Johnson 1992, 3)

Das Thema der Begegnung mit anderen Wesen wird z.B. in besonders variabler Weise in den STAR-TREK-Fernsehserien und deren Filmen verwendet. Hier gehört der Kontakt der Menschheit mit fremden Lebewesen zu den primären Sujets. Dabei werden sowohl politische Kontakte zu außerirdischen Nationen und Gesellschaften, als auch

Erstkontakte mit fremden Spezies oder verschiedenste persönliche Beziehungen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Handlungsträgern vielfältig thematisiert (vgl. Schröder 1998, 20). Wichtig ist hierbei, dass die Außerirdischen meist nicht die Ideologie der Welt der Menschen verkörpern. Die Rezipientinnen und Rezipienten sind im Film eingeladen, die Welt mit den Augen des Aliens zu sehen und können so ebenfalls das ihnen Bekannte oder die Gesellschaft neu ergründen.

4.1 ALIEN-MOTIV

Genauso umstritten wie die Definition von Science-Fiction ist, gibt es auch keine eindeutige Einteilung der Motive von SF-Filmen. Laut Florian F. Marzin kann man sechs Grundmotive aufzählen, die da wären (Marzin 1982, 23):

1. Kontakt der Menschheit mit fremden Wesen
2. Entdeckungsreise durch das Sonnensystem, die Galaxis, etc.
3. Gegenwelt, Parallelwelt und Alternativwelt
4. Zeitreise, Zeitverschiebung und Zeitmaschinen
5. Die Katastrophe und das Danach
6. Die wissenschaftlich-technische oder biologische Veränderung

Da es in der Science-Fiction-Welt keine Begrenzungen der Zahl ihrer denkbaren Themen gibt, kann man somit mit diesen sechs Punkten nicht alle Möglichkeiten abdecken. In dieser Arbeit werden nur SF-Filme verwendet, die vorrangig die Kontaktaufnahme mit fremden Wesen thematisieren. Überschneidungen mit anderen Motiven sind jedoch fast immer die Regel. Daher ist eine Vollständigkeit der Liste nicht zwingend von Nöten und auch gar nicht leistbar. Im Weiteren wird auf drei markante und oft vorkommende Formen des Motives Alien eingegangen: die Space Opera, den Invasionsfilm und die Erlösung und Rettung durch Außerirdische. Weitere Sujets mit Aliens stellen auch z.B. Entführungen, Integration oder das Experimentieren dar.

4.1.1 Space Opera

Die Erfahrungen und Imaginationen des Weltkrieges und dessen Nachwehen im Pazifik sowie die paranoide Stimmung des Kalten Krieges mit seiner Rüstungsspirale und die Furcht vor allerlei Infiltration und Subversion beeinflussten das SF-Genre auf verschiedene Weise in den fünfziger Jahren. Die SF reagierte mit zwei Vorstellungen. Zum einen mit der Evasion, der Space Opera, der Flucht des Menschen in den Weltraum hinaus und der Sicherung der Grenze durch Stationen im Weltraum. Zum anderen mit der Invasion, mit der phantastischen Bedrohung der Welt durch Wesen mit Massenvernichtungswaffen und fehlender Bereitschaft zur Kommunikation. (Vgl. Seeßlen 2003, 137)

Der Begriff der Space Opera wurde 1941 durch den Autor Wilson Tucker geprägt und sollte eine ironische Anspielung auf die Horse Operas, die Western im Radio sein. Er benannte mit diesem Begriff die SF-Serien in den dreißiger Jahren. Somit zählen zu den ersten Space Operas die Serien FLASH GORDON (USA 1936-1940) und BUCK ROGERS (USA 1939).

Die Space Opera weist eine Reihe von Phänomenen auf, wie z.B. die Begegnung mit Aliens, Raumschiffen, den Weltraum, wie auch die Vorstellung eines jenseitigen Raumes, über den sich reale Entfernungen im Kosmos spielend überwinden lassen, Überlichtgeschwindigkeit oder Hyperraumsprünge, Eroberung neuer Welten bzw. fremder Völker und vieles mehr.

Die Geburt der Weltraum Oper entstammt in erster Linie dem Geiste des Imperialismus. Sie verkörpert eine sehr amerikanische Einstellung, den „Frontier“⁵ Geist“. Das imperialistische Besetzen von neuem Raum ist ein Teil der „Frontier“-Mentalität. Insofern reflektieren die Filme die historische Entwicklung der USA, wie sie bis 1890 stattgefunden hat. Mitte der 1860er Jahren galten noch große Gebiete der USA als unbesiedelt. 1890 erklärte das U.S. Census Bureau die Frontier für geschlossen, die Besiedlung war offiziell für beendet erklärt worden. Man könnte sagen, das galaktische Imperium war der große amerikanische Traum. Gerade in den frühen fünfziger Jahren war die Space Opera politisch recht eindeutig, überzeugt von der Notwendigkeit weiterer Expansion der Macht, war diese zugleich immer auch als

⁵ Im Amerikanischen steht der Ausdruck „Frontier“ für Pioniergeist, Zukunftsgläubigkeit, Dynamik und Fortschritt und konnotiert mit einem konkreten Geschichtsmythos. (Vgl. Peterson 1996)

Kontrollmechanismus gedacht. (Vgl. Seeßlen 2003, 143) Der Frontier-Geist begann durch die Space Opera Einfluss auf die amerikanische Kultur und Geschichte zu nehmen und wurde Teil des amerikanischen Selbstverständnisses (vgl. Graaf 1971, 89ff).

1977 produzierte George Lucas den Film, der Kinogeschichte schreiben sollte als erstes „Weltraum-Epos“: KRIEG DER STERNE (STAR WARS). Es war die erste Weltraum-Oper des neuen Hollywood. Durch einen Transfer von Märchen-Motiven in ferne Galaxien wurde es zum gigantischen Erlebnis.

Die Fernsehserie, wie auch die Filme von STAR TREK, können als eine nahezu hundertprozentige Interpretation des Begriffes der klassischen Space Opera betrachtet werden. Dieses aufwändige Weltraum-Epos ist an fiktiven, imaginären Schauplätzen angesiedelt, die einer kindlichen Vorstellung des Universums entsprechen und märchenhafte Strukturen in sich tragen (vgl. Manthey 1990, 28).

Während sich später die Space Opera durch oben benannte Kassenschlager wieder durchsetzte, herrschte jedoch im Klima der fünfziger Jahre eher eine paranoide Stimmung. Somit setzte sich das Motiv der Invasion gegen die Filme mit dem positiveren Thema der Weltraumfahrt durch. (Vgl. Seeßlen 2003, 141)

4.1.2 Invasionsfilm

Das Science-Fiction-Kino ist ein Genre, das mehr ein direktes Echo auf gesellschaftliche Ideen und Wirklichkeiten vermittelt als andere. Sie entfernt sich aber zugleich am meisten von den Begrenzungen der Wirklichkeit. Die Geschichten, die gezeigt werden sind nicht alltäglich und doch vermittelt jeder noch so triviale SF-Film etwas wie ein Konzept von der Welt und der Menschheit. Die SF-Filme dienen als Modell ideologiekritischer Diskurse. Die Mehrzahl aller Filme des Genres verbildlichen allerlei Schrecken, die die Zukunft für uns bereithalten könnte. (Vgl. Seeßlen 1980, 11)

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde der amerikanische SF-Film stark vom Kalten Krieg beeinflusst. In den meisten Filmen der Fünfziger war diese politische Situation der Kernpunkt. Zu dieser Zeit werden Außerirdische immer wieder mit Kommunisten verglichen. Dazu schrieb Seeßlen:

Die Bedrohung durch den Kommunismus war nur zum geringeren Teil eine „realpolitische“ Gefahr; die mindestens genauso große Gefahr durch den Faschismus hatte in Amerika bei weitem nicht zu solch ideologisch-psychologischen Kurzschlüssen geführt wie nun die antikommunistische „Hexenjagd“. Der Kommunismus war das Böse, das man in einer Art gesellschaftlichem Exorzismus aus der Welt schaffen musste, wollte man nicht selbst von ihm gefressen werden. Er war die Bedrohung des amerikanischen Schöpfungsmythos und der Religion des Individualismus; der Kampf dagegen musste umso heftiger und verzweifelter geführt werden, als nicht zu übersehen war, dass durch die fortschreitende Industrialisierung sich auch in der eigenen Gesellschaft entwickelte, was man beim Gegner so haßte und fürchtete: „Vermassung“, Ohnmacht des einzelnen, Bürokratie; letztlich waren sogar die antikommunistischen „Hexenprozesse“ nichts anderes als eine böse Karikatur der stalinistischen Schauprozesse [...] Wie die Grenze, die mythische *frontier* des Western, in den Weltraum verlagert wurde, so ließ man von daher auch die Gefahr kommen. (Seeßlen 1980, 145)

Im Invasionsfilm werden die Außerirdischen zum Medium politischer und/oder gesellschaftlicher Botschaften. Wenn dem Planeten Erde die Ehre zuteil wird, Besuch aus fremden Galaxien und Sternenswelten begrüßen zu können, ist dieses meistens eine unfreiwillige und zweifelhafte. Die Aliens entpuppen sich dann als boshafte Invasoren, die das Weiterbestehen der Menschheit bedrohen. Die UFO-Hysterie der McCarthy-Ära des Kalten Krieges schaffte auf diesem Wege erstmals Bilddokumente ins Kino einer, so schien es, omnipräsenten Gefahr, nämlich der Angst vor dem Kommunismus. (Vgl. Manthey 1990a, 50) Für den damaligen Durchschnittsamerikaner waren die Länder hinter dem Eisernen Vorhang so weit entfernt, dass sie so mysteriös und unheimlich erschienen, wie der rote Planet.

Die Spuren, die der Zweite Weltkrieg hinterlassen hatte und die neue weltpolitische Situation in den 1950er Jahren, das sich Etablieren zweier Großmachtblöcke und neue militärische Konflikte in Fernost, verhalfen dem Science-Fiction-Film zu einem unerwarteten Aufschwung und zu dieser neuen Themenbildung. Immer wieder wurden die kommunistisch-sowjetische Bedrohung und der Einsatz von Atombomben als die großen Angstfaktoren in den Invasionsfilmen wiedergespiegelt. Der SF-Film hat sich zudem vom Phantastischen-Film emanzipiert und war nun als eigenständiges Filmgenre mit seinen typischen Elementen akzeptiert. Die Geschichten des reinen SF-Films wurden sachlicher, technischer und kamen ohne das märchenhafte Beiwerk aus, welches zuvor vom Phantastischen-Film geborgt worden war. (Vgl. Mehlem 1996, 60)

Die Angst vor der atomaren Katastrophe, die tief innen im puritanischen Verständnis als Gottes Strafe für das eigene Verhalten gesehen werden musste, wurde in den Filmen möglichen politischen Gegner angelastet. Der SF-Film hat jedoch kein einziges Beispiel hervorgebracht, in dem tatsächlich eine Atombombe oder auch nur

andeutungsweise ihre Wirkungsform gezeigt worden wäre. Die Thematik faszinierte, zugleich war aber das Wesentliche selbst ein Tabu. (Vgl. Seeßlen 2003, 144)

Aufgrund des Verdachtes von Geheimwaffen, war die Bedrohung weniger konkret als zuvor in den Kriegsjahren und nahm daher leicht einen gewissen neurotischen Verlauf (vgl. Mehlem 1996, 61). Zuerst wurde die Invasionsthematik im Weltraum ausgetragen. Nach der Etablierung dieses Motivs wurde die Bedrohung direkt auf die Erde verlagert. Zu den ersten wichtigen Filmen zählen THE THING FROM ANOTHER WORLD (Das Ding aus einer anderen Welt, USA 1951), in dem Wissenschaftler das pflanzliche Wesen vernichten, oder THE WAR OF THE WORLDS (Kampf der Welten, USA 1953), welcher einen direkten extraterrestrischen Großangriff auf die Menschen zeigt. Den Menschen gänzlich überlegen, greifen sie mit UFO's die Erde an. Nachdem schon alle Hoffnung aufgegeben ist, sterben die Außerirdischen aufgrund der irdischen Bakterien. Die Natur rettet die Menschen. (Vgl. Mehlem 1996, 62ff)

Kristin Thompson und David Bordwell erklären in ihrer Film History: „Such films were interpreted in immediate historical terms, often as commentaries on Cold War politics or the nightmarish effect of nuclear radiation“ (Thompson/Bordwell, zitiert nach M. Koch 2002, 13).

Der amerikanische Science-Fiction-Film hatte sich die Allegorie erschlossen, die auch auf das Grauen der Atombombe anwendbar war. In amerikanischen, wie auch in japanischen Filmen sollten sich Symbole für die Atombombe in den Auswirkungen radioaktiver Strahlung zeigen. Das Ergebnis waren Mutationen von Menschen und Tieren oder man verlegte die Bedrohung auf etwas aus dem All Kommendes.⁶ Die Kreaturen waren vielarmig, insektenhaft-kriechend oder auch wackelnd. Sie bedrohten – durch Strahlung mutiert und aggressiv – lange Zeit die Menschheit im amerikanischen Kino. Ebenso wurden in Japan Film-Monster als Allegorie zur Atombombe erfunden. Dabei ging es weniger um das Bild einer Rache der Natur oder den Ausdruck von Schuldgefühlen, sondern vielmehr um die Verarbeitung des historischen Tatbestandes, nämlich der nationalen Niederlage. Der Film GODZILLA (J 1954) brachte das dominanteste und berühmteste japanische SF-Monster zum Vorschein. Das saurierartige Urzeitmonster, welches durch die Atombombe geweckt

⁶ Beispiele für amerikanische Filme: THEM! (1954), THE BEAST FROM 20.000 FATHOMS (1953), THE INCREDIBLE SHRINKING MAN (1957), THE BLOB (1958), INVASION OF THE BODY SNATCHER (1955), IT CAME FROM OUTER SPACE (1953)

wurde, legte mit seinem radioaktiven Hitzestrahler so ziemlich jede japanische Stadt in Schutt und Asche, mit Ausnahme der von der Atombombe tatsächlich betroffenen Städte (Hiroshima und Nagasaki). Godzilla zeigte an den Menschen selbst eigentlich kein Interesse. Die Verarbeitung des atomaren Schreckens ist vorherrschend, wobei sich die Aggression des anderen Wesens gegen die Städte, die Zeichen der Zivilisation richtet, nicht aber gegen die Menschen. Gleichzeitig wird wiederum versucht, die Technik positiv zu besetzen. Denn nur mit einer noch mächtigeren Waffe kann Godzilla gestoppt werden, was letztendlich notwendig ist, um die Menschheit zu schützen. (Vgl. Mehlem 1996, 69ff)

Über mehrere Jahrzehnte hinweg hielt sich das Motiv der Invasion im SF-Film. Immer wieder finden sich andere Bedrohungen, die Grund dafür sind, das Schrecken aus dem All herbei zu führen. Auch noch im 21. Jahrhundert stellt sich die Invasionsthematik. Paul Gilroy schrieb in seinem Essay *Extraterritorialität: Die Entfremdung der Entfremdung* zum Hollywood-Mainstream-Kino des 21. Jahrhunderts einige Zeilen:

Dass hier mit zunehmender Häufigkeit Aliens, außerirdische Invasionen und bedrohliche interplanetarische Feldzüge thematisiert werden, verweist auf eine extreme Form von Machtlosigkeit, die als Symptom für bedeutende politische und kulturelle Veränderungen gelesen werden kann (Gilroy, zitiert nach M. Koch 2002, 16).

Der Verlust des damaligen Orientierungsfixpunktes, den Kalten Krieg, hat das westliche Weltbild nachhaltig erschüttert. In einer unter anderem durch Auswirkungen der Globalisierung zunehmend komplexer und unübersichtlicher werdenden Welt entsteht ein Verlangen nach leicht fassbaren Ordnungssystemen menschlicher Existenz, ein Verlangen, welches durch das Alien-Invasionsszenario bedient wird (vgl. M. Koch 2002, 17).

4.1.3 Erlösung und Rettung

Wie eben beschrieben, ist in den amerikanischen Filmen ein schlechtes Gewissen über den Einsatz der Atombombe grundlegend. Nach Einsatz solcher atomaren Waffen folgt die Bestrafung der Menschheit. Diese Bestrafung kann auch großzügig gestaltet sein, wie etwa in dem 1951 gedrehten Film *DER TAG AN DEM DIE ERDE STILL STAND* unter der Regie von Robert Wise. Eine der Menschheit vollkommen überlegene Rasse fliegt als Symbol einer gottähnlichen Macht die Erde an. Die Außerirdischen möchten die Menschen vor ihrer jüngsten Erfindung, der Atombombe, die eine selbstmörderische Potenz birgt, warnen (vgl. Mehlem 1996, 68). Dieser Film, der sieben Jahre nach der

ersten Explosion der Atombombe erschien, traf in den frühen Tagen der Fünfziger den Nerv, welcher durch den Kalten Krieg mit Paranoia geprägt war. Er bildet in der Bestrafungs-Thematik eher die Ausnahme.

Hugh Ruppersberg beschreibt in seinem Artikel *The Alien Messiah* den Außerirdischen als eine Art Messias. Seine Ursprünge, so Ruppersburg, begründet der Alien Messiah mit dem Film DER TAG AN DEM DIE ERDE STILL STAND. Er schreibt den außerirdischen Besuchern eine religiöse Dimension in Form einer Erlöserfigur zu:

The alien's messianic identity points directly to a fundamental assumption of these films: that alien visitors would be not only benign but benevolent, and sublimely so. Indeed, hostile aliens appear only rarely. (This is a striking contrast to films of the 1950s and 1960s, which usually portrayed the alien as an enemy.) (Ruppersberg 1990, 34)

Die Bedeutung der Aliens spiegelt nach wie vor die Sorgen der Menschen, jedoch dient das Alien nicht mehr nur als Hassobjekt, sondern kann auch als Helferfigur eingesetzt werden:

It reflected a general public concern over the same historical circumstances that have influenced more recent science fiction films: the fear that civilization has run amok and is about to destroy itself, the individual's consequent despair and sense of unimportance, the inability to find coherent meaning in the modern world. The alien messiah serves to resolve these problems, at least imaginatively, to replace despair with hope and purpose, to provide resolution in a world where solution seems impossible. (Ruppersberg 1990, 32)

Eine Welle der populären Mystik gegen Ende der sechziger Jahre und ein religiöses Wiederaufleben in den 1970ern und 1980ern lassen die Thematik der außerirdischen Rettung und Erlösung beliebt werden. In den späten siebziger und achtziger Jahren war der neuerliche Anstieg irdisch-außerirdischer Kontakte durch freundliche, den Menschen wohlgesonnenen Aliens gekennzeichnet. Eine Phase die Vivian Sobchack in ihrem in den Achtzigern entstandenen Buch mit der Überschrift *Embracing the Alien, Erasing Alienation* versieht. Außerirdische allegorisieren oft pazifistische Intentionen. Setzt man die Interpretation des extraterrestrischen Auftritts fort, wird deren Erscheinen mit einer eventuellen Erlösung der Menschheit gleichgesetzt. Den außerirdischen Besuchern kommt eine erlösende und infolgedessen oft eine religiöse Funktion zu. UNHEIMLICHE BEGEGNUNG DER DRITTEN ART (CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND, 1977) von Steven Spielberg stellt so eine Erlösungsphantasie in den siebziger Jahren dar.

Ruppersberg beschreibt das Erscheinen von Aliens als Erlöser und Retter in zwei Stufen. „The first establishes the vulnerability and weakness of the human characters“ (Ruppersberg 1995, 33). In STAR WARS sowie in UNHEIMLICHE BEGEGNUNG DER DRITTEN ART empfindet der Protagonist seine Existenz als sinnlos und trivial, in COCOON (1985) warten alte Männer auf ihren Tod. In E.T. (1982) ist ein Junge über die gescheiterte Ehe seiner Eltern frustriert, und in 2010 (1984) droht einer Zivilisation ein Atomkrieg.

The second stage brings an alien force that rescues the human characters from the threatening circumstances they suffer. Inevitably, in the first stage human existence is circumscribed by closure. Inevitably, in the second stage closure gives way to openness. (Ruppersberg 1995, 33)

Und so findet sinnloses Leben wieder Bedeutung, den alten Männern wird Unsterblichkeit gewährt, ein Junge gewinnt einen Freund und ein Atomkrieg wird vermieden.

Die Außerirdischen werden jedoch nicht nur als gut oder böse bezeichnet, sondern auch als dem Menschen überlegene Wesen betrachtet. Die meisten Aliens weisen einen fortgeschritteneren Entwicklungsstand als den der Menschen auf. Egal in welcher Form, sind sie der Menschheit oft um Jahrhunderte, nicht selten gar um Jahrtausende voraus. Ihr Wissen und ihre grenzenlose Weisheit zeigen die Begrenztheit der Entwicklung der Menschen in den Filmen. Jedoch werden den friedliebenden Aliens antiquierte, menschliche Verhaltensweisen wie Egoismus und Neid oft zum Verhängnis. (Vgl. Manthey 1990a, 56)

Das häufige Auftreten der Alien Messias Figur in den SF-Filmen zeigt einerseits, dass die ZuschauerInnen und die FilmemacherInnen aufgrund des Empfindens unüberwindbarer und unlösbarer vorherrschender Probleme auf der Welt unter einer Unsicherheit und Ungewissheit leiden. Andererseits weisen die Filme darauf hin, dass nur eine Beseitigung der Probleme durch übermenschliche Verbünde, wie die der hochentwickelnden Aliens bzw. durch Gottheiten traditioneller Religionen eine befriedigende Erlösung darstellen. (Vgl. Ruppersberg 1990, 37)

In the final instance [...] Ruppersberg says: for what they imply is that human beings are impotent, incapable of dealing with their own problems – in need, literally, of a *deus ex machina* to save them. (Kuhn 1990, 17)

4.2 DIE KONTAKTAUFNAHME IM SF-FILM

Nachdem weder die reale Raumfahrt noch die Filme, die sie vorwegnahmen, besondere Überraschungen geboten hatten, erinnerte sich das Genre an seine eigene Bilderwelt in der Erkenntnis, dass der Vorstoß ins Phantastische im Grunde immer ins Bekannte führt. Seitdem dürfen sich die Fans daran delectieren, wie sich ihr Genre nun endlich in galaktische Höhen aufschwingt, in überdimensionale Märchen verwandelt. Wie in Märchen und Sagen erzählen auch SF-Filme von der Begegnung der Menschen mit Jenseitigen aller Art. (Manthey 1989b, 146)

Die Kontaktaufnahme mit den Außerirdischen kann eine Kommunikation und/oder auch eine direkte Begegnung mit dem Alien darstellen. Die Kommunikation ist ebenso vor der Begegnung möglich und kann einen Informationsaustausch in verschiedenen Formen darstellen. Sei es eine reine Übermittlung von Daten oder ein Gespräch über ein Medium, wie z.B. Funk oder überirdischer Art, wie z.B. Telepathie.

Die Begegnung unterscheidet sich im Grad des Kontakts. Die erste Art ist die Sichtung z.B. die eines UFOs, die materielle Wahrnehmung dessen entspricht dem zweiten Grad, wobei der physische Kontakt mit den Außerirdischen schließlich als Begegnung der dritten Art bezeichnet wird (vgl. Perry 1998, 43). Daher auch der Titel des Films UNHEIMLICHE BEGEGNUNG DER DRITTEN ART (1977) von Steven Spielberg.

Bei einer Einverleibung des Körpers eines Menschen durch ein Alien ist der extremste Fall einer Kontaktaufnahme eingetreten. Hierbei kann nicht nur ein Informationsaustausch stattfinden, der Tastsinn und der Sehsinn befriedigt werden, sondern es können auch Wahrnehmungen über das Empfinden der anderen Art eintreten. So wird eine Einfühlung in die andere Lebensform möglich.

In den ausgewählten SF-Filmen kommen verschiedene Arten von Begegnungen der Wissenschaftlerinnen mit den anderen Wesen vor. Die Kontaktaufnahmen sind ungleich intensiv und ermöglichen unterschiedlichen Informationsaustausch. Daher ergeben sich verschiedene Arten von Beziehungen zwischen den Aliens und den Wissenschaftlerinnen. Auffallend ist jedoch, dass dadurch immer eine gewisse Verbindung zwischen den Wissenschaftlerinnen und den anderen Wesen entsteht. Die zu analysierenden Begegnungen werden als Medialisierung, als Hybridisierung, als Einfühlung oder als eine Liebesbeziehung bezeichnet. Näheres zu den jeweiligen Begegnungen wird bei der Aufarbeitung der Filme formuliert.

5 Theoretische Ansätze

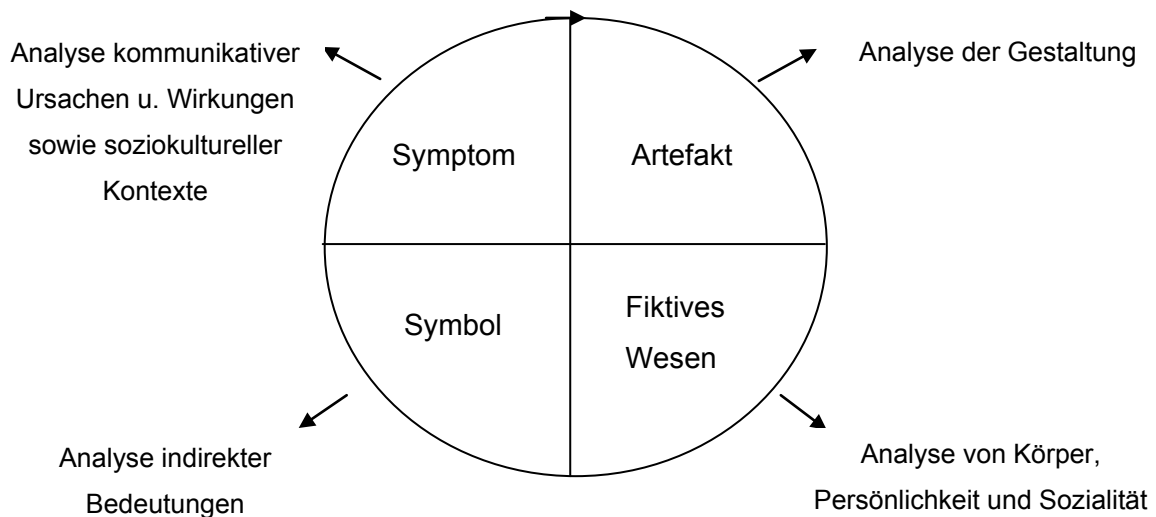
Dieses Kapitel beschäftigt sich nun mit den Methoden der Figurenanalyse. Als Theoriegrundlage für die Figurenanalyse beziehe ich mich auf das Werk von Jens Eder *Die Figur im Film*. Im Weiteren wird ein Überblick zur feministischen Filmtheorie gegeben, da die Rollen der Wissenschaftlerinnen aus den ausgewählten SF-Filmen unter dem Aspekt einer gendergerechten Darstellung begutachtet werden sollen.

5.1 FIGURENANALYSE ALS METHODISCHER ANSATZ

Laut Eder sind bei der Figurenanalyse drei wichtige Merkmale zu beachten.

Erstens sind Figuren uns keineswegs unmittelbar gegeben. Sie sind viel mehr Produkte kommunikativer Aushandlungsprozesse. Zweitens untersuchen wir bei der Figurenanalyse keineswegs nur die Figuren selbst, sondern auch die vielfältigen weiteren Prozesse und Produkte der empirischen, intendierten oder idealen Figurenrezeption. Drittens ist Figurenanalyse keineswegs eine einheitliche Tätigkeit, sondern hat verschiedene Formen und Ziele, die unterschiedliche Daten und Verfahren erfordern. (Eder 2008, 134)

Figuren können in vier Hinsichten charakteristische Eigenschaften und Strukturen besitzen: als fiktive Wesen, Symbole, Symptome und Artefakte:

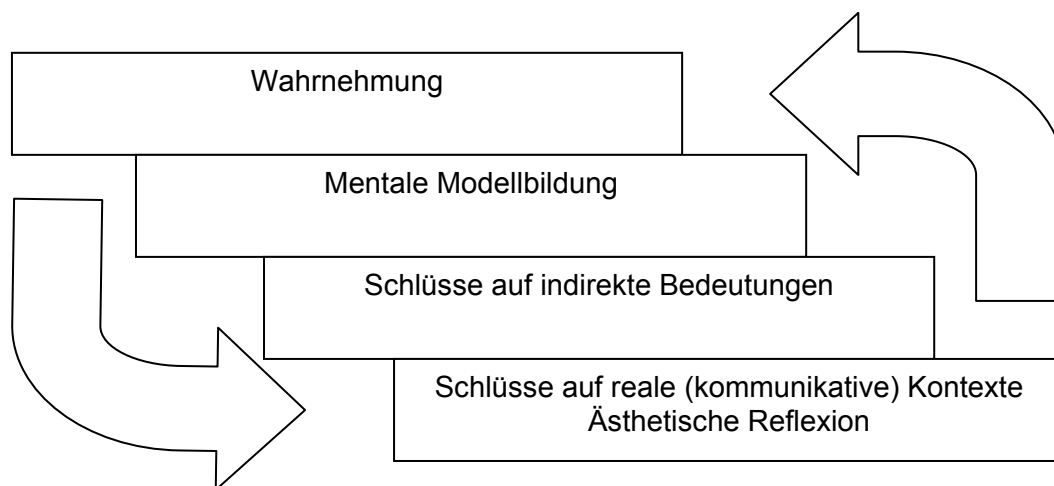


Grafik 2: Das Grundmodell: Die Uhr der Figur (Abb. aus: Eder 2008, 141)

Eder's Begriffe für die charakteristischen Eigenschaften und Strukturen der Figur lehnen sich an die Terminologie von Bordwell. Bordwells Buch *Making Meaning* aus dem Jahr 1989 untersucht die Voraussetzungen der Filminterpretation. Bordwell

zufolge, gibt es vier Arten filmischer Bedeutung: 1. eine referentielle Bedeutung in Form einer dargestellten Welt und ihrer Bewohner; 2. eine explizite Bedeutung in Form allgemeiner Botschaften, die durch den Film auf offensichtliche Weise vermittelt werden, etwa indem Figuren eine Moral der dargestellten Geschichte aussprechen; 3. eine implizite Bedeutung in Form abstrakter Themen, die ebenfalls beabsichtigt, aber nicht so offensichtlich ist; sowie 4. eine unbeabsichtigte, symptomatische Bedeutung, die zu den anderen in Spannung steht und auf individuelle oder soziokulturelle Ursachen zurückgeführt wird (vgl. Eder 2008, 523). Der referentiellen Bedeutung entspricht die Figur als fiktives Wesen, die explizite und implizite Bedeutung ist zum Symbol zusammengefasst und die symptomatische Bedeutung wird als Symptom bezeichnet. Zusätzlich zu diesen drei Merkmalen einer Figur, listet Eder die Eigenschaft des Artefaktes auf, auf welches später auch noch eingegangen wird.

Die vier Funktionen der Figur aus dem Grundmodell von Jens Eder werden bei der Rezeption etappenweise durchlaufen. Eder sieht bei der Rezeption im Idealfall folgende Ebenen mit kognitiven und emotionalen Prozessen vor: Wahrnehmung, mentale Modellbildung, Erschließung indirekter Bedeutungen, Schlüsse auf kommunikative Kontexte und Reflexionen über die ästhetische Gestaltung.



Grafik 3: Ebenen der Figurenrezeption und ihre Wechselwirkung (vereinfacht) (Abb. aus: Eder 2008, 135)

Für die Wahrnehmung nimmt man zunächst audiovisuelle Informationen wahr – Töne oder Bilder des Films, die eine Figur darstellen. Dadurch entstehen

Wahrnehmungseindrücke und Gefühle bei der Rezipientin bzw. dem Rezipienten, die eine Grundlage für die folgenden Rezeptionsebenen bilden.

Im Weiteren wird bei der mentalen Modellbildung die Figur als fiktives Wesen wahrgenommen. Die Entwicklung eines mentalen Figurenmodells stellt den Kern einer Figurenrezeption dar. Es werden Informationen wahrgenommen, die wir von einer anschaulichen Gestalt mit spezifisch körperlichen, psychischen und sozialen Merkmalen erhalten. (Vgl. Eder 2008, 136)

Schlüsse auf indirekte Bedeutungen zeichnen die Figur als Symbol aus. So können Figuren als komplexe Zeichen begriffen werden, die über die dargestellte Welt hinaus auf Weiteres verweisen, etwa auf Eigenschaften, Probleme oder thematische Aussagen, die allgemeine Begriffe oder Gedanken repräsentieren können. Eine Figur als Symbol ist Träger indirekter oder höher stufiger Bedeutung jeglicher Art. Auf diese Art werden Figuren zu Thementräger, Personifikationen, Allegorien, Exemplifikationen oder Methaphern. (Vgl. Eder 2008, 137)

Die nächste Ebene, Schlüsse auf kommunikative Kontexte, beschreibt Figuren als Symptome. Hierbei werden Schlüsse auf ihre Verbindungen zur kommunikativen Realität gezogen: zu Produktion und Rezeption. Diesem realitäts- oder kontextbezogenen, pragmatischen Rezeptionsaspekt entsprechen Aussagen als Kulturphänomen, Einflussfaktor oder Anzeichen für kommunikative und soziokulturelle Sachverhalte in der Realität. (Vgl. Eder 2008, 137)

Die ästhetische Reflexion benennt nun Figuren als Artefakte. Eng verknüpft mit der Erschließung kommunikativer Bezüge sind die text/filmbezogenen Prozesse der ästhetischen Reflexion. Die Figur wird im Hinblick auf ihre Strukturen und Darstellungsformen betrachtet. Schauspielstil, Mise-en-scène, Kameraführung, Montage, Plotstruktur oder dramaturgische Funktionen lassen ihre Funktion und Wirkungen erkennen. Wie werden Figuren dargestellt und welche ästhetischen Strukturen weisen sie auf. Es können Aussagen über das „Gemacht sein“ der Figur getroffen werden. (Vgl. Eder 2008, 137f)

Die Figurenanalyse führt also zu einer mehrfach abgesicherten Gliederung in vier bzw. fünf Strukturbereiche. Figuren werden auf verschiedenen Rezeptionsebenen erlebt.

„Zwei ebenso wichtige Kontexte, die zugleich die Verknüpfung der vier Aspekte der Figur deutlich machen, sind die Handlung und die Figurenkonstellation“ (Eder 2008, 147). Um das Verhältnis der Figur zur Handlung zu verstehen, kann die Motivation der Figur betrachtet werden. „Die Figurenkonstellation ordnet die einzelne Figur in ein Netz von Beziehungen zu anderen Charakteren ein: Hierarchien, Handlungsfunktionen, Ähnlichkeiten und Kontraste, Werte, Interaktionen und Kommunikationen“ (Eder 2008, 147).

Die Betrachtung der Figur als fiktives Wesen ist als definierender Kern von grundlegender Bedeutung. Somit werden die Figuren in dieser Arbeit zuerst im Hinblick auf Körperlichkeit, Psyche, Sozialität und Verhalten untersucht. Bei der Analyse der Figur ist es sinnvoll, bei ihrem Kern zu beginnen: dem mentalen Modell eines fiktiven Wesens mit einem Äußeren, einer Persönlichkeit, einem Innen- und Sozialleben. Es geht um die Eigenschaften, die Figuren innerhalb der dargestellten Welt haben: gut oder schlecht, schön oder hässlich, klug oder dumm usw. Um dargestellte Wesen auf diese Weise zu beschreiben, hilft es, auf wissenschaftliche Konzepte zurück zu greifen, die so Diffiziles wie Schönheit, Moral, Identität oder Konflikte verständlicher machen. Natürlich dürfen Figuren nicht mit realen Menschen gleichgesetzt werden, doch das Wissen über Menschen spielt bei ihrer Wahrnehmung eine zentrale Rolle. (Vgl. Eder 2008, 162)

Ein Figurenmodell ist ein dynamisches System sinnlich-analoger und propositionaler Vorstellungen von einem fiktiven Wesen und seinen Eigenschaften. Es entwickelt sich während des Filmverlaufs in einem Hin- und Her zwischen Wahrnehmung und imaginativer Vervollständigung, zwischen Arbeits- und Langzeitgedächtnis. (Eder 2008, 233)

Drei Dinge sind zur Klärung einer Ausgangsbasis für die Analyse von Figuren als fiktive Wesen von zentraler Bedeutung:

- die Arten der Eigenschaften, die in Figurenmodellen repräsentiert werden
- die formalen Strukturen der Anordnung dieser Eigenschaften im Modell
- die Faktoren, die an der Bildung von Figurenmodellen beteiligt sind und ihre Struktur prägen (Eder 2008, 234)

Der Inhalt des Figurenmodells besteht in den repräsentierten Eigenschaften und Beziehungen des fiktiven Wesens. Diese können sehr allgemein in vier miteinander verknüpfte, sich teils überschneidende Bereiche gegliedert werden:

- Körper (Gestaltmerkmale und –zustände)
- Psyche (Innenleben und Persönlichkeit)
- Sozialität (konstante Positionen und flüchtige Relationen)
- Verhalten (habituell und situativ) (Eder 2008, 234)

Ein Figurenmodell ist ein System von Vorstellungen über die Eigenschaften eines fiktiven Wesens, wobei mit „Eigenschaften“ alle Arten körperlicher, mentaler, sozialer und verhaltensbezogener Attribute und Relationen gemeint sind, seien sie nun konstant oder veränderlich. Die Eigenschaften des fiktiven Wesens bilden ein dynamisches System, sie verweisen aufeinander und sind durch ein Netz von Kausalzusammenhängen bzw. assoziativen Inferenzen miteinander verknüpft. Figurenmodelle verändern sich meist über die Zeit hinweg. Die Zuschauerin bzw. der Zuschauer erkennt manchmal am Ende des Films, dass sie bzw. er bis dahin eine unzutreffende Vorstellung von einer Figur und ihren Eigenschaften hatte, weil Informationen zurückgehalten wurden. (Vgl. Eder 2008, 236)

Im Weiteren können die Strukturen der Figur als Artefakt ausdifferenziert werden. Figuren sind auch kommunikative Artefakte und weisen dazu in dieser Hinsicht komplexe Strukturen auf. Der Fokus liegt beim Artefakt-Aspekt auf dem audiovisuellen Text und dessen Produktion. Die Grundfrage lautet hier: Wie werden Figuren im Film dargestellt? Dazu können drei Betrachtungen herangezogen werden: die Mittel der Figurendarstellung, die Strukturen figurenbezogener Informationsvermittlung und Artefakt-Eigenschaften. Die Mittel der Figurendarstellung sind zum Einen die audiovisuellen Produktionstechniken von der schauspielerischen Darstellung, Kameraführung, Bildkomposition, Tongestaltung bis zur Montage der Einstellungen. Zum anderen etablieren diese Darstellungsmittel eine fiktive Welt, bei der im Film das unmittelbar Sicht- und Hörbare erfassbar wird. Charakter und soziale Position werden weitgehend aus dem äußerlich Wahrnehmbaren erschlossen, nämlich aus Gestalt, Verhalten, Namen, Sprache, Umgebung und Gegenständen, situativen Kontexten, Erzählerkommentaren und audiovisuell dargestellten Bewusstseinsvorgängen. Diese Elemente können „aus einer funktionalen Perspektive als Mittel der Charakterisierung betrachtet werden, die etwas über schwer zugängliche Aspekte der Figur vermitteln, z.B. ihr Innen- oder Sozialleben“ (Eder 2008, 151). Die Struktur figurenbezogener Informationsvermittlung kann ein konkretes Figurenporträt zeigen oder eine allmähliche Entwicklung der Charaktere. Die Figuren-Information kann durch Modus, Dauer,

Menge, Perspektivierung, Erzählebene oder zeitliche Anordnung verschieden ausfallen. Ebenso ist es möglich die Figurendarstellung in Phasen zu gliedern. (Exposition, Vertiefung, Wandel, abschließende „Festschreibung“) Die Artefakt-Eigenschaften machen die Figur schlussendlich zum Artefakt. Dadurch werden Figuren als „realistisch“, „komplex“, „kohärent“, „typisiert“, „mehrdimensional“ usw. gekennzeichnet. (Vgl. Eder 2008, 322ff.)

Vermittelt die Figur auch indirekte Bedeutungen und Bezüge zur kommunikativen Realität, so fließen diese auf der Symbol- und Symptomebene ein.

Auf der Symbol-Ebene kann man von dem allgemeinen Schema ausgehen, dass die Repräsentation des fiktiven Wesens auf verschiedene Weise Repräsentationen von etwas Anderem aktiviert. [...] So kann die durch das fiktive Wesen aktivierte Vorstellung unterschiedliche Dinge repräsentieren, etwa reale oder mythische Personen; soziale Gruppen oder Archetypen; abstrakte Ideen, Tugenden oder Laster; allgemeine Aussagen und Gedanken. (Eder 2008, 151)

Die Aspekte der Figur bei der Analyse werden meist nicht getrennt voneinander behandelt, sondern ineinander verschränkt und miteinander vernetzt. Daher kann eine Einhaltung einer Reihenfolge nicht gewährleistet werden. Jeder der vier Aspekte der Figur ist in sich bereits sehr komplex. Somit besteht bei der Analyse eine dringende Notwendigkeit zur Vereinfachung und Komplexitätsreduktion. (Vgl. Eder 2008, 141ff) Bei der Gesamt-Analyse von Figuren empfiehlt es sich daher, von deren auffälligsten Merkmalen auszugehen und sich frei in den Vierteln des Uhren-Modells zu bewegen. Bei Bedarf kann man nach einem oder mehreren Aspekten ausdifferenzieren. Bei den meisten Figuren tritt eine Eigenschaft verstärkt auf. (Vgl. Eder 2008, 160)

Für weitere Vertiefungen in die Figurenanalyse-Theorie wird hier auf das Werk *Die Figur im Film* von Jens Eder verwiesen. Die folgenden Betrachtungen der Figuren aus den ausgewählten SF-Filmen werden nach den oben angeführten Kriterien der Figurenanalyse mit Einbezug der bekannten feministischen Filmtheorien ausgeführt.

5.2 FEMINISTISCHE FILMTHEORIE

Die feministische Theorie stellt einen wichtigen Teil in der Filmwissenschaft dar. Aufgrund der zeitgleichen akademischen Anerkennung der Filmwissenschaft und der Positionierung der Frauenforschung in akademischen Disziplinen, konnten sich die feministischen Theorien in der Disziplin der Filmwissenschaft gut integrieren. Die

Filmwissenschaft erwies sich als neu etablierte akademische Disziplin, als offen und attraktiv für Wissenschaftlerinnen. Frauen erhielten in der Filmwissenschaft einen im Vergleich zu anderen Fächern großen und selbstverständlichen Anteil. (Vgl. Braidt/Jutz 2002, 292)

Die feministische Filmwissenschaft orientierte sich anfangs an den Zeichen- und Subjekttheorien aus der Literaturwissenschaft. Sie beschäftigt sich unter anderem mit den medial produzierten Subjektpositionen (vgl. Hipfl 1995, 152). Später integrierte die Filmwissenschaft in ihre Theorie Ansätze aus der Narrationstheorie, der Psychoanalyse, der Semiotik und dem Strukturalismus (vgl. Braidt/Jutz 2002, 292f). Einige der wichtigsten Debatten der feministischen Filmwissenschaft seit den siebziger Jahren sollen hier kurz genannt werden.

Repräsentationskritik als Inhaltsanalyse

Als Ausgangspunkt kann das Jahr 1972 gesehen werden, in dem die erste Ausgabe der Zeitschrift *Women and film*, sowie einige Sonderhefte über Frauen im Film erschienen sind. Marjorie Rosen schrieb in ihrem Buch *Popcorn Venus* (1973) als erste über die Darstellung von Frauen im Film. Diese im Kontext der politischen Frauenbewegung entstandenen Ansätze waren inhaltsanalytisch orientiert. (Vgl. Braidt/Jutz 2002, 293).

Auf Basis eines unscharf umrissenen soziologischen Ansatzes wird die filmische Darstellung der Frau einer kritischen Bewertung unterzogen, wobei die Untersuchungen dahingehend übereinstimmen, dass Frauen und ihre Lebenszusammenhänge in der Repräsentation durch das Massenmedium Film nicht zur Kenntnis genommen bzw. stereotypisiert wurden. (Braidt/Jutz 2002, 293)

Es geht dabei um Bewusstseinsweckung.

Charakteristisch für die erste Phase feministischer Theoriebildung sind inhaltsorientierte, dem Sichtbarmachen und der Bewertung von Rollenklischees verpflichtete Filmanalysen [...]. (Braidt/Jutz 2002, 293f)

In einer zweiten Phase der feministischen Filmtheorie verlagert sich die Aufmerksamkeit vom Inhalt der filmischen Repräsentation auf die Sprache der Repräsentation (vgl. Braidt/Jutz 2002, 294).

Psychoanalytische Ansätze

Die Frauenbewegung führte ein neues politisches Vokabular der Sexualität und des Körpers ein. Daraufhin folgte der Schritt von der Politik des weiblichen Körpers zur Politik seiner Repräsentation und nahm so auf die Entwicklung der feministischen Filmtheorie seinen Einfluss. (Vgl. Mulvey 2003, 21)

Psychanalytische Theorie und Semiotik lieferten den intellektuellen Rahmen, der die Frage nach den „Bildern von Frauen“ von jeder wortwörtlichen Bezugnahme auf eine gegebene „Wirklichkeit“ zu der unsichtbaren, zugleich jedoch unentrinnbaren Realität des Unbewussten und seiner Signifikanten hin verschob. (Mulvey 2003, 21)

1975 wurde Laura Mulvey's Aufsatz *Visual Pleasure and Narrative Cinema* veröffentlicht und war prägend für die feministische Filmtheorie. Bis in die Achtziger waren ihre psychoanalytischen Ansätze maßgebend für die Weiterentwicklung der feministischen Filmtheorie. Als Grundlage ihrer Forschungen diente das stereotype Bild der Frau in den Dreißiger bis Fünfziger des 20. Jahrhunderts, die Skopophilie nach Sigmund Freud und die durch Jacques Lacan empfohlene Theorie der Konstruktion eines „Ideal-Ichs“. Sie beschreibt in diesem Aufsatz, dass die Lust am Schauen zweigeteilt ist. Und zwar in eine aktive-männliche (der Mann als Träger des Blicks) und in eine passiv-weibliche Position (die Frau als Träger des Blicks). Nur der männliche Protagonist ist in der Lage die Handlung voranzutreiben oder zu kontrollieren, während die weibliche Figur voyeuristische bzw. fetischistische Reaktionen nach sich zieht. (Vgl. Braidt/Jutz 2002, 294)

Die voyeuristisch-fetischistische Darstellung des weiblichen Körpers für den aktiven männlichen Blick bezieht Mulvey auf die männliche Kastrationsangst. Visuelle Lust ist bei Mulvey entweder von fetischistischer Skopophilie geprägt, die ihren Ausdruck im weiblichen Starkult findet oder als sadistischen Voyeurismus, bei dem die weibliche Figur für ihr Frausein (als Hinweis auf den Mangel) bestraft oder entwertet wird. (Maier 2007, 40)

Anhand verschiedener Kritiken an Mulveys Thesen – unter anderem von Gertrud Koch – wird die These Freuds über die weibliche Kastrationsvorstellung in den richtigen historischen Rahmen gerückt. Die Vorstellung stammt nicht aus einem anthropologisch verankerten, naturnotwendigen Mechanismus in der weiblichen Sozialisation, sondern dieser Mechanismus gilt nur, solange die phallokratischen Züge gesellschaftsimmanent sind (vgl. Koch 1980, 24). „Der Phallus also, den die Fetischisierung des Stars ersetzen soll, behält seine Macht lediglich dort, wo er mit gesellschaftlicher Macht verbunden ist, wie das in den Männergesellschaften üblich ist.“ (Koch 1980, 24)

In den Achtzigern kam es zu einer grundlegenden Umorientierung der feministisch rekonstruierten psychoanalytischen Ansätze in der Filmwissenschaft. Gaylyn Studlar versucht mit ihrem Aufsatz *Schaulust und masochistische Ästhetik* (1985) den zentralen Begriff der Schaulust anders zu erklären. Sie richtet ihre Aufmerksamkeit auf die präödpale Stufe der Entwicklung, die an die Existenz und Wirkung einer dualen Mutter/Kind-Beziehung gebunden ist. Sie untersucht mit ihrem Modell die Beziehung zwischen formalen Elementen im filmischen Text und seinen psychoanalytischen Strukturen und schafft die Voraussetzungen für eine genaue Textanalyse. (Vgl. Braidt/Jutz 2002, 296)

Semiotische Ansätze

Semiologische Ansätze in der feministischen Filmtheorie verstehen den Film als Zeichensystem, wobei das Interesse dem Kino als signifizierende Praxis und der Frage der filmischen Bedeutungsproduktion gilt (vgl. Braidt/Jutz 2002, 297f). „Zentral ist die Einsicht, dass nicht nur die Inhalte des Films, sondern die Filmsprache selbst, geschlechtlich kodiert ist.“ (Maier 2007, 41) Die Darstellung von Weiblichkeit im Film ist fortan als Konstrukt zu verstehen, welches dekonstruiert wird (vgl. Braidt/Jutz 2002, 298) .

Man beschäftigt sich mit dem Apparat, welcher nicht nur die Kamera mit einbezieht, sondern auch den Kinosaal, die Leinwand und die filmsprachlichen Mittel, welche wiederum aus verschiedenen Ebenen bestehen. Folgende Ebenen wurden miteinbezogen: die Ebene der Einstellung (Dauer und Größe der Einstellung, Lichtführung, Bildkomposition), die Ebene der Montage, die Ebene der Tonspur (Off-Stimme) und die Ebene der Handlungsstruktur (Einsatz von Rückblenden, Traumsequenzen, Erinnerung). (Vgl. Braidt/Jutz 2002, 298)

„Die psychoanalytisch und semiologisch orientierte Filmtheorie beschäftigt sich stärker mit den unbewussten Prozessen und ideologischen Effekten der Medialität und fragt, wie filmische Repräsentationen Bedeutungen produzieren.“ (Maier 2007, 39)

Gender und Genre

Einen wichtigen theoretischen Ansatz stellt in der feministischen Filmforschung die Filmgenresforschung dar. Genrespezifische Genderkonstruktionen können in verschiedenen Filmgattungen untersucht werden, z.B. im Horrorfilm (Visualisierung

monströser Weiblichkeit oder die Erzählung des dem System erfolgreich trotzens „final girl“). (Vgl. Braidt/Jutz 2002, 299)

Eine historisch traditionsreiche Auseinandersetzung aus der Perspektive feministischer Filmtheorie fand im Zusammenhang mit der Filmgattung „Melodrama“ statt.

Am Melodrama, das wegen seiner Fokussierung auf die weibliche Hauptfigur und seinem vor allem weiblichen Zielpublikum auch The Women's Film genannt wird, interessierte die Theoretikerinnen die generisch vorherrschende Auseinandersetzung mit und die Darstellung von gesellschaftlicher Veränderung und Prozessen der Modernisierung. (Braidt/Jutz 2002, 299)

Die meisten Arbeiten befassen sich jedoch mit dem Genre Horrorfilm. Barbara Creed lieferte 1986 für die feministische Auseinandersetzung mit dem Horrorfilm einen wichtigen Grundlagentext. Laut Creed tritt das Weibliche in Gestalt des Monsters auf und wird zur Bedrohung des Männlichen. Sie verwendet den Begriff des Abjekten und beschreibt damit wie der Horrorfilm das Mütterliche als ultimative Bedrohung konstruiert. (Vgl. Braidt/Jutz 2002, 301)

In späteren Arbeiten zum Horrorfilm ist es vor allem die Gestalt des Monsters, der in Bezug auf die Konstruktion von Gender besondere Bedeutung beigemessen wird: der monströse Körper als kultureller Körper, als Ankünder kategorialer Krisen, als „Torwächter der Differenzen“, als queere Methapher, die letztendlich die Vorstellung von fixierten Identitäten zu dekonstruieren (und repräsentieren) vermag. (Braidt/Jutz 2002, 302)

Queer Film Theory

Im Zuge der Einführung der Gender Studies (Geschlechterforschung), anstatt lediglich der Woman's Studies (Frauenforschung), wachsen die Gay und Lesbian Studies (Queer Theory). Diese wurde in der feministischen Filmtheorie ein integraler Bestandteil. (Vgl. Braidt/Jutz 2002, 302) „Für die „queer-theory“ erweist sich die Dekonstruktion, da sie sich prinzipiell für das Ausgeschlossene interessiert, nicht nur als ideale Lektüre- und Interpretationsmethode, sondern auch als geeignete politische und intellektuelle Studie.“ (Braidt/Jutz 2002, 302)

Auch wenn die feministische Filmtheorie auf verschiedene Ansätze zurückgreift, teilt sie stets die Grundannahme,

[...] das Kino sei ein Apparat, der durch visuelle und erzählerische Verfahrensweisen spezifische Subjektpositionen (etwa sexuelle, geschlechtliche) schafft und spezifische Bedeutungen privilegiert, andere herabsetzt oder marginalisiert. Kino und Filme lenken in dieser Denktradition das Begehren der Zuschauenden, wobei sie hegemoniale Geschlechter- und Sexualitätskonstruktionen aufrechterhalten. (Maier 2007, 39)

6 Figurenanalysen

Das Kapitel Figurenanalysen widmet sich nun den ausgewählten SF-Filmen. Die Rolle der Wissenschaftlerin wird im Hinblick auf die Begegnung mit anderen Wesen/Aliens anhand einer Figurenanalyse betrachtet. Es gilt zu erörtern, welches weibliche Bild vom Emanzipationsstreben Hollywood entwirft.

Die Begegnungen der Wissenschaftlerinnen mit den anderen Wesen können auf unterschiedliche Weisen beschrieben werden. Diese werden in dieser Arbeit typisiert. Auf die Typisierung der Begegnung bzw. der Beziehung zwischen den beiden, wird bei jedem Filmbeispiel anfangs eingegangen und fließt in weiterer Folge in die Figurenanalyse ein.

Weiters soll durch Kontext des Films, wie auch durch eine Inhaltsangabe ein Verständnis für den Film und dessen Bedeutung vermittelt werden. Für *DER TAG AN DEM DIE ERDE STILL STAND* (2008) wird ein Exkurs betreffend dessen Erstverfilmung vorgenommen. Bei *STAR TREK* (2009) kommt es ebenso zu einem Exkurs, bezüglich der Rolle Uhura aus der Fernsehserie, gespielt von Nichelle Nichols. Diese Exkurse dienen einem besseren Verständnis der folgenden Figurenanalysen.

Für alle vier Filmbeispiele wird schließlich eine Analyse der Wissenschaftlerin vorgenommen. Hierbei werden zwei Szenen ausgewählt. Die erste behandelt jeweils die Figureneinführung (Exposition), während sich die zweite Szene mit der Begegnung mit einem anderen Wesen auseinandersetzt.

6.1 CONTACT (USA 1997) – MEDIALISIERUNG

Medialisierung:

Mit Medialisierung (von lat. medium "Mittel") sind alle „Prozesse des Übergangs von Formen direkter Kommunikation in Formen indirekter Kommunikation über Medien“ (Schanze 2002, 199) gemeint. Sie sind auf Medien angewiesen. Dieser theoretische Ansatz der Kommunikationsforschung erklärt Veränderungen in gesellschaftlichen Bereichen (Sport, Wirtschaft, Politik etc.) dadurch, dass sich die Kommunikation zunehmend an z.B. zeitlich kodierten Selektionsregeln oder Rollenvorgaben der Medien orientiert.

Diese Veränderung durch Massenmedien bewirkt in Kulturen und Gesellschaften, dass die Wahrnehmung von Wirklichkeit verschoben wird. Folglich wird als "wirklich" all jenes angesehen, was in den Medien erscheint. Ereignisse werden für jegliche Aufnahmegeräte erzeugt und wiedergegeben. Wirkliches Geschehen kann medial manipuliert, verfälscht oder gar erfunden sein. (Vgl. Schneider 1998, 144ff) Die Realität wird zum Produkt von Medien. Traditionelle Kulturen werden durch diese produzierte Realität permanent von außen verändert. Sozialer Wandel kann auf Grund dieser massenmedialen Inhalte und Vorgaben vollzogen werden. Menschen orientieren sich nicht mehr nur an der Realität, sondern an ihrer Darstellung in Medien. Der Begriff bezeichnet die Vereinnahmung durch bzw. die Ausnutzung von Medien in Bereichen, in denen dies vorher nicht üblich war.

Im Film CONTACT (USA 1997) stellt sich die Frage einer möglichen Medialisierung der Begegnung der Wissenschaftlerin mit dem anderen Wesen. Der Transporter stellt in seiner Anwendung entweder tatsächlich ein Fortbewegungsmittel dar, mit dem man durch den Weltraum reisen kann oder es ist ein Medium, welches eine produzierte Realität zum Zweck eines Informationsaustausches herstellt. In der „direkten“ Begegnung mit dem Außerirdischen wird durch diesen ebenso die Realität verfälscht, indem Ellie's persönlichen Gedanken und Erinnerungen angezapft werden und so eine für sie angenehme Umgebung geschaffen und eine ihr vertraute Person dargestellt wird.

6.1.1 Kontext des Films

Freundliche Begegnungen mit Außerirdischen wie etwa in Robert Zemeckis' Film CONTACT sind bereits in den Achtzigern im amerikanischen SF-Film zu finden. Viele SF-Filme der neunziger Jahre beschäftigen sich mit der Frage der Existenz von Außerirdischen. In CONTACT wurde der Versuch gemacht, sich ernsthaft mit dem Thema „Außerirdische“ auseinanderzusetzen. In diesem Film wird jedoch nicht übereilt behauptet, dass es wirklich außerirdisches Leben gibt. Ebenso wird auf dessen überzeichnete und fantastische Darstellung verzichtet. Dem Regisseur ging es mehr darum, dass Weltall fantastisch darzustellen und die restlichen Assoziationen der Rezipientin bzw. dem Rezipienten zu überlassen.

Die gleichnamige Buchvorlage des 1996 verstorbenen amerikanischen Astrophysikers Carl Sagan beschäftigt sich mit einem im Grunde viel tiefgreifenderen Thema, nämlich der Problematik der Vereinbarkeit von Wissenschaft und Religion. Der Disput zwischen Ratio und Glaube ist auch im Film ein zentrales Motiv. Dr. Eleanor Arroway ist Wissenschaftlerin und begreift ihr Weltbild beruhend auf Fakten. Auf der anderen Seite muss sie erfahren, dass ihr der Glaube der Menschen oft den Weg versperrt.

Bei der Suche nach der Existenz von Außerirdischen bedient sich CONTACT des tatsächlich existierenden, amerikanischen Projekts SETI (Search for Extra Terrestrial Intelligence).

Die Figur der Elli, gespielt von Jodie Foster, orientiert sich an der Astronomin Jill Tartar. Seit über 20 Jahren sucht Frau Tartar das All nach Lebenszeichen einer außerirdischen Intelligenz ab. Als der US-Kongress 1993 sämtliche Gelder strich, machte sie sich erfolgreich auf die Suche nach privaten Investoren. Seit 1995 leitet Jill Tartar das auf 10 Jahre ausgelegte Projekt „Phoenix“. In diesem Zeitraum sollen 1000 Planeten nach nichtterrestrischen Signalen abgetastet werden. Da die Auswertung der empfangenen Signale eine enorme Rechenzeit voraussetzt, waren Internetnutzer herzlich eingeladen, Rechenzeit zur Verfügung zu stellen. (Van Eijk 2000, 108)

Filminhalt:

Die Astronomin Dr. Eleanor Arroway (Jodie Foster) ist eine promovierte Wissenschaftlerin und sucht seit ihrer Kindheit nach fremden Lebewesen. Ellie Arroway beschäftigte sich bereits in ihrer Kindheit mit einem Funkapparat. Sie lernte von ihrem Vater, wie sie über Funk zu anderen Personen Kontakt aufnehmen konnte. Der Satz ihres Vaters „Wenn wir die Einzigen im Universum sein sollten, wäre das eine ziemliche Platzverschwendung.“ prägte sie ihr Leben lang. Von diesem Zeitpunkt an hatte Ellie eine Vorstellung von der Existenz anderer Lebewesen im Universum. Ihre

Mutter starb aufgrund von Komplikationen bei ihrer Geburt. Auch ihren Vater verlor sie bereits mit 9 Jahren. Als sie älter war, wendete sie sich der Wissenschaft zu.

Ihr Bestreben ist es, rationale Erklärungen zu finden, so auch bei ihrer Suche nach außerirdischer Intelligenz. Während ihrer Arbeit beim Arecibo-Observatorium auf der Insel Puerto Rico lernt sie den blinden aber brillanten Astrophysiker Kent Clark und den Assistenten Fisher kennen. Ebenso trifft sie auf den Schriftsteller „Pater“ Palmer Joss (Matthew McConaughey), mit dem sie eine Nacht verbringt. Da das Forschungsteam nach jahrelanger Arbeit kein Funksignal aus dem Universum findet und somit keine vorzeigbaren Erfolge vorweisen kann, lässt ihr ehemaliger Mentor Dr. David Drumlin die finanziellen Mittel für das Großprojekt SETI – die Suche nach außerirdischer Intelligenz – streichen.

Gemeinsam mit Kent Clark und Fisher versucht Ellie bei großen Firmen und Sponsoren private Gelder für ihr Projekt SETI in New Mexico aufzutreiben. Letztendlich können sie durch die Unterstützung des Großindustriellen S. R. Hadden ihre Suche in New Mexico mit den gekoppelten Radioteleskopen des Very Large Array fortsetzen.

Ellie fängt eines Tages ein verschlüsseltes Radiosignal vom Stern Wega auf. Dies ist das erste Zeichen für mögliches intelligentes, außerirdisches Leben. Das Signal sendet eine Folge von Primzahlen und als Oberwelle Fernsehbilder der Eröffnungsrede der Olympischen Sommerspiele 1936 in Deutschland. Über dem Bild liegen wiederum Signale, die einzelne Schablonen mit Daten liefern. Die empfangenen Signale entpuppen sich als eine codierte Anleitung für den Bau eines Weltraumtransporters, mit dessen Hilfe es möglich sein soll, die Außerirdischen zu kontaktieren. Aufgrund der nationalen, wie auch der internationalen Sicherheit mischt sich die amerikanische Regierung in das Projekt SETI ein. Ihr ehemaliger Widersacher Dr. Drumlin ist aufgrund der Ereignisse wieder an dem Projekt interessiert und macht Ellie ihren Platz als Projektleiterin streitig. Palmer Joss ist mittlerweile spiritueller Berater im weißen Haus und fungiert als Vermittler zwischen der Kirche sowie der Politik und Wissenschaft.

Eine vom weißen Haus einberufene Kommission, der auch Palmer Joss angehört, soll einen geeigneten Kandidaten für die Reise durch das Weltall mit dem besagten Transporter ermitteln. Doch die Agnostikerin Dr. Arroway wird letztendlich als mögliche

Repräsentantin der Erdbevölkerung und somit als Reisende abgelehnt. Aufgrund ihres geringen Glaubens an Gott und die Religion, hält die Kommission sie nicht dafür geeignet, eine mehrheitliche, gläubige Menschheit zu vertreten. Stattdessen darf Dr. Drumlin die Reise antreten. Bei einem Testlauf wird der Transporter durch einen religiösen Fanatiker und dessen Selbstmordattentat in die Luft gesprengt. Alle auf dem Transporter befindlichen Arbeiter, sowie Dr. Drumlin werden dabei getötet.

Der Förderer S. R. Hadden berichtet Ellie, dass parallel eine zweite Maschine auf der japanischen Insel Hokkaido gebaut wurde. Dr. Arroway darf schließlich doch als Repräsentantin der Menschheit mit der Kapsel in die unendlichen Weiten des Weltraums vordringen. Sie reist zum Wega-System und schließlich zu einem Ort, an dem sich unbeschreiblich kosmische Ereignisse abspielen. Dort trifft sie auf ein Wesen in der Gestalt ihres verstorbenen Vaters. Im Gespräch erklärt ihr das Wesen, dass es noch viele weitere Zivilisationen im Universum gäbe, die seit Milliarden von Jahren dasselbe Transportsystem nutzen, um Kontakt aufzunehmen. Wer die Entwickler dieser Transporter sind, ist nicht bekannt. Auch die außerirdischen Zivilisationen haben noch lange nicht alle Fragen des Lebens beantwortet. Diese können jedoch nur Schritt für Schritt beantwortet werden. Er erklärt ihr: „Auf unserer Suche nach allem, was die Leere erträglich macht, haben wir nur eins gefunden... einander.“

Während Ellie 18 Stunden unterwegs war, ist auf der Erde nur ein Sekundenbruchteil vergangen. Auf der Erde sieht man nur wie die Kugel, in der sich Ellie befindet, durch das Magnetfeld des Transporters in das Netz fällt. Daher besteht nach ihrer Rückkehr Skepsis, ob eine Reise tatsächlich stattgefunden hat. Auf der Videoaufzeichnung, die Ellie im Transporter gemacht hat, ist nichts außer Störungen zu sehen. Die von Ellie beschriebenen Erlebnisse werden als Halluzinationen abgetan.

Ellie versucht vor den Regierungsbeamten die Ereignisse mit der wissenschaftlichen Erklärung der Öffnung eines Wurmlochs (Einstein-Rosen-Brücke) zu belegen. Die Regierung vermutet unter anderem, dass der Milliardär Hadden, der inzwischen gestorben ist, die ganze Mission geschickt inszeniert hatte. Da Dr. Arroway jedoch keine Beweise hat, werden ihre wissenschaftlichen Erklärungen abgelehnt.

Ein internes Gespräch zweier Regierungsbeamter offenbart später, dass die von Ellie mitgeführte Videokamera 18 Stunden lang Aufzeichnungen gemacht hat; angeblich sei

auf dem Filmmaterial aber nichts zu erkennen. Ellies Wahrnehmung, die zerstörte Sesselaufhängung in der Transport-Kapsel und die 18-stündige Aufzeichnung wären somit doch Beweise oder Indizien dafür, dass eine (Zeit-)Reise stattgefunden hat.

6.1.2 Figurenanalyse: Dr. Eleanor „Ellie“ Arrowway

Szene: Figureinführung

Filmzeit: 0:07:55 – 0:10:40

Dr. Eleanor Arrowways Vorgeschichte, die sich in ihrer Kindheit abspielt, zeigt die Beziehung zu ihrem Vater, sowie dessen Tod. Man sieht Ellie als Kind und ihre Begeisterung Funksignale auszusenden und zu empfangen. Die dramaturgische Struktur des Films, seine Verhältnisse zwischen Story und Plot können die Figur entscheidend prägen (vgl. Eder 2008, 334). In diesem Fall lenkt die Dramaturgie die Aufmerksamkeit auf die Entwicklung des Figurenmodells Eleanor Arrowway. Die Art wie eine Figur eingeführt wird und wann man etwas Bestimmtes über eine Figur erfährt, formt in grundlegender Weise das Bild, welches sich die ZuschauerInnen von ihr machen (vgl. Eder 2008, 335). Für die Analyse der Figureinführung wird jedoch nicht die Darstellung des Kindes Ellie gewählt, sondern ein späterer Zeitpunkt, wenn sie als Wissenschaftlerin in den Plot eingeführt wird.

Wahrnehmung: Töne und Bilder der Filmszene. (Audiovisuelle Information)

Dr. Eleanor Arrowway sitzt in einem dunklen Raum beim Arecibo-Observatorium und arbeitet an einem Computer. Es ist Nacht und sie ist alleine. Mit Kopfhörern, die mit einem Funkgerät verbunden sind, durchsucht sie das All nach Funksignalen. Als sie glaubt etwas gefunden zu haben, steckt sie die Kopfhörer ab und versucht ein Signal zu hören. Währenddessen kommt ein Mann mit einem Hund herein. Gemeinsam gehen sie dem außergewöhnlichen Geräusch nach. Nachdem sich herausstellt, dass sie einer falschen Fährte gefolgt ist, stellt sich ihr der Mann vor. Sie kommen auf ihren Vorgesetzten Dr. David Drumlin zu sprechen, der für die finanziellen Mittel ihres Projektes zuständig ist. Ellie äußert sich nicht über Drumlin, welches den feinfühligsten, sich als blind herausstellenden Astrophysiker Kent Clark in seinem Glauben bestätigt, dass Ellie und Drumlin kein gutes Verhältnis pflegen. Drumlin hat Ellie vor Kent als eine zielstrebige, überragende Nervensäge mit der Besessenheit von einem Fachgebiet, welches beruflicher Selbstmord sei, beschrieben. Dann geht im Zimmer das Licht an

und weitere Arbeitskollegen betreten den Raum. Kent stellt sie, sowie deren Forschungsgebiete vor. Als angesprochen wird, dass Dr. Arroway ihre Teleskopzeit dem Abhören von „kleinen grünen Männchen“ widmet, erntet sie von den Arbeitskollegen seltsame Blicke, die sie jedoch gewohnt zu sein scheint.

Mentale Modellbildung: Figur als fiktives Wesen. (körperliche, psychische und soziale Information)

Dr. Eleanor Arroway ist eine junge, bodenständige, leger gekleidete Frau. Wenig auf ihr äußeres Erscheinungsbild bedacht, gibt sie sich lieber ihrer Leidenschaft, der Wissenschaft hin. Mit Jeans, bequemen weiten T-Shirts und meistens einer großen Brille auf der Nase arbeitet sie tagsüber wie auch nachts an ihrem Forschungsprojekt SETI. Sie ist auf der Suche nach außerirdischer Intelligenz.

Die ernsthafte Astronomin arbeitet mit viel Enthusiasmus an ihrem Projekt und setzt sich immer wieder stark für ihre Ziele ein. Sie ist von dem Gedanken, dass es viele verschiedene Zivilisationen im Weltall gibt, besessen. Dabei befolgt sie strikt die Regeln der Wissenschaft, nämlich die der Belegbarkeit von Phänomenen aufgrund des Vorhandenseins von Beweisen und Fakten.

Sie ist eine Einzelgängerin, die sich alleine durch das Leben kämpft und arbeitet hart auf ihr Ziel hin. Durch den frühen Verlust ihrer Eltern hat Ellie gelernt, auf sich selbst Acht zu geben und stark zu sein. Das Fehlen von Familie und Freunden ist jedoch auffällig. Ihre Arbeitskollegen scheinen ihre einzigen Anvertrauten zu sein. Sie respektiert Menschen, die sich mit der Astrophysik beschäftigen. Geprägt von dem Tod ihres Vaters, zu dem sie eine sehr gute Beziehung hatte, hat sie Angst vor Bindungen und dem Empfinden von Liebe.

Ästhetische Reflexion: Figur als Artefakt. (Figur als Struktur und Darstellungsform)

Ein Gestaltungsmittel der Darstellungsebene ist die Namensgebung. „Obwohl der Eigenname einer Figur zugleich eines ihrer sozialen Merkmale in der fiktiven Welt ist, wird er oft stärker als ein gezieltes Mittel ihrer Charakterisierung wahrgenommen“ (Eder 2008, 336).

Namen können unter anderem intertextuelle Bezüge auf die Figur transferieren (vgl. Eder 2008, 336). Im Film ALIEN hat die Hauptdarstellerin Ripley den Vornamen Ellen,

welcher in der Aussprache ähnlich wie „Alien“ klingt. „Ellen“ und „Alien“ stellen im Film ALIEN zwei Seiten von Weiblichkeit dar. Das Alien, welches ein Zuviel an Sexualität hat und hauptsächlich auf ihre biologische Reproduktionsfähigkeit reduziert wird. Während Ellen durch ihr Heldinnendasein der Männerwelt angepasst ist und so ihre Sexualität einbüßt. (Vgl. Rainer 2003, 14)

Im Film CONTACT hat die Hauptfigur den Vornamen „Eleanor“, doch statt diesem Namen hört man durchgehend im Film die Verkürzung, einen Kosenamen „Ellie“, welcher auch nur zu sehr an das Wort „Alien“ erinnert. Der Kose-name bewirkt eine Verniedlichung der Person und somit in gewisser Weise eine Minderung der Wichtigkeit ihrer Position und ihrer Arbeit. Ellie wird so auf der Suche nach dem außerirdischen Wesen selbst zur Verkörperung des Aliens.

Ein weiteres Gestaltungsmittel ist durch Besetzung und Star-Image möglich.

Die mit dem Image verbundenen Vorstellungen fließen in unterschiedlichem Ausmaß in das Figurenmodell ein. Weil das Star Image auch aus dem «wahren Leben» des Stars gespeist wird, kann sich mit ihm ein Anschein von Wirklichkeitsnähe und Authentizität auf die Figur übertragen. Gleichzeitig lenkt das Star Image die Aufmerksamkeit aber auf die Tatsache, dass ein bekannter Schauspieler die Figur verkörpert; die Darstellungsebene kann dadurch stärker in den Vordergrund treten. (Eder 2008, 338f)

Jodie Foster ist die perfekte Schauspielerin um die intellektuelle Astronomin Ellie Arroway zu porträtieren. Bereits mit 13 Jahren spielte Foster in DAS MÄDCHEN AM ENDE DER STRAßE (1976) eine unabhängig lebende, hochtalentier-te und junge Frau. Diese Rolle entspricht auch heute noch ihrem Image. Ebenso zeichnet ihr Lebenslauf eine begabte, intelligente und zielstrebige Person ab. In einer französischsprachigen Privatschule war sie die Jahrgangsbeste und an der Yale Universität schloss sie ihr Literaturstudium mit Magna cum laude ab. Die Schauspielerin wurde unter anderem für den Film DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER (1991) mit dem Oscar ausgezeichnet und 1991 war sie erstmals als Regisseurin tätig.

Durch die Besetzung der Rolle mit Jodie Foster profitiert der Film von ihrem Star Image. Es treten sämtliche Übereinstimmungen der Züge des Star Images mit den Eigenschaften der Rolle auf. Dadurch gelingt es Foster, ihre Figur, deren größter Wunsch es ist, die Existenz fremden Lebens zu beweisen, authentisch darzustellen.

Szene: Ellie im Transporter

Filmzeit: 1:50:54 – 2:01:43

Wahrnehmung: Töne und Bilder der Filmszene. (Audiovisuelle Information)

Ellie sitzt auf einem fixierten Sessel in der Kapsel des Transporters. Sie fliegt durch ein Wurmloch und kommt bei dem Stern Wega an. Die Reise geht weiter durch ein weiteres Wurmloch. Mit einer Kamera an ihrem Kopf befestigt, soll die Fahrt durch das All aufgezeichnet werden. Sie spricht über die Geschehnisse, um die Bilder auf Video später nachvollziehen zu können. Sie ist von dem Anblick hin und her gerissen, welchen sie kaleidoskopartig durch die kugelförmige Kapsel sieht. Ihr Kompass schwebt durch die Kapsel. Um ihn wieder einzufangen schnallt sie sich von dem Sessel los. Dieser wird durch die starken Bewegungen kurz darauf aus seiner Verankerung gerissen und knallt gegen die Innenwand der Kugel. Ellie schwebt jetzt schwerelos und völlig ruhig in der Transporterkapsel. Kurz darauf landet sie bewusstlos auf einem Planeten. Sie steht an einem Strand mit Palmen und Blick aufs Meer. Es sieht so aus, als wäre sie in dem von ihr als Kind gezeichnetem Bild für ihren Vater. Der Himmel ist jedoch nicht gewöhnlich blau, sondern zeigt Sternbilder und fantastische Phänomene der Galaxis. Ellie befindet sich noch immer in der Kapsel des Transporters, welche eine „Rundum-Holografie von innen darstellt. Sie sieht ein Wesen auf sich zukommen. Das Wesen hat die Gestalt ihres verstorbenen Vaters und spricht so wie dieser zu ihr. Ihr ist bewusst, dass er nicht real ist. Sie will wissen, warum die Außerirdischen die Menschen kontaktiert haben. Das Wesen erklärt ihr, dass sie es selbst waren, die den Kontakt hergestellt haben. Viele Zivilisationen besuchten bereits mittels Transporter diesen Ort. Er erklärt ihr, dass sie immer nur Schritt für Schritt weiter gehen können. Aus diesem Grund blieben seinerseits auch noch viele Fragen unbeantwortet. Dann küsst er sie auf die Stirn und im nächsten Moment ist sie von ihrem Trip zurück auf der Erde.

Schlüsse auf indirekte Bedeutungen: Figur als Symbol. (Träger von Bedeutungen)

In der Geschichte des Films geht es um die Zusammenführung der Sichten von Religion und (Natur-)Wissenschaft. Der dadurch entstehende Konflikt ist ein kontroverser Diskurs, der bereits seit Jahrhunderten existiert. Beide haben den Anspruch „wahre“ Aussagen über die Welt zu machen, verhalten sich jedoch konträr zueinander. Während die Religion auf nicht belegbaren „Wahrheiten“ beruht, erhebt die Naturwissenschaft den Anspruch der Beweisführung.

Ambivalenz ist ein tragendes Merkmal dieses Films, deren Kernthema sich aus der Gegenüberstellung rationaler Wissenschaft und emotionaler Religion ergibt. Für jedes Argument werden im Film zwei mögliche Seiten durch verschiedene Figuren repräsentiert.

Dr. Arroway spricht zu dem anderen Wesen als eine Art Vertreter der Menschheit. Sie soll das Medium sein, durch welches die Informationen zwischen den unterschiedlichen Zivilisationen ausgetauscht werden können. Die Regierung wollte einen Repräsentant schicken, der einen religiösen Glauben teilt, welchen viele Menschen auf der Erde als wichtig ansehen. Trotz der Entscheidung gegen sie, ist es doch letztendlich die Wissenschaftlerin, die auf diese Reise geschickt wird. Sie orientiert sich jedoch anhand von Beweisführung und Fakten und kann sich nicht nur auf einen Glauben verlassen.

Die indirekte Aufgabe der Figur besteht darin, diesen Konflikt zwischen Wissenschaft und Religion zu lösen. Dazu entfernt sie sich sogar von der Erde, besucht einen anderen Planeten und steht in Kontakt mit einem anderen Wesen. Für sie steht ihr wissenschaftliches Interesse für diese Reise im Vordergrund. Sie ist von der Klärung der Frage nach außerirdischem Leben besessen. Nach dieser phänomenalen, unbeschreibbaren Reise kann sie auf der Erde keine Beweise vorlegen. Schlussendlich muss Dr. Arroway als Wissenschaftlerin ihren Glauben verteidigen. Diese Wendung der inneren Einstellung der Figur stärkt den philosophischen Grundgedanken des Dramas merklich. Ellie muss jedoch erfahren, dass die Menschheit noch nicht bereit ist ihren Glauben zu erweitern.

Durch die Begegnung mit dem anderen Wesen ist Ellie zwischen ihrer Wissenschaftlichkeit und dem Glauben hin und her gerissen. Der Konflikt gefährdet ihre wissenschaftliche Karriere und ihr Ansehen. Man könnte also behaupten, Dr. Arroway wird als Karrierefrau insofern bestraft, als dass ihre wissenschaftlichen Ergebnisse nicht gewürdigt werden. Man stellt sie als inkompetent dar und macht ihren Ruf schlecht. Sie verliert ihre Glaubwürdigkeit und ihren guten Status. Trotz ihrer wissenschaftlichen Bemühungen und ihrer Ergebnisse wäre es möglich, dass sie keine Forschungsgelder mehr bekommt und so in weiterer Folge ihre Karriere behindert wird.

Ellie's Figur erfährt durch den Konflikt zwischen Wissenschaft und Glaube im Film eine Verschiebung ihrer Position ins Abseits. Die Wahl ihres Forschungsgebietes macht sie zu einer Außenseiterin in der Wissenschaft. Die Begegnung mit dem Außerirdischen macht sie jedoch letztendlich als Mensch in ihrer Glaubwürdigkeit und ihrer Position als weibliche Wissenschaftlerin zu einer Aussätzigen, zu etwas Anderem.

Figurenkonstellation und Handlung: Beziehungen zu anderen Figuren und Verhältnis zur Handlung

Alle Figuren, die zu Ellie eine engere Beziehung pflegen, sind männlich. (Vater, Kent, Joss, Drumlin und das Alien in Gestalt des Vaters) Durch ihr Geschlecht ist sie von den anderen Figuren abgegrenzt. Das Fehlen der Mutterfigur ist bereits zu Beginn der Handlung auffallend und es folgt auch keine andere weibliche Figur, die für Ellie im Laufe der Story eine wichtige Rolle einnehmen würde. Es gibt drei Beziehungen, die für Eleanor's Handeln wesentlich sind:

Vater: Ihr Vater war für Ellie sehr wichtig. Er war der einzige Mensch, der für sie da war. Er führte sie durch seine erzieherischen Bemühungen in die Welt der Astronomie ein und somit auch in die der Wissenschaft. Durch seinen Tod verlor Ellie ihr einziges noch lebendes Familienmitglied. Bereits zu diesem Zeitpunkt konnte sie mit dem Glauben an einen Gott und mit dessen unergründlichen Wegen nichts anfangen. Sie fühlt sich für den Tod ihres Vaters verantwortlich und macht sich den Vorwurf, nicht schnell genug an seine Medikamente gekommen zu sein. Somit zeigt sie schon im Alter von neun Jahren ein sehr rationelles Verhalten und glaubt nicht an eine Fügung Gottes.

Joss: Er wird im Laufe des Films zu einem inoffiziellen, spirituellen Berater des Präsidenten und fungiert als Sprachrohr religiöser Konzepte. Joss vertritt Werte und einen Glauben, den Ellie nicht teilen kann. Trotzdem fühlt sie sich von ihm angezogen. Da Ellie früh verwaist ist, leidet sie an Bindungsängsten und versucht Joss somit auf Abstand zu halten. Ihre Wege kreuzen sich jedoch immer wieder und so werden er und seine Philosophie ein Teil ihres Lebens.

Alien: In einem Moment der Ohnmacht lesen die Außerirdischen in Ellie's Gedanken. Sie suchen nach gewohnten Bildern und vertrauten Dingen und lassen für Ellie ihre Umwelt danach aussehen. Auch das Alien nimmt eine Form an, bei der sich Ellie wohl

fühlt. Das Alien kommt in Gestalt ihres verstorbenen Vaters. Als ihr Vater starb, versuchte sie mittels Funkgerät Kontakt zu ihm aufzunehmen. Nach der jahrelangen Suche nach außerirdischem Leben, steht Ellie nun ihrem „Vater“ gegenüber. Dadurch wird eine Vertrautheit und enge Bindung zu dem Außerirdischen vermittelt. Auch diese Figur beeinflusst ihr Leben.

Fazit:

In CONTACT wird die Illusion der Authentizität der globalen Gesellschaftsreaktion auf intelligentes Leben im Weltraum in Form eines Medienspektakels umgesetzt. Mit realen Vertretern des CNN und omnipräsenten Monitoren (Computer- und Fernseh-bildschirme) werden die Technik und die Abhängigkeit der Menschheit von ihr symbolisiert.

Zum einen könnte eine Medialisierung im Transporter stattfinden oder in der direkten Begegnung mit dem außerirdischen Wesen oder in der Darstellung der von der Regierung vorgelegten Reiseaufnahme, indem nicht die gesamte Länge des Videos gezeigt wurde. Schlussendlich positionieren sich diese möglichen, veränderten Wahrheiten der Geschehnisse durch verschiedene Medien um die Person Dr. Eleanor Arroway in Verbindung mit der fragwürdigen Existenz von außerirdischen Leben.

Dr. Arroway ist eine hochqualifizierte Wissenschaftlerin im Überzeugungskampf gegen den military-industrial complex. Der Diskurs über Glaubens- und Existenzfundamente wird auf ihrem Rücken ausgetragen. Somit entsteht durch politische Machtstrukturen vernetzt mit religiösen Fanatikern und wissenschaftlichen Neidern eine unüberwindbare Phalanx für die der Wissenschaft verpflichteten Astronomin (vgl. Brainin-Donnenberg 2010, 61).

Somit stößt Ellie an ihre Grenzen als Wissenschaftlerin. Sie hat es unter Umständen „geschafft“ mit anderen Wesen in Kontakt zu treten, bekommt jedoch nicht die Anerkennung für ihre wissenschaftliche Arbeit zugesprochen.

6.2 AKTE X – DER FILM (USA 1998) – HYBRIDISIERUNG

Hybridisierung:

Ein Hybrid (von lat. *hybrida*, nicht-fachsprachlich bzw. veraltet: Bastard, Mischling oder Blending genannt) ist in der Biologie ein pflanzliches oder tierisches Individuum, dessen Eltern sich in mehreren erblichen Merkmalen unterscheiden. Es kann sich dabei um eine Kreuzung verschiedener Arten oder Unterarten handeln. Teilweise – insbesondere in der Zucht – wird der Begriff auch für Nachkommen von Kreuzungen verschiedener Zuchtlinien oder Rassen verwendet. Die Kreuzung von durch Inzucht geprägten Lebewesen soll Steigerungen des Wachstums und der Leistung erzielen. (Vgl. Duden 1990, 321) Die Hybridisierung bezeichnet einen für molekulargenetische Techniken bedeutsamen Vorgang. An einem Einzelstrang einer DNA lagert sich ein mehr oder weniger vollständig komplementärer DNA-Einzelstrang an, indem Wasserstoffbrückenbindungen zwischen den jeweils komplementären Nukleinbasen ausgebildet werden. Es werden unter anderem neue Pflanzensorten gezüchtet, die aus bereits bestehenden Sorten entstehen. So sind z.B. Clementinen eine Mischung aus Orangen und Mandarinen.

Der Begriff Hybridisierung – aus der Biologie kommend – wurde zunächst von der Literaturwissenschaft auf kulturelle Prozesse angewandt. Besondere Bedeutung gewann er im Rahmen der Postcolonial Studies und der Cultural Studies, z.B. bei Stuard Hall (1994). Der Begriff wird für Kreuzungen, Verschränkungen oder Überschreitungen verschiedenster Themen-Felder verwendet. So findet man den Begriff Hybridisierung auch in der Filmwissenschaft. Hier steht er für die Erweiterung der Filmgenrekonventionen.

Während in der Realität so die Entstehung weiterer irdischer Arten bewirkt wird, verwendet die SF diesen Vorgang gerne zur Kreuzung jeglicher Lebewesen mit außerirdischen Wesen. Eine Hybridisierung aus menschlicher und außerirdischer DNA ist ein beliebtes Thema in den SF-Filmen. Auf diese Art werden Menschen zu Außerirdischen. Veränderungen des Körpers, des Aussehens und auch der Persönlichkeit der befallenen Person sind die Folge. In den meisten Fällen wird ein menschlicher Körper von einem außerirdischen Virus oder Gen befallen, so dass eine Assimilation stattfindet. In Invasions-Filmen versuchen die Außerirdischen auf diese Art die Menschheit unter ihre Kontrolle zu bringen. Der wohl bekannteste SF-Film, in dem die Menschen durch Befall ihres Körpers durch Aliens ihren eigenen Willen verlieren,

ist INVASION OF THE BODY SNATCHERS (1956). Im Film AKTE X werden Menschen auch von einem außerirdischen Virus befallen und so zu einer neuen Form von Lebewesen. Auch bei der Wissenschaftlerin wird der Kontakt zu Aliens durch Hybridisierung hergestellt.

6.2.1 Kontext des Films

In den Neunzigern herrschte in den USA eine politische Paranoia. Keiner kann dem anderen mehr vertrauen. Besonders nicht Regierungsmitgliedern, die mit irgendwelchen Aliens/Fremden eine Verschwörung planen, wie es in AKTE X der Fall ist. Die amerikanische Öffentlichkeit ist verunsichert und zynisch geworden nach Watergate oder auch der Lewinsky Affäre. Man könnte sagen das grenzenlose Vertrauen in die Anführer ist verschwunden.

Thus science fiction television once more reflect and perhaps contributes to, political trends. The „strange new worlds“ motto of Star Trek spoke political language of 1960's idealism: a World bold exploration, filled with liberal optimism and faith in the American dream. Fox Mulder's „trust no one“, by contrast, may be a watchword for a world in which obfuscation and deceit are believed to be the norm. (Rainer 2003, 244)

Die Serie AKTE X steht vor allem im in den Neunzigern massenwirksam gewordenen Kontext der Entführungen durch Außerirdische. Trotz des breiten Spektrums kultureller Aspekte, die in den Alien-Invasionsszenarien zu dieser Zeit eine Rolle spielen, lässt sich der neuerliche Erfolg dieses Science-Fiction-Subgenres letztlich auf das kulturelle Moment am Ende des Kalten Krieges zurückführen. (Vgl. M. Koch 2002, 35) Diese neue Ausprägung von Alien-Invasionen im US-Spielfilm ist von diesem Zeitpunkt an nicht mehr weg zu denken. Eine der bedeutendsten populärkulturellen Abhandlungen der Entführung durch Außerirdische ist die 1993 gestartete, von Chris Carter entwickelte Fernsehserie THE X-FILES (AKTE X). In der Serie untersuchen zwei FBI-Agenten, der intuitiv vorgehende Fox Mulder (David Duchovny) und die rationale Medizinerin Dana Scully (Gillian Anderson), alle nur erdenklichen Formen paranormalen Aktivitäten. Dabei kommt der Entführung durch Außerirdische eine besonders herausgehobene, ständig wiederkehrende Bedeutung zu. Auslöser für Mulders Interesse am Paranormalen ist die Entführung seiner Schwester Samantha. Sie ist in seiner Kindheit Opfer einer solchen Entführung geworden und nie mehr wieder aufgetaucht. (Vgl. M. Koch 2002, 255) Außerdem wird in der Serie ein globales Verschwörungsszenario entworfen. Dieser Verschwörungsaspekt liegt auch dem 1998 im Anschluss an die fünfte Staffel der TV-Serie erschienenen Kino-Ableger AKTE X – DER FILM zugrunde.

Filminhalt:

Der Film beginnt mit einer Szene, die im Jahr 35.000 v. Chr. angesiedelt ist. In einem von Eiszeit geprägten Nord-Texas verfolgen zwei Vorzeit-Menschen eine fremde Spur im Schnee. In einer Höhle finden sie ein außerirdisches Monster mit spitzen Zähnen und Klauen. Einer der Jäger und das Alien werden bei der unvermeidlichen Auseinandersetzung in einer Höhle getötet, während der Körper des zweiten Menschen von einer schwarzen Flüssigkeit aus dem Inneren des außerirdischen Wesens befallen wird. Es folgt der Übergang in die Gegenwart. Ein texanischer Junge fällt beim Spielen mit seinen Freunden in jene Höhle, in der sich die Gebeine der Eiszeit-Szene befinden. Darauf hin wird auch er von der Flüssigkeit – einem außerirdischen Virus – befallen, genau wie vier Feuerwehrleute, die sich zur Rettung des Jungen in die Höhle hinab begeben. Der Schauplatz wird von einer obskuren Geheimorganisation auf Regierungsebene, der so genannten „Federal Emergency Management Agency“ (FEMA), die plötzlich mit einem High-Tech-Team auftaucht, hermetisch abgeriegelt. Das Ganze soll als Maßnahme zur Eindämmung einer möglichen infektiösen Epidemie durch das Hanta-Virus kaschiert werden. Das Kind und drei der Feuerwehrleute werden abtransportiert. Einer der Befallenen bleibt in einem vor Ort errichteten Labor-Camp zurück. Später stellt sich heraus, dass die Infizierten durch den Befall mit der außerirdischen Substanz von innen verdaut werden. Der Mensch dient als Nahrungsquelle für eine neue Lebensform, die im Inneren des Körpers heranwächst und ihn zerstört. Da sich das Alien erst im Inneren eines Körpers entwickelt, könnte man hier auch von Reproduktion sprechen. Diese Kreatur, ähnlich wie jene aus der ALIEN-Filmreihe, scheint nach ihrer vollständigen Entwicklung aus der Brust des Wirtes zu springen. Diesen Vorgang sieht man im Film nicht, doch der zerstörte menschliche Körper deutet darauf hin. (Vgl. M. Koch 2002, 256)

Mulder und Scully, deren X-Abteilung zur Ermittlung paranormaler Aktivitäten am Ende der fünften TV-Staffel geschlossen wurde, sind nun im normalen FBI-Dienst bei einer Anti-Terror-Einheit tätig. Sie sind gerade dabei, ein mögliches Bombenattentat auf ein Regierungsgebäude in Dallas, Texas zu verhindern. Mulder findet die Bombe in einem Nachbargebäude, kann die Detonation aber nicht verhindern. Die Verschwörung ist bereits voll im Gange, da der Leiter der Anti-Terror-Gruppe in den Anschlag verwickelt ist. Er besteht darauf, die Bombe allein zu entschärfen und schickt alle anderen Agenten aus dem Gebäude. Er bleibt jedoch unmittelbar neben dem Sprengkörper

sitzen und wartet auf die Explosion und damit auf seinen Tod. Die im Zuge der Detonation zerstörte Fassade des Gebäudes im Film ist eine deutliche Anspielung auf das Bombenattentat auf eine Regierungseinrichtung in Oklahoma City⁷ am 19. April 1995. (Vgl. M. Koch 2002, 256) Für die misslungene FBI-Aktion und die vier Menschen, die bei der Explosion angeblich starben, werden Mulder und Scully verantwortlich gemacht. Von einem Verschwörungstheoretiker Dr. Alvin Kurtzweil (Martin Landau) erfährt Mulder später, dass die vier angeblichen Opfer zum Zeitpunkt der Detonation bereits tot waren. Wie sich herausstellt, handelt es sich dabei um die drei Feuerwehrleute und das Kind, die von dem außerirdischen Virus befallen wurden. Dieses Attentat war von der FEMA geplant und diente der weiteren Verschleierung des Vorfalles in Nord-Texas. Die Leichen mussten als mögliches Beweismittel beseitigt werden.

Die FEMA ist Werkzeug eines globalen Macht-Konsortiums, das in einer Verschwörung riesigen Ausmaßes und auf höchsten Ebenen mit den Außerirdischen zum Zweck einer Kolonisierung der Erde durch Aliens kollaboriert. Diese Leute leben in dem Glauben, dies sei die unvermeidliche Zukunft der Erde. Diese Kolonisierung soll durch die massenhafte, aber kontrollierte Verbreitung eines gentechnisch hergestellten Virus erreicht werden. Der Virus soll einen Großteil der Menschheit in außerirdisch-menschliche Hybrid-Wesen verwandeln. Der Film liefert somit den Grund für all die Entführungen durch Aliens, die im Laufe der TV-Serie ein immer wiederkehrendes Motiv darstellen. Sie dienten der Forschung zur Hybridisierung und der Vorbereitung der Kolonisation. (Vgl. M. Koch 2002, 257)

Das Konsortium trifft sich aufgrund der Vorfälle in Nord-Texas zu einer Krisensitzung in London, unter dem Vorsitz von Conrad Strughold (Armin Mueller-Stahl). Das Virus sei mutiert und nicht mehr kontrollierbar. Die in Texas aufgetauchte Variante lässt die Verschwörer erkennen, dass sie im Kolonisierungsprojekt nicht überleben werden. Da es sich nicht um kontrollierte Hybridisierung, sondern um die Entwicklung einer „new extraterrestrial biological entity“ (XF 0:50:48) handle. Der so genannte „Well-Manicured Man“ (John Neville) ist von dieser Entwicklung entsetzt: „This isn't colonization. This is spontaneous repopulation“ (XF 0:50:59). Es handelt sich dabei um eine vollständige Ausrottung der Menschheit. Mulder und Scully gehen den Hinweisen nach. Sie finden

⁷ Diese offensichtliche Parallele erkennen auch Janet Maslin in der New York Times und Andy Klein vom Dallas Observer.

in der Wüste eine Testeinrichtung, die an der Verbreitung des Kolonisierungsvirus arbeitet. Dort wird gentechnisch veränderter Mais gezüchtet, der die Erbanlagen des Virus enthält. Zur Verbreitung des Virus gibt es riesige Bienenstöcke. Die zwei Agenten werden nach Vorbild von Alfred Hitchcocks *NORTH BY NORTHWEST* (USA 1959) von zwei schwarzen Hubschraubern durch das Maisfeld in der Wüste verfolgt, können aber entkommen. Zurück in Washington wird der Plan Mulders Ermittlungen zu sabotieren vom Konsortium umgesetzt, indem sie seine Partnerin, Scully entführen. Scully wird von einer Biene, die das Virus in sich trägt gestochen und kollabiert. Mulder ruft einen Krankenwagen, doch die Verschwörer hören sein Telefon ab und sind schneller. Es kommt ein als Rettungssanitäter getarntes Team und entführt die mit dem Virus infizierte Scully.

Der Well-Manicured Man möchte seine Kinder vor der bevorstehenden Ausrottung der Menschheit beschützen. Er sucht Mulder auf und unterläuft die Pläne des Konsortiums. Er erklärt Mulder die extraterrestrische Herkunft des Virus, der allerdings als ursprüngliche Lebensform dieses Planeten so alt sei, dass AIDS und Ebola im evolutionären Maßstab wie Neugeborene erscheinen: „Your aliens, Agent Mulder, your green men arrived here millions of years ago. Those that didn't leave have been lying dormant underground since the last ice age in the form of an evolved pathogen, waiting to be reconstituted by the alien race when it comes to colonize the planet using us as hosts“ (XF 1:18:40). Er erklärt Mulder den Plan des Konsortiums. Die von ihnen betriebene virale Kolonisierung per Hybridisierung klingt jedoch nicht nach Entwicklung eines zeitgemäßen menschlichen Selbstverständnisses, sondern wie ein typisches „Body-Snatchers“-Szenario. Er übermittelt Mulder die Koordinaten, mit Hilfe deren er Scully finden kann. Mit einem Impfstoff gegen das Virus soll Mulder das drohende Unheil verhindern. (Vgl. M. Koch 2002, 258)

Es handelt sich bei den Koordinaten um einen Ort mitten in der Antarktis. Dort findet Mulder eine Station der Verschwörer und entdeckt eine riesige Brutstätte für das Virus. Unter dem Eis reifen Aliens in menschlichen Wirten in unzähligen Tanks heran. Mulder kann Scully finden und injiziert ihr den Impfstoff. Daraufhin bricht das Brut-System zusammen und die zwei Agenten können sich in letzter Sekunde an die Oberfläche retten. Aus dem Eis erhebt sich ein riesiges UFO und schwebt davon. Am Ende des Films erreicht den auf seine eigene Mais-Bienen-Virus-Zuchtanlage in Tunesien zurückgekehrten Strughold die Nachricht, dass die X-Files des FBI wieder aktiviert

wurden. Mulder und Scully wurden rehabilitiert und können weiter gegen Verschwörungen und Entführungen außerirdischer Art ermitteln. In der sechsten Staffel der TV-Serie folgt die Fortsetzung.

6.2.2 Figurenanalyse: FBI Special Agent Dana Scully

Szene: Figureinführung

Filmzeit: 0:11:42 – 0:13:46

Wahrnehmung: Töne und Bilder der Filmszene. (Audiovisuelle Information)

Scully kommt in einer FBI-Jacke auf das Dach eines Regierungsgebäudes in Dallas. Sie telefoniert mit Mulder und ist auf der Suche nach einer Bombe. Die Agentin ist auf dem Nachbargebäude des Bundesverwaltungsobjektes auf welches ein Bombenattentat prophezeit wurde, da Mulder dort die Bombe vermutet. Man hört im Hintergrund einen Hubschrauber fliegen und das Klacken ihrer Absätze. Während des Telefonats geht sie am Dach im Kreis und sieht sich um. Sie beschwert sich bei ihm über die Sinnhaftigkeit, im benachbarten Bau nach der Bombe zu suchen. Sie ist aktiv mit dem Gespräch beschäftigt. Während die ZuschauerInnen Scully im Bild sehen, ist Mulder nur durch das Telefon zu hören und somit off screen space. Sie versucht sofort durch die Wortklärung von Terror seine These zu widerlegen. Sie ist von Anfang an rational und wissenschaftlich. Sie nimmt die wissenschaftlich vorgegebenen Fakten her und begründet so ihre Meinung. Als sie auf eine Antwort von Mulder wartet, kommt dieser unbemerkt auf das selbe Dach und schreit "BOOM". Scully erschrickt und wirft ihm einen ernsten Blick zu. Nun antwortet er ihr, indem er ihr widerspricht. Er ist von seiner Intuition geleitet. Er geht seinem Gefühl nach und versucht sie davon zu überzeugen. Sie erörtern ihre Situation, wie auch ihre berufliche Stellung beim FBI. Als sie das Dach verlassen wollen, erlaubt auch Scully sich einen Scherz. Nachdem geklärt ist, dass die Tür ins Treppenhaus doch nicht versperrt ist, verlassen sie das Dach.

Schnell wird auch für jemanden, der die TV-Serie nicht kennt, klar, dass Scully den wissenschaftlichen Part und Mulder den intuitiven übernimmt. Ebenso merkt man an der Art wie sie mit einander sprechen, dass sie ein eingespieltes Team sind. Sie arbeiten nicht nur deshalb gut und gern zusammen, weil sie sich lange Zeit kennen,

sondern weil sie sich gegenseitig ergänzen und so mehrere Sichtweisen und Möglichkeiten finden.

Mentale Modellbildung: Figur als fiktives Wesen. (körperliche, psychische und soziale Information)

Dana Scully arbeitet beim FBI als Agentin in einer Anti-Terror-Einheit. Davor war sie als Ärztin tätig. Scully ist eine attraktive Frau, alleinstehend, intelligent und sehr in ihre Arbeit vertieft. Sie trägt maßgeschneiderte Kleidung und wechselt zwischen schwarzen Hosen- und Rockkombinationen mit weißen Blusen. Nur wenn sie medizinische Aufgaben erfüllt, trägt sie einen weißen Arbeitskittel. Hervorstechend sind ihre roten Haare, die jedoch immer gestylt sind. Ihr Äußeres erscheint sehr gepflegt und strahlt feminine Züge aus.

Die Figur Dana Scully erinnert an die von Jodie Foster gespielte Figur Clarice Starling aus dem Film SILENCE OF THE LAMBS (USA 1991). Sowohl Foster als auch Gillian Anderson sind ungewöhnlich niedlich, dafür dass sie heroische Rollen spielen. Die Figuren dieser FBI-Agentinnen sind ähnlich gestaltet, betreffend des Äußeren wie auch deren Verhalten und sozialen Umgang. Beide handeln rational und orientieren sich an den Fakten. Ebenso wie bei Clarice Starling hat auch Dana Scully einen Gegenpart.

Wie Handeln allgemein ist auch soziale Interaktion mehr oder weniger rational, impulsiv, akkratisch-unbeherrscht oder irrational. Diese unterschiedlichen Handlungsweisen können innerhalb der Figurenkonstellation unterschiedlich verteilt sein, etwa indem der Protagonist vorwiegend rational, vernunftgeleitet interagiert, der Antagonist dagegen impulsiv oder irrational (die FBI-Agentin und der psychopathische Serienmörder in THE SILENCE OF THE LAMBS). (Eder 2008, 501)

Die Frauenfiguren der Neunziger-Jahre-Filme unterscheiden sich deutlich von ihren filmischen Vorgängerinnen. Die Frauen forderten in den vierziger und fünfziger Jahren erstmals Unabhängigkeit. Die der neunziger Jahre verlangen bereits dieselbe Unabhängigkeit wie der Mann. Philip Green schreibt 1998 über die Männer im Film: „The fear they inspire is not the 1940's fear of an independent woman, but the much greater fear of a woman who is independent just like a man“ (Green 1998, 204). Scully ist beruflich männlichen Kollegen nicht nur gleichgestellt, sondern übertrifft diese auch durch ihr Wissen.

Schlüsse auf indirekte Bedeutungen: Figur als Symbol. (Träger von Bedeutungen)

Es stellt sich die Frage, ob man nun davon ausgehen kann, dass feministische Perspektiven in das Fernsehen und auch in den Hollywood-Film einfließen. Endlich gibt es intelligente Frauen im Film, die klüger als Männer sein können und ihre Aggressionen nicht verdrängen. Alexandra Rainer spricht davon, dass es sich dabei um feministische Anliegen handelt, jedoch mit dem Vermerk: „Das patriarchale Hollywood ist nicht von heute auf morgen feministisch geworden. Es gibt natürlich einen großen Haken.“ (Rainer 2003, 128) Heldinnen wie Scully aus AKTE X, bezahlen ihren Fortschritt mit ihrer Sexualität. Im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts kann die patriarchale Kultur aggressive Frauen im Film nicht mehr nur als schlecht darstellen, aber ganz ungestraft kommen sie dennoch nicht davon.

Die Filmindustrie reagierte auf diesen gesellschaftlichen Wandel und verarbeitet die von ihr bevorzugte Ideologie in halbversteckten Botschaften. Es herrscht Angst vor der Frau, die genauso unabhängig wie der Mann sein will. Daher laufen Filme meist nach demselben Schema ab. Eine Frau kann Familie und Karriere nicht vereinen, Mann und Frau sind unglücklich. [...] Die Schuld an dem Unglück, an der vorherrschenden Unordnung in der Welt, liegt laut Hollywood bei der emanzipierten Frau. (Rainer 2003, 129)

Es gibt drei Möglichkeiten wie eine solche widerspenstige Frau durch den Film gezähmt werden kann. Indem die Frau ihr Glück bei der Familie findet und ihre Arbeit aufgibt, durch Aufgabe ihrer Sexualität und endloses Unglück oder die Frau muss ihren Tod finden.

Im Fall Scully steht die Figur für die emanzipierte, nach Erfolg strebende Frau. Sie hat ein Medizinstudium abgeschlossen und hat einen Posten beim FBI im öffentlichen Dienst. Jedoch steht die Figur ebenso für die in der Gesellschaft oft damit verbundenen Probleme einer berufstätigen Frau mit Erfolgspotential. Im Film muss die Frau, Dana Scully als Zeichen für den Verzicht auf Familiengründung, ihre Sexualität aufgeben. Sie verliert damit den großen Teil ihrer Weiblichkeit, die von der patriarchal geprägten Gesellschaft missverstanden und gefürchtet wird. Während ein Mann Beruf und eine glückliche Familie vereinen kann, muss sich die Frau für eines entscheiden. Scully ist intelligent, arbeitet und stellt darüberhinaus noch eine positive Figur dar, ist aber sicher nicht glücklich. Sie trägt ein „Einsame-Wölfin-Image“. In der Serie steht ihre Einsamkeit immer wieder im Mittelpunkt. In einigen Folgen kommt es vor, dass sie Mulder von Dates erzählt, zu denen sie geht und deshalb keine Zeit für manche nächtliche Untersuchungen für das Unerklärliche hat. Es bleibt jedoch meistens bei einem Date und sie steht am nächsten Abend wieder voll der Arbeit zur Verfügung. Später im Film

kommt es beinahe zu einem Kuss zwischen Mulder und Scully, welcher durch einen fast tödlichen Bienenstich verhindert wird. Scully ist anscheinend so rationell, dass ihr sogar das kleinste bisschen Gefühl verweigert wird.

Szene: Scully als Hybrid

Filmzeit: 1:31:58 – 1:43:30

Wahrnehmung: Töne und Bilder der Filmszene. (Audiovisuelle Information)

Nach dem Scully entführt wurde, sucht Mulder an einem geheimnisvollen Ort unter dem Eis in der Antarktis nach ihr. Er findet zuerst eine Truhe mit ihrer Kleidung und geht dann weiter zu vereisten Aufbewahrungsboxen, in denen Mensch-Alien-Hybride entwickelt werden. In einer Box ist Scully. Ihr nackter Körper schwebt starr in einer Flüssigkeit. Sie hat die Augen geöffnet und aus ihrem Mund kommt ein Schlauch der einer Nabelschnur gleicht. Mulder zerstört die Eiskapsel, so dass die Flüssigkeit aus der Box auslaufen kann und er ihr das Gegenmittel injizieren kann. Es beginnt kurz darauf eine Substanz aus dem Körper durch die „Nabelschnur“ zu fließen, welche dann vertrocknet und durch Mulder aus Scully's Mund gezogen wird. Das ganze System des unterirdischen Labors kollabiert und das Eis beginnt zu schmelzen. Als Scully wieder zu sich kommt, zieht Mulder ihr einen Mantel an. Sie müssen so schnell wie möglich das Labor verlassen. Durch das Schmelzen der vereisten Boxen, erwachen die bereits fertig assimilierten Alien-Menschen, welche versuchen auszubrechen. Mulder muss die geschwächte Scully tragen. Sie wird bewusstlos und hört auf zu atmen. Während Scully leblos am Boden liegt, werden die anderen Wesen immer aktiver und beginnen die Boxen aufzubrechen. Mulder reanimiert sie und klettert mit ihr durch einen Schacht an die Oberfläche. Mulder und Scully werden bereits von einem Alien verfolgt. Sie erreichen das Äußere und im letzten Moment wird das Alien durch heißen Dampf vernichtet. Der Boden stürzt ein und die zwei Agenten müssen weiterlaufen. Sie kommen letztendlich auf dem Eis zum Liegen. Man sieht wie sich aus dem Boden ein rundes Raumschiff, welches das unterirdische Labor war, erhebt und davon fliegt. Mulder beobachtet das Geschehen und kann es kaum fassen. Scully ist erschöpft und lässt ihren Kopf auf dem Eis liegen. Sie sieht nur nach unten und bekommt das Flugobjekt nicht zu sehen. Sie bleiben liegen und umarmen sich um sich zu wärmen.

Ästhetische Reflexion: Figur als Artefakt. (Figur als Struktur und Darstellungsform)

Der gewählte Schauplatz der Szene in der Antarktis strahlt extreme Kälte aus und vermittelt auch eine Ferne. Es ist nicht unbedingt ein Ort an dem man sich wohl fühlt. Im unterirdischen Labor/Raumschiff dominieren sehr dunkle Farben, die den Ort bedrohlich wirken lassen. Umso hilfloser erscheint die blasse Scully in ihrer Darstellung in einer dieser Aufbewahrungsboxen. Die Protagonisten haben in dieser Szene wenig Text. Die Informationsvermittlung erfolgt verstärkt über die Bilder und die eingespielte düstere Musik.

Das zuvor vermittelte Bild von der Figur Dana Scully wird gebrochen. Die sonst so viel kommentierende und gut angezogene Frau ist nun verstummt und ihrer Kleidung beraubt. Die Präsentation von Scully als komatöses Opfer, als schöner Körper, reiner Gegenstand, außer Stande ihre Perspektive und Erfahrungen zu erklären ist für AKTE X hoch ungewöhnlich. Sonst ist Scully – in Betracht auf den Körper – ein aktives Subjekt. Scully's Macht entspringt nämlich ihrer wissenschaftlichen Subjektivität. Erst wenn sie assimiliert bzw. Wirt eines Aliens ist, wird sie zum wissenschaftlichen Objekt. Spätestens durch die Alien-Invasion, die Scully zu einem Alien-Hybriden macht, wird der Körper der Wissenschaftlerin „anders“, „monströs“ dargestellt.

Ihre Darstellung als Hybrid nimmt ihr die dominierenden Merkmale ihrer Figur, lässt sie jedoch noch klar als den Menschen Dana Scully erscheinen. Ihr Aussehen ist noch unverändert, während in manchen Boxen bereits andere Wesen, Aliens ersichtlich sind. Das Entfernen ihrer (Ver-)Kleidung und ihres sprachgewandten und sicheren Auftretens lässt die Figur Scully neu erscheinen, als etwas anderes. So wie die Veränderung ihrer DNA in der Box zu einem außerirdischen Wesen, spielt die Szene auch auf das Innere der Karrierefrau an. Die Rezipientin bzw. der Rezipient soll bereits ohne einer Veränderung der Gestalt die Andersartigkeit dieser Frau wahrnehmen.

Figurenkonstellation und Handlung: Beziehungen zu anderen Figuren und Verhältnis zur Handlung

Dana Scully vertritt eine rationalistische Weltanschauung, die gewöhnlich die eines Mannes ist. Fox Mulder dagegen vertritt in der Serie aufgrund von Intuition – die traditionell mit Frauen verbunden ist – regelmäßig übernatürliche Erklärungen. Sie wendet wissenschaftliche Erklärungen und Logik an, er Instinkt und Intuition. Die beiden Geschlechter werden als „gender-liminal“ (Wilcox/Williams 1996, 99)

dargestellt. In Verbindung der zwei Charaktere kommt eine Art Schwebestadium zwischen den Geschlechtern zustande, welchen Wilcox und Williams wie folgt beschreiben: „The two characters are presented as gender-liminal, moving back and forth across the border of traditionally accepted gender patterns“ (Wilcox/Williams 1996, 99).

Scully's Verhalten verkörpert diegetische Merkmale, die als ungewöhnlich gelten, da sie üblicherweise nicht mit einer Frau konnotiert werden. Dadurch entsteht eine Beziehung zu den anderen Wesen, die auf der Ähnlichkeit zu den Außerirdischen basiert, da diese ebenso als ungewöhnlich und untypisch betrachtet werden.

Scully ist zu Beginn des Films sehr dominant, stark und bestimmend. Kurz nach der Einführung ihrer Person rettet sie den eingesperrten Kollegen Mulder, indem sie schnell ein Rettungsteam organisiert. Sie stellt einen gleichwertigen Gegenpart zu Mulder dar. Später ist sie jedoch nur noch Opfer, sie dient als „Alienbrutstätte“ und wird vom Mann gerettet. Mulder verabreicht ihr das rettende Serum, gibt daraufhin der nackten Frau Kleidung, muss sie wiederbeleben und trägt die Halbbewusstlose ins Freie. Während die Bösen davon reden, dass Mulder ihre Verschwörung aufdecken könnte, spricht niemand von Scully. Hollywood hat es wieder einmal geschafft, aus einer starken Frau ein Opfer zu machen, das sich vom Mann retten lassen muss. (Vgl. Rainer 2003, 128)

Ebenso machen die Fälle bzw. ihr Kollege Mulder ihre Position als Wissenschaftlerin unsicher. „The X-files uses Mulder to challenge scientific methods and principles, suggesting that there is always something “out there” that scientific rationality cannot resolve“ (Parks 1996, 124). Wissenschaftlicher Rationalismus scheint jedoch nur dann offen für Hinterfragung und Kritik, wenn er durch einen weiblichen Körper artikuliert wird (vgl. Parks 1996, 124). Auf diesem Wege wird versucht, die Macht der “gefährlichen” Frauenfigur zu schwächen oder wieder abzunehmen.

Fazit:

Die Wissenschaftlerin erscheint in der TV-Serie häufig in einem Leichenöffnungslaboratorium, entweder beim Zergliedern toter Körper, dem Prüfen von Fleisch-Proben eines monströsen Körpers, oder beim Testen der Giftigkeit des klebrigen, oft grünen Alien-Bluts. Die Fühlbarkeit mit dem wissenschaftlichen Gegenstand verstärkt ihre

Beziehung zum Monströsen. Tatsächlich entwickelt Scully ein Gefühl für die fremden Organismen, einfach aus dem Grund der regelmäßigen Nähe ihres eigenen Körpers dazu. Dieses verkörperte wissenschaftliche Praktizieren läuft auf ein langsames oberflächliches Ankratzen des wissenschaftlichen Rationalismus hinaus. Monströse Körper sind Gegenstand durch den Scully ihre Beziehung zum Wissenschaftlichen verhandelt. Scully ist als Ärztin die Verbindung zu jenen Geschichten, die der Körper erzählt. Sie nimmt wörtlich gesehen den Körper und veranlasst ihn, Geheimnisse zu enthüllen. „Indeed, Scully’s fascination with and eventual bodily assimilation of the monstrous lead her to challenge and to subvert the masculinized scientific and legal discourses that constitute her power within the FBI” (Parks 1996, 122).

Laut Judith Butler’s Ausführung, „gender is produced through the reiteration or repetition of regulatory norms established by dominant heterosexuality; the possibility of agency arises when there is a variation on that repetition” (Butler 1991, 145), kann Geschlecht durch Wiederholungen von Handlungen (neu) definiert werden. Tatsächlich wiederholt Scully die dominierenden Normen der heterosexuellen Fraulichkeit ständig und ist klar als Frau wahrzunehmen. Sie trägt figurbetonende Kleidung, Make-up und hat immer gestyltes Haar. Zur gleichen Zeit wiederholt Scully diese sichtbaren Normen des Femininen, zitiert jedoch auch immer wieder historisch männerdominierte Diskurse. Sie spricht in der Serie sowie im Film hauptsächlich von wissenschaftlichen, vernünftigen, technologischen, sowie gesetzlichen Themen. Lisa Parks bezeichnet Scully in ihrer Funktion als Wissenschaftlerin, in der sie feminine und maskuline Eigenschaften vereint als monströs: „This convergence of masculinized discourse at the site of the feminized body is made monstrous because it produces an excess of power that the dominant norms of heterosexual femininity cannot accommodate” (Parks 1996, 122).

Eine weitere Ungleichheit ergibt sich, da Scully durch ihre Verbindung zur Wissenschaft zwar maskulin ist, durch ihre Unterordnung in der Weisungslinie des FBI’s und die Abgeschiedenheit ihrer Stelle in der Akte X Abteilung jedoch als feminin zu betrachten ist (vgl. Parks 1996, 123). Der Machtzuspruch der Scully durch die Verbindung der zwei Geschlechter bzw. durch Fetischisierung verlieht wird, macht sie zu etwas Monströsem. So wie man im Film von der Verschmelzung ihrer Person mit dem Alien von einer Hybridisierung sprechen kann, kann man auch aufgrund Scully’s

unterschiedlicher Merkmale von einer Hybridisierung, einer Verschmelzung zweier Geschlechter sprechen.

Andersartig ist auch der Weg den Scully mit ihrer Macht geht. Denn sie verwendet auf der Suche nach dem Übernatürlichen wissenschaftliche und gesetzliche Methoden, um die Grenzen der maskulinen Traditionen zu hinterfragen und neu zu definieren. Scully „demonstriert“ jedoch eine starke Loyalität zu wissenschaftlich-vernünftigen Grundsätzen wie Methode, Beweis und Wahrheit. Sie ist in einer Reihe von Disziplinen einschließlich der Pathologie, Gerichtsmedizin, Psychologie und Kriminalwissenschaft kenntnisreich. „Thus, Scully represents more the discursive struggle between the scientific rational, the law, and the monstrous than she does an unconflicted legal and scientific agent“ (Parks 1996, 122). Und obwohl Mulder derjenige ist, der offensichtlich mit dem Paranormalen verbunden ist, trägt sie das oben beschriebene Konfliktpotenzial mit sich und wird selber zum Fremden, zum Paranormalen. Mulder ist derjenige, der sie immer wieder zur Erweiterung ihrer Sichtweise drängt und sie so in den Kampf zwischen Rationalität und Unerklärlichem bringt. Der Mann holt das Bedrohliche aus der Frau heraus.

6.3 DER TAG, AN DEM DIE ERDE STILL STAND. (USA 2008) – EINFÜHLUNG

DER TAG, AN DEM DIE ERDE STILLSTAND ist:

- ein Film von Robert Wise (1951) (schwarz-weiß Film)
- ein Film von Scott Derrickson (2008)

Beide Versionen basieren auf der Erzählung *Farewell to the Master* (*Abschied vom Herrn*, 1940) des Herausgebers und Autors Harry Bates.

Einführung:

Bereits im Original von Robert Wise galt es, ein Verständnis der Außerirdischen für das Weiterbestehen der Menschheit zu erwirken. Diese Funktion, die einem Botschafter gleich kommen könnte, nimmt in der Erstverfilmung von Robert Wise – wie auch in der Neuverfilmung von Scott Derrickson – eine Frau wahr. Helen Benson erzeugt bei Klaatu, dem außerirdischen Vertreter, ein Umdenken. Durch Einfühlung in eine andere Person, in eine andere Lebensform mit anderen Werten und anderen Eigenschaften, soll das Unheil abgewendet werden. Umstimmende Worte haben keinen Nutzen, nur auf Basis der Erzeugung von Gefühlen können die entscheidenden Werte vermittelt werden.

6.3.1 Exkurs: DER TAG, AN DEM DIE ERDE STILL STAND. (USA 1951)

Ein außerirdischer Botschafter kommt auf die Erde. Er sieht aus wie ein Mensch und nennt sich Klaatu. Von einem offenbar unbesiegbaren Roboter (namens Gort) beschützt, stellt er die Erdbewohner vor die Alternative, entweder sämtliche Atomwaffen zu zerstören oder vernichtet zu werden. Um seine Macht zu demonstrieren, lässt er weltweit für eine halbe Stunde den Strom ausfallen.

Robert Wise erster Science-Fiction-Film „The Day The Earth Stood Still“ wurde zu einem Meilenstein in den fünfziger Jahren. [...] Viele amerikanische Science-Fiction-Filme aus dieser Zeit beschäftigten sich camoufliert mit dem Kalten Krieg und verkleideten die vermeintliche Bedrohung durch die Sowjetunion oft nur notdürftig als Gefahr aus dem Weltall. „The Day The Earth Stood Still“ bezog demgegenüber eine erstaunlich liberale Position, ohne den Fehler zu begehen, den Außerirdischen zu einem Radikalpazifisten zu erklären. (Beier 1996, 54)

Dieser schwarz-weiß SF-Film spart an Special Effects und leidet unter dem Grundproblem des Genres dieser Zeit, nämlich schnell von der Zeit überholt zu sein. Dennoch ist THE DAY THE EARTH STOOD STILL vergleichsweise gut gealtert. Im Film sind z.B. Fernsehbildschirme allgegenwärtig, obwohl das TV-Zeitalter zu dieser Zeit noch gar nicht richtig begonnen hatte.

Damit trug Wise jedoch nicht nur der zunehmenden Macht dieses Mediums Rechnung, sondern schaffte es vor allem, die weltumspannende Simultaneität der Ereignisse, die ein wichtiges Thema von „The Day The Earth Stood Still“ ist und ihn von vielen anderen auf die Vereinigten Staaten konzentrierten Science-Fiction-Filmen unterscheidet, augenfällig zu visualisieren. (Beier 1996, 54)

Der Film versucht eine Friedensbotschaft zu vermitteln. Durch seinen appellativen Charakter stellt er eine Ausnahme von den militant antikommunistischen, oft durchaus kriegstreiberisch zu verstehenden Invasionsfilmen dieser Zeit dar. Der Film ist einer der wenigen SF-Filme der Fünfziger, die heute zwar ein wenig naiv, keineswegs aber lächerlich erscheinen (vgl. Seeßlen 2003, 145).

Der außerirdische Botschafter taucht als Mr. Carpenter unerkannt in das amerikanische Alltagsleben der fünfziger Jahre ein. Er findet Unterschlupf bei der Witwe Helen Benson und ihrem kleinen Sohn, die ihm wieder Vertrauen zu den Menschen zurückgeben. Klaatu erkennt in dieser Begegnung, dass die Menschen nicht durch ein kriegerisches Wesen verdammt sind, sondern dass sie lediglich von ihren politischen Führern in die falsche Richtung getrieben werden. Mit dem unter SF-Aficionados beliebt gewordenen Spruch „Klaatu barada nikto!“ kann Helen das Zerstörungswerk des Roboters aufhalten. Letztendlich erfüllt Klaatu seine Aufgabe, die Entscheidungsträger der ganzen Welt vor dem Atomkrieg zu warnen. (Vgl. Seeßlen 2003, 145f)

Die Zivilisation, in deren Namen Klaatu spricht, hat Ähnlichkeit mit einer der positiven Utopien des Genres. [...] Denn weniger der individuellen Weisheit als einem technologischen Kontrollsystem ist die Friedfertigkeit von Klaatus Welt geschuldet: Die Roboter haben dort die Aufgabe einprogrammiert erhalten, jedes Wesen zu eliminieren, das Gewalt anwendet. Gewalt ist also nicht eigentlich verschwunden, schon gar nicht kulturell überwunden, sondern vielmehr nur rational verschoben. So ist Klaatu eigentlich nicht einmal im Vergleich zu den darwinistischen Monstern des Genres moralisch gerechtfertigt. Nicht nur ist seine Kultur prinzipiell dazu bereit, eine noch viel größere Gewalt und mehr Zerstörung anzuwenden als die Menschheit, von der sie sich bedroht fühlt, um ihre kosmische Harmonie aufrechtzuerhalten. Sie hat auch ihre eigene Funktionalität ganz den von ihr geschaffenen Maschinen überantwortet. Denn, so wird schließlich klar, es ist nicht Klaatu, der den Roboter Gort als Instrument bei seiner Mission verwendet, sondern umgekehrt ist der wirkliche Botschafter der Roboter, der sich des Humanoiden Klaatu bedient. (Seeßlen 2003, 147)

Auch wenn die Bereitschaft zu noch mehr Gewalt, nämlich die Androhung der Zerstörung der Welt und somit die Ausrottung der Menschheit, auftaucht, stellte dieser Film eine Neuheit im Mainstream der SF-Filme dar. Denn er tritt gegen den Krieg ein, während die meisten anderen Invasionsfilme dieser Zeit gerade die Notwendigkeit einer erhöhten Verteidigungsbereitschaft betonten (vgl. Seeßlen 2003, 148). Auch Ruppertsberg beschreibt die zwei Seiten des Alien Messias:

Although the alien messiah is usually a benevolent, anthropomorphic being intent on doing good, darker incarnations do occur. In *The Day The Earth Stood Still* the Robot Gort serves as a policeman to the people who created it. He uses his ultimate power to maintain peace, law, and order, his owner assures us, and to destroy those who turn to violence. Yet we are also told that he is capable of destroying the Earth, which he would not hesitate to do if he found it necessary. Given developments of the last thirty-five years, this film's faith in technology is grimly touching. (Ruppersberg 1990, 36)

6.3.2 Kontext des Films

Es handelt sich bei diesem Film um einen Invasionsfilm der anderen Art. Die Thematik der Invasion wird hier voll ausgeschöpft. Die Außerirdischen wollen die Erde und ihre Bewohner zwar nicht beherrschen, jedoch die Menschheit unter Umständen ganz vernichten. Nicht nur der Zweck der Invasion erfährt hier eine Überhöhung, sondern auch die Machtzuschreibung der Außerirdischen, denn für das Unternehmen „Zerstörung der Welt“ sind nur ein Vertreter der außerirdischen Kulturen und ein Roboter notwendig. Ebenso findet sich das Motiv der Erlösung und Rettung in dem Film. Die Außerirdischen drohen die Invasion nur für den Fall an, dass die Menschen ihren Rettungsversuch nicht annehmen.

Die Neuverfilmung stellt eine zeitgemäße Neuinterpretation des existierenden Stoffes dar. Es zeigt einen repräsentativen Ausschnitt des gegenwärtigen Zeitgeistes, so wie es schon im Film von 1951 der Fall war. Damals stand die Angst vor kommunistischer Unterwanderung und der Verwendung atomarer Waffen im Mittelpunkt der Geschichte. Im Jahr 2008 wird die Möglichkeit der ökologischen Zerstörung der Erde durch die Menschen thematisiert. Im Original sollte der Außerirdische Klaatu andere Planeten vor der atomar bewaffneten Menschheit schützen. In der Neuverfilmung ist Klaatu an der Rettung des Planeten Erde selbst und der sich darauf entwickelten Artenvielfalt interessiert, die durch die zerstörerische Menschheit droht, vernichtet zu werden. In der Neuverfilmung wird versucht, ein – im Vergleich zum Original – weniger konservatives amerikanisches Gesellschaftsbild darzustellen, indem sie sich einer weiblichen US-Verteidigungsministerin, die jedoch sehr engstirnig dargestellt wird und mit Helen Benson einer anerkannten Astro-Biologin statt einer Hausfrau und Mutter bedient.

Filminhalt:

Im Jahr 1928 klettert ein Bergsteiger (Keanu Reeves) einen Gipfel während eines Schneesturmes hoch. Oben angekommen findet er eine mysteriöse Kugel, die größer ist als er selbst. Sie leuchtet und die Außenschicht sieht wie Eis aus. Er schlägt sie auf und im nächsten Moment wird er ohnmächtig. Als er wieder zu sich kommt, ist die

Kugel verschwunden und er hat eine Wunde auf seinem Handrücken. Außerirdische haben eine Menschenprobe entnommen. Doch die Menschheit nimmt keine Kenntnis davon.

In der Gegenwart hält die Wissenschaftlerin Dr. Helen Benson (Jennifer Connelly) Unterricht auf der Universität Princeton ab. Sie prüft ihre StudentInnen ab. Die Astrobiologin Dr. Helen Benson ist Lehrende an der Universität. Als sie nach einem Arbeitstag wieder zu Hause bei ihrem Stiefsohn Jackson (Jaden Smith) ist, wird sie aus ihrem Alltag gerissen. Eine Sondereinheit der Regierung holt sie ab, um sie zu einer Militärbasis zu bringen. Sie und andere Wissenschaftler sollen dabei helfen, eine bevorstehende Katastrophe zu verhindern. Ein der Menschheit nicht bekanntes Objekt bewegt sich mit einem Zehntel der Lichtgeschwindigkeit auf die Erde zu und droht die ganze Welt zu vernichten. Der Versuch den vermutlichen Asteroiden zu zerstören wird außer Kraft gesetzt. Doch es schlägt nicht wie vermutet ein Asteroid ein. Im New Yorker Central Park landet eine riesige Kugel, aus der der Außerirdische Klaatu (Keanu Reeves) und ein riesiger Androide aussteigen.

Klaatu wird von einem Soldaten angeschossen und bricht zusammen. Helen, die ihm entgegen gegangen war, fängt ihn auf. Das Militär bezeichnet den Androiden als „Genetisch organisierte Roboter-Technologie“, kurz GoRT. Sie bringen ihn in ein Labor und versuchen ihn zu zerstören. Klaatu wird in die Krankenstation der Militärbasis gebracht, wo ihm ein Arzt die Kugel operativ entfernt. Aus seinem fremdartigen Außengewebe und einer Plazenta-Struktur schält sich ein menschlicher Körper, der über die DNA dreier Lebensarten verfügt. Klaatu ist ein Vertreter mehrerer außerirdischer Kulturen im Körper eines Menschen. Er soll die Erde vor den Menschen retten. Die Kulturen haben beschlossen, die Erde mit ihren unerschöpflich wertvollen Umwelt-Ressourcen vor der zerstörerischen Ausbeutung durch die Menschheit zu retten und zu erhalten. Dies wollen sie entweder gemeinsam mit den Menschen oder ohne ihnen erreichen. Trotz des Versuches, ihn zu töten, will er vor der UNO-Vollversammlung die Nationen der Welt auffordern, die nötigen Schritte einzuleiten, um den Fortbestand der planetaren Biosphäre zu sichern. Dies wird ihm allerdings von der Verteidigungsministerin Jackson (Kathy Bates) verwehrt. Stattdessen soll er in einer US-amerikanischen Militärbasis gefangen gehalten werden. Sie wollen das Alien medizinisch genau untersuchen. Klaatu soll mit Hilfe einer Injektion und eines Lügendetektors seine Absichten der US-Regierung mitteilen.

Klaatu schreitet zu Plan B und plant die Ausrottung der Menschheit mit Hilfe einer Materie, die alles vernichten kann. Durch Helen Benson gelingt Klaatu die Flucht aus der militärischen Anlage. Helen bringt Klaatu zu verschiedenen Orten. Er trifft sich mit Wu, welcher der gleichen Rasse wie er abstammt und seit 70 Jahren unter den Menschen lebt. Er berichtet von seinen Erfahrungen, die er auf der Erde gemacht hat. Die Menschheit geht einerseits miteinander sowie mit der Erde zerstörerisch um, andererseits haben sie auch positive und lebenswerte Eigenschaften, die Wu lieben gelernt hat. Trotz seiner Meinung, das Leben als Mensch sei nicht einfach, ist er für diese Erfahrung dankbar. Jedoch scheint die Entscheidung der außerirdischen Kultur, die Menschheit zu vernichten, bereits unausweichlich festzustehen. Der von den Menschen bedrohte Planet soll wegen seiner seltenen Fähigkeit, komplexes Leben zu ermöglichen, überleben können.

Helen und ihr Stiefsohn Jacob entdecken schnell, welche tödlichen Konsequenzen sich aus Klaatus Anspruch „ein Freund der Welt zu sein“ ergeben könnten. Nun versucht Helen einen Weg zu finden, das Wesen davon zu überzeugen, dass es sich durchaus lohnt, die Menschen zu verschonen. Vor allem durch das komplizierte Verhältnis zwischen Helen und Jacob lernt Klaatu in der gemeinsamen Zeit, dass Menschen lernfähig sind. Durch seinen menschlichen Körper lernt er auch die menschlichen Gefühle kennen. Zu dritt begeben sie sich auf die Flucht vor der Polizei und den Sondereinheiten. Helen bringt Klaatu zu dem Nobelpreisträger Barnhardt. Er soll Klaatu überzeugen, dass die Menschheit sich ändern kann und sie es wert ist, gerettet zu werden. Doch zunächst wird die Mission der Außerirdischen weiter verfolgt.

Jacob hegt Antipathien gegen Klaatu. Als er eine von der Regierung fingierte Meldung in den Fernsehnachrichten sieht, in der behauptet wird, Klaatu sei ein entflohener Sträfling, informiert er die Polizei über seinen Aufenthaltsort. Hubschrauber der Regierung tauchen bei ihrem Versteck auf und bringen Helen gegen ihren Willen zur Verteidigungsministerin. Bei der Flucht vor der Regierung wird Jacob von Helen getrennt. Im Wald trifft er auf Klaatu, der Jakob, als dieser von einer Brücke in einen Bach zu stürzen droht, rettet. Somit ändert Jacob seine Meinung über den Außerirdischen. Telefonisch kann Helen Jakob erreichen. Sie beschließen, sich am Grab von Jacobs Vater zu treffen. Da Jakob seinen Vater sehr vermisst, bricht er dort in Tränen aus. Helen tröstet ihn und sie versöhnen sich. Klaatu kommt zu der

Erkenntnis, dass die Menschen sich tatsächlich ändern können, besonders wenn sie vor dem Ende ihrer Existenz stehen.

Insektenschwärme selbstreproduzierender Nanoroboter, aus denen der Roboter GoRT besteht, beginnen das Land zu überziehen und alle Menschen und Gegenstände zu verschlingen. Klaatu läuft in den Central Park und versucht die zerstörerischen Naniten-Schwärme aufzuhalten. Helen's und Jacob's Tod stehen unmittelbar bevor, da sich in ihren Körpern bereits Naniten befinden. Klaatu nimmt die Eindringlinge in seinen Körper auf und rettet so die beiden. Klaatu erreicht die Sphäre, die daraufhin einen gewaltigen elektromagnetischen Puls aussendet, ehe sie die Erde verlässt. Mittels Deaktivierung der Nanobots wird der Vernichtungsprozess abgestellt. Die Auslöschung der Menschheit ist zunächst abgewendet. Den Menschen wird eine zweite Chance zum besseren Umgang mit dem ihnen geschenkten Planeten Erde gewährt.

6.3.3 Figurenanalyse: Dr. Helen Benson

Sequenz: Figureinführung

Filmzeit: 0:05:08 – 0:09:04

Die Exposition der Figur Dr. Helen Benson beginnt an der Universität, ihrem Arbeitsplatz und geht im Anschluss daran in ihrem Haus mit ihrem Stiefsohn weiter. Für die Etablierung ihrer Figur werden verschiedene Örtlichkeiten in mehreren Szenen, direkt aneinander gereiht, dargestellt. Die einzelnen Szenen sind sehr kurz. Erst durch mehrere Szenen wird die Figur Helen Benson vollständig eingeführt. Somit kann hier nicht nur eine Szene⁸ herangezogen werden. Stattdessen wird eine Sequenz⁹ für die Analyse betrachtet.

Wahrnehmung: Töne und Bilder der Filmszene. (Audiovisuelle Information)

Universität Princeton: Man sieht ein Bild von Bakterien an die Wand projiziert und hört die Stimme einer Professorin. Kurz darauf sieht man die Frau auch im Bild. Sie unterrichtet an der Universität und prüft ihre StudentInnen ab. Nachdem sie die Stunde

⁸ Eine Szene stellt eine Handlungseinheit eines Spielfilms dar, an einem Ort spielend und zeitlich kontinuierlich wiedergegeben.

⁹ Sequenz, typischerweise aus mehreren Szenen bestehend beschreibt – durch dramaturgische Bezüge bestimmt – einen großen Handlungsabschnitt eines Films. Eine Sequenz kann oft mit Kapiteln von Romanen verglichen werden. (Allerdings als filmanalytischer Gliederungsbegriff und nicht als künstlerisches Werkzeug) In diesem Film wurde eine Sequenz für die Figureinführung mittels mehrerer Szenen geschaffen.

schließt, räumt ihr Assistent die Unterrichtsgegenstände weg und sie packt ihre Aktentasche. Der Assistent fragt sie, ob sie mit ihm abends zur Konferenz geht. Helen lehnt ab mit der Begründung "Ich muss zurück in mein eigenes extremes Umfeld".

Helen Benson's Haus: Nach einer Autofahrt, sieht man ein Computerspiel auf einem Notebook laufen. Helen ist zu Hause bei ihrem Stiefsohn Jacob angekommen. Er liegt auf seinem Bett und spielt. Sie kommt in sein Kinderzimmer und fordert ihn auf, das Computerspiel auszuschalten, um zu essen. Während sie schmutzige Kleidung aufammelt, entdeckt sie in Jacobs Zimmer einen Herrenrasierer ihres verstorbenen Mannes. Auf die Frage, wo Jacob den Rasierer her hat, erwidert dieser, dass er ihn gefunden hat und er jetzt ihm gehört. Das Gespräch läuft nicht sehr harmonisch ab. Während Helen versucht, ihm eine gute Mutter zu sein, ist Jacob sehr kühl und hält Abstand. Das Telefon klingelt. Helen geht in die Küche und hebt ab. Während eine unbekannte Person einen Besuch von einigen Leuten bei ihr zu Hause ankündigt, bereitet sie auf einem Teller das Essen für Jacob vor. Sie soll in Kürze abgeholt werden. Helen erkundigt sich nach ihren Anliegen, bekommt aber keine Antworten. Kurz darauf sieht man Blaulicht durch die Vorhänge leuchten und an der Tür klopft ein Mann von der Regierung. Helen erschrickt und öffnet ihm die Tür. Ohne viele Erklärungen muss Helen mitfahren. Jacob kommt einstweilen bei einer Nachbarin unter.

Mentale Modellbildung: Figur als fiktives Wesen. (körperliche, psychische und soziale Information)

In dieser Sequenz erfährt man sehr viel über die Astro-Biologin Dr. Helen Benson. Helen ist eine junge, attraktive und intelligente Frau. Nach einem Jahr Ehe, starb ihr Mann und ließ sie mit ihrem Stiefsohn in einem chaotischen Leben zurück. Weiterhin bemüht, ihre berufliche Karriere weiter zu verfolgen, wendet sie ihre restliche Energie und Liebe für Jacob auf. Sie versucht immer taff zu sein und ihre Gefühle nicht zu zeigen. Helen leidet an dem Verlust ihres Mannes, versucht aber vor Jacob stark zu sein.

Sie ist Wissenschaftlerin und unterrichtet an der Universität. Helen ist aber auch Witwe und kümmert sich alleine um ihren afroamerikanischen Stiefsohn. Man sieht, wie sich Helen mit den Problemen einer alleinerziehenden, berufstätigen Mutter rumschlägt. Hinzu kommt, dass Jacob seinem verstorbenen Vater nachtrauert und seinen Frust

und Kummer an seiner ihm aufgezwungenen Stiefmutter auslöst. Helen stellt eine anerkannte Astro-Biologin dar. Das erkennt man spätestens, als die Regierung sie aufgrund einer Katastrophe heran zieht, um ihren Rat in wissenschaftlichen Angelegenheiten einzuholen.

Ästhetische Reflexion: Figur als Artefakt. (Figur als Struktur und Darstellungsform)

Helen ist eine starke Person und stellt sich den Herausforderungen des Lebens. Dazu muss sie sich in verschiedenen sozialen Umfeldern beweisen. Ihre Figur wird in unterschiedlichen Bereichen des Lebens dargestellt. Dadurch wirkt sie sehr vielseitig. Als lehrende Wissenschaftlerin agiert sie vor ihren KollegInnen und StudentInnen kompetent. Trotzdem wird ihre Tätigkeit als Wissenschaftlerin im Film kaum dargestellt, aufgrund ihrer Mutterschaft. Der Darstellung als alleinerziehende Stiefmutter wird genauso viel oder mehr Wichtigkeit beigemessen. Man sieht die Bemühungen der Figur Dr. Helen Benson eine gute Mutter zu sein und ein geordnetes Leben in ihrem Zuhause zu schaffen. Die Berufstätigkeit und die Mutter-Stiefsohn-Beziehung bestimmen ihre Figur. Aufbauend auf diese Themenschwerpunkte begründet die Figur ihr Denken und ihr Handeln. Durch die Verbildlichung dieser Bereiche kann die Rezipientin bzw. der Rezipient ihre Entscheidungen im Film nachvollziehen. Die Diegese des Films baut auf der Darstellung von Helen Benson auf.

Szene: Einsicht

Filmzeit: 1:22:32 – 1:25:08

Wahrnehmung: Töne und Bilder der Filmszene. (Audiovisuelle Information)

Jacob sitzt in der Wiese vor dem Grab von Andrew Benson, dem verstorbenen Ehemann von Helen, seinem Vater. Er weint und ist verzweifelt. Kurz darauf kommt Helen und nimmt ihn in den Arm. Jacob jammert weinerlich „Das ist nicht fair.“ „Er hat mich allein gelassen.“ Helen tröstet ihn und sagt ihm, dass er nicht allein ist. Sie zeigt ihm, dass sie auch mit dem Verlust und der Trauer kämpfen muss. Sie umarmen sich und entschuldigen sich beieinander für ihre Umgangsweise miteinander. Klaatu beobachtet die beiden und geht auf sie zu. Der Wind bläst Blätter über den Friedhof. Klaatu kann durch seinen menschlichen Körper jetzt Gefühle empfinden. Er glaubt zu wissen, dass die Menschen auch eine andere Seite haben. „Ich kann es jetzt fühlen.“ Kurz darauf ziehen am Horizont zerstörerische Naniten-Schwärme vorbei. Das Ende der Menschheit naht. Auf die Frage von Helen, ob Klaatu das Geschehen aufhalten

kann, verspricht er, es zu versuchen. Doch die Menschheit wird für ihr Weiterbestehen und ihre Art zu leben einen hohen Preis zahlen.

Schlüsse auf indirekte Bedeutungen: Figur als Symbol. (Träger von Bedeutungen)

Die Botschaft des Films ist, die Natur zu schonen. Das menschliche zerstörerische Verhalten gegenüber der Natur und anderen Lebewesen muss gestoppt werden. Die Menschen zerstören durch ihr Handeln den Lebensraum, die Natur, den Planeten. Die Erde wird nur noch ausgebeutet. Helen ist die Trägerin dieser Botschaft. Sie steht für die Natur, für das Rückbesinnen auf die wichtigen Dinge. Sie stellt die schonende Hand einer Frau dar. Das schöne Geschöpf mit seiner einfühlsamen Art soll an die Schönheit der Natur erinnern. Sie wird zur Vermittlerin und soll die guten Werte der Menschen widerspiegeln.

Gemeinsam mit Jacob, dem Kind, welches ein Zeichen für Unschuld ist, sollen die Werte Verständnis und Tugend vermittelt werden. Helen und Jacob lassen ihren Gefühlen freien Lauf. Sie entschuldigen sich beieinander für ihr schlechtes Verhalten. Sie wollen füreinander da sein, um sich gegenseitig zu stützen und um gemeinsam den Verlust besser zu ertragen. Mit seinem menschlichen Körper erfährt Klaatu durch die Versöhnung von Helen und Jacob Gefühle, von denen er keine Ahnung hatte. Er spürt die gute Seite der Menschen und begreift, zu welchen ehrenhaften Taten sie fähig sind. Durch die Bemühungen der Frau, an das Gute im Menschen zu glauben und durch die Hilflosigkeit eines Kindes, sowie die Gewinnung dessen Vertrauens, kann in dem außerirdischen Wesen ein Umdenken erwirkt werden. Durch seine Einsicht kann die Rettung der Menschheit erreicht werden.

Helen kann als Sinnbild für das Gute im Menschen verstanden werden. Ihre Figur ist ein Ausdruck für positive, menschliche Eigenschaften. Ihre Weiblichkeit und ihre Mutterschaft symbolisieren Einfühlsamkeit, Fürsorglichkeit, Hilfsbereitschaft und Verständnis. Ebenso kann ihre Weiblichkeit und Mutterrolle als ein Zeichen der Natur und des Lebens gesehen werden. Die Natur und das Leben stehen für die Entstehung und Entwicklung von Lebewesen. Ihre Wissenschaftlichkeit hingegen steht für den menschlichen Fortschritt. Der Fortschritt wiederum geht mit Veränderungen, technischen Innovationen, Umstrukturierung von Lebensräumen und Anpassung von Verhalten einher. Die Verbindung dieser Bereiche kann jedoch nicht immer vereinbar sein. Die Veränderungen der Lebensräume durch die Wissenschaft stellen neue

Bedingungen an die Lebewesen. Die Art, wie die Menschen die Rohstoffe der Erde ausbeuten, löscht sogar manche Lebensräume aus, wie z.B. das Abholzen ganzer Wälder. Daher stellen die Komponenten Frau und Wissenschaft mit ihrer indirekten Bedeutung in diesem Film einen Konflikt dar.

Figurenkonstellation und Handlung: Beziehungen zu anderen Figuren und Verhältnis zur Handlung

Die wichtigste Figur an Helens Seite stellt ihr Stiefsohn Jacob dar. Sie trifft ihre Entscheidungen in Bezug auf Jacobs Wohlergehen und handelt danach. Möglichen Romanzen geht sie aufgrund ihrer schwierigen Familiensituation aus dem Weg. Auch Freundschaften vertraut sie nicht blind, wenn es um Jacob geht. So ist sie sich auch im Hinblick auf die entstehende freundliche Beziehung zu Klaatu nicht immer sicher, ob Jacob in Sicherheit ist. Sobald sie Gefahr wittert, versucht sie zuerst Jacob zu beschützen und setzt sich erst dann wieder für das Wohl der Menschheit ein. Helen geht den Urinstinkten einer Mutter nach, ihre Nachkommen zu beschützen. Das Bestehen dieser Mutter-Kind-Beziehung ist im Prinzip schon Grund genug für ihr Überleben. Denn in Hollywood-Filmen erhalten Kinder immer ihre Mütter und seien es Muttersurrogate. Sie werden vom Tod verschont (vgl. Rainer 2003, 137).

Trotz dieser intensiven Mutterrolle zeigt die Handlung ihren starken Bezug zu ihrem Beruf auf. Vorrangig soll der vorhandene Konflikt in der vom Film präsentierten Fiktion durch ihr berufliches, wissenschaftliches Handeln abgewendet werden. Ihr Wissen über außerirdische Mikroorganismen soll bei der Beseitigung der vom All kommenden Bedrohung weiterhelfen. Auch später versucht sie durch einen Nobelpreisträger den Außerirdischen Klaatu mittels Wissen in seiner Mission umzustimmen.

Erst durch die Verbindung ihrer Wissenschaftlichkeit mit ihrer Mutterrolle kann sie das Unheil abwenden. Durch ihr außerordentliches Wissen kann sie zu Klaatu eine Vertrauensbasis aufbauen und durch Vermittlung von Gefühlen einer Mutter und eines Kindes kommt Klaatu zur Einsicht, dass die Menschen noch eine Chance verdient haben. Die Beziehungen von Helen wie auch die Handlung stehen in einem Geflecht zueinander. Die Kombination von Wissenschaft und Mutter ist wesentlich bei der Entstehung der Beziehung zwischen Helen und dem Außerirdischen.

Fazit:

Durch Heranziehen einer weiblichen Figur zur Vermittlung dieser Thematik, drängt sich die Assoziation mit Ökofeminismus auf. Ziel der feministischen Ökologiebewegungen war und ist, die Beendigung der Ausbeutung der Natur und der Menschen. Da die Frauen nach Ansicht der patriarchalen Kultur mit der Natur mehr verbunden sind als die Männer, ist dieser Aspekt für sie von besonderer Bedeutung. Sie haben ein besonderes Interesse daran, der Herrschaft über die Natur ein Ende zu setzen und die Entfremdung zwischen Mensch und Natur aufzuheben. Dies ist das eigentliche Ziel der Ökobewegung, die aber nicht notwendigerweise feministisch sein muss.

Die Frauenfigur darf in diesem Film sogar als hochqualifizierte Wissenschaftlerin eine mögliche Vertreterin der feministischen Ökologiebewegung darstellen. Die Verbindung ihrer natürlichen Weiblichkeit mit ihrem Beruf und der Verkörperung einer Mutterrolle, stellt jedoch eine Art Überhöhung dar. Der SF-Film schafft es durch den Einsatz eines Außerirdischen, diese positiven Seiten ihrer Figur ins Unwahrscheinliche zu verlagern. Diese idealisierte Darstellung einer Frau erfährt dadurch Unglaubwürdigkeit. Durch ihre Beziehung zu dem Außerirdischen, die nur sie zustande bringt, wird ihre Person, mit all ihren Eigenschaften und Fertigkeiten als nicht-menschlich definiert.

6.4 STAR TREK (USA 2009) – LIEBESBEZIEHUNG

Liebesbeziehung:

Die in dem Film zu behandelnde Begegnung der Wissenschaftlerin mit dem anderen Wesen ist in diesem Fall konkret als Beziehung zu beschreiben. Die Wissenschaftlerin Nyota Uhura und der andersartige Spock verbindet mehr als nur die bloße Begegnung oder die Zusammenarbeit. Sie sind ein Liebespaar, anfangs verbergen sie ihre Zuneigung zueinander, zu einem späteren Zeitpunkt bekennen sie sich vor anderen Crewmitgliedern dazu. Die Wissenschaftlerin erreicht somit eine Einfühlung in das andere Wesen. Die Liebesbeziehung kommt zwar nur am Rande der Handlung zum Tragen, ist jedoch ein Plot Point und lässt so die erwartete Entwicklung nicht eintreffen. Dieser Wendepunkt führt somit zu Verwirrung, Staunen und zum Überdenken der Figuren.

6.4.1 Kontext des Films

STAR TREK ist eine nahezu hundertprozentige Interpretation des Begriffes der klassischen Space Opera. Die Serie und die Filme sind an fiktiven, imaginären Schauplätzen angesiedelt, entsprechen einer kindlichen Vorstellung des Universums und tragen märchenhafte Strukturen in sich.

Die TV-Serie STAR TREK, welche am 8. September 1966 startete, war ein Appell an Humanismus und Aufklärung. Die Serie appellierte an eine Verständnisbereitschaft der Bevölkerung. Sie stellte auf amerikanische Weise eine sozialdemokratisch beherrschte Welt dar, mit dem Ziel der Konflikt- und Gewaltvermeidung. Die einzelnen Folgen der Serie waren so etwas wie bescheidene kleine Parabeln über Demokratie, Humanismus und Wirtschaftspolitik im Gewand einer utopischen Saga. Das Raumschiff Enterprise bildete eine amerikanische Modellgesellschaft ab. (Vgl. Seeßlen 2003, 347) Ebenso vermittelte die Serie auf der Suche nach neuen Galaxien und Planeten die amerikanische Frontier-Mentalität.

STAR TREK nimmt mit seinem fünf Serien, mittlerweile elf Kinofilmen, einer Zeichentrickserie und unzähligen Merchandising-Produkten einen gigantischen Erzählraum im Kosmos der Science-Fiction ein und hat das Genre entscheidend geprägt (vgl. Sennewald 2007, 9). STAR TREK wird als „an enduring icon in American populare culture“ (Bernardi 1998, 5, zitiert nach Sennewald 2007, 9) oder sogar als „the quintessential incarnation of what popular culture is all about“ (Kanzler 2004, 2,

zitiert nach Sennewald 2007, 9) bezeichnet. Gene Roddenberry, der Erfinder von STAR TREK war ein bekennender säkularer Humanist und so war die in den Filmen dargestellte Weltanschauung an den Interessen, Werten und der Würde des Individuums orientiert. Toleranz zwischen Menschen, Gewaltfreiheit und Gewissensfreiheit gelten als die wichtigen Prinzipien menschlichen Zusammenlebens. Es kann nur ein Erkenntnisgewinn durch Bildung und rationales Verhalten erreicht werden. Kurz nach der Mc Carthy-Ära, inmitten von Bürgerrechtsbewegungen, dem Vietnamkrieg, dem Kalten Krieg und noch vor der zweiten Frauenbewegung, entwarf STAR TREK eine progressive Vision, in der Frauen auf Forschungsmissionen mitflogen (wenn auch in untergeordneten Positionen und im Minirock), Russen mit Amerikanern in einer Crew arbeiteten und Menschen unterschiedlicher Hautfarbe befreundet waren. Das Weltall, welches sie erforschten, sollte den Blick auf die „Infinite Diversity in Infinite Combinations“¹⁰ eröffnen. Ein Universum in dem das gesellschaftliche Leben aufgrund gegenseitiger Toleranz ausgehandelt wird und in dem Diskriminierung aufgrund von Geschlecht, Herkunft oder Ethnizität nicht mehr vorkommen soll. Menschen verschiedener Herkunft, Aliens und Frauen auf der Kommandobrücke gemeinsam arbeiten zu lassen war damals eine radikale Aussage. (Vgl. Sennewald 2007, 11ff)

Die STAR TREK Serie versucht immer wieder Xenophobien und Zukunftsängste der Menschen zu kurieren, indem sie zu Toleranz aufrufen und Utopien vorführen. Dann jedoch wieder darauf hinweisen, dass es keine Utopien geben sollte, da diese zu „Langeweile“ führen. Schließlich wird ein humaner Weg aus der Utopie in ein anstrengendes, dafür aber lohnenswertes Leben aufgezeigt. (Vgl. Van Eijk 2000, 86)

Daniel Leonard Bernardi erkennt bei seiner Betrachtung von Film-Außerirdischen der neunziger Jahre im Vergleich zu den Fünfzigern eine Verlagerung ins Kulturelle: „In contemporary science fiction films [...] aliens are less international invaders than domestic and cultural threats“ (Bernardi 1998, 82).

Filminhalt:

Im Jahr 2233 untersucht das Föderationsschiff USS Kelvin unerklärliche Energie-Turbulenzen im Weltall. Ein romulanisches Raumschiff namens Narada taucht auf und befragt den Captain Richard Robau der USS Kelvin nach einem Raumschiff und dem Botschafter Spock. Dieser kann ihm jedoch keine Auskunft geben. Der Romulaner

¹⁰ IDIC ist das Motto der Logik verpflichteten Spezies der Vulkanier.

Nero, der Kommandant der Narada erfragt darauf hin die gegenwärtige Sternzeit. Dann tötet er Robau und lässt die USS Kelvin angreifen. Das Kommando auf der Kelvin übernimmt der Erste Offizier, George Kirk. Er lässt die Kelvin evakuieren. Um der Mannschaft sowie seiner gebärenden Frau die Flucht zu ermöglichen, bleibt George Kirk an Bord und rammt die Narada, die dadurch außer Gefecht gesetzt wird. Er opfert sich für die Mannschaft der Kelvin. Während der Flucht seiner Frau kommt sein Sohn James Tiberius zur Welt.

James T. Kirk wird zu einem rebellischen jungen Mann. In einer Bar trifft er auf die junge Uhura. Bei einem Annäherungsversuch löst er eine Schlägerei mit Sternenflottenkadetten aus. Captain Christopher Pike betritt die Bar und beendet den Kampf. Aufgrund Kirks heldenhaften Vaters, versucht Pike den jungen Kirk dazu zu überreden, der Flotte beizutreten. James Kirk taucht tatsächlich bei der Sternenflottenakademie auf und freundet sich mit dem Arzt Dr. Leonard McCoy an. Immer wieder versucht er die attraktive Linguistin Uhura zu erobern, bleibt jedoch erfolglos. Ebenso sieht man den jungen Spock in seiner Schulzeit. Während sein Vater Vulkanier ist, kommt seine Mutter vom Planeten Erde. Er wird wegen seiner menschlichen Abstammung auf Vulkan verachtet und wendet sich deshalb ab und bildet bei der Sternenflottenakademie Kadetten aus. Chronologisch ist somit der elfte Teil den bestehenden Star Trek Filmen vorgeordnet. Die erste Besatzung der Enterprise ist erst in Ausbildung und beginnt mit ihrer Arbeit auf dem Raumschiff.

Spock und Kirk können einander nicht leiden. Auslöser dafür war, dass Kirk den von Spock programmierten Kobayashi-Maru-Test manipulierte, um ihn zu bestehen. Daraufhin trifft ein Notruf von Vulkan ein. Es kommt zum ersten Einsatz des neuen Raumschiffs Enterprise. Uhura hat kurz davor einen Notruf eines klingonischen Gefängnisplaneten aufgefangen. Eine klingonische Armada mit 47 Schiffen wurde von Romulanern zerstört. Kirk erkennt die Gemeinsamkeiten des Notrufes und der vorherrschenden Zustände mit den damaligen Ereignissen, die auch zur Vernichtung der Kelvin geführt haben. Er warnt Pike vor einer Falle. Das Schiff Narada versucht den Planeten Vulkan zu vernichten. Pike muss sich aufgrund Neros Aufforderung auf die Narada begeben. Daraufhin übernimmt Spock das Kommando und Kirk wird zum Ersten Offizier befördert. Durch rote Materie erzeugt, wird Vulkan von dem in seinem Inneren entstehenden Schwarzen Loch aufgezehrt. Es können nur wenige Vulkanier, darunter der Ältestenrat und Spocks Vater Sarek, gerettet werden. Spocks Mutter

Amanda Grayson hingegen kommt ums Leben. Nero möchte alle Föderationswelten zerstören und nimmt nun Kurs auf die Erde.

Kirk wird von Spock wegen Meuterei auf der Eiswelt Delta Vega ausgesetzt und trifft dort auf den aus der Zukunft stammenden Spock. Kirk erfährt so die Umstände, wie der gealterte Spock und auch Nero in die Gegenwart gekommen sind. Im Jahr 2387 tritt eine abnorm verlaufende Supernova auf, die sämtliche Planeten gefährdet. Der Botschafter Spock soll die Katastrophe aufhalten, indem er mittels roter Materie künstlich ein Schwarzes Loch erzeugt, das den explodierten Stern verschlingen soll. Noch bevor er das Schwarze Loch erzeugt, wird der Planet Romulus zerstört. Nero ist getrieben von Rache für den Tod seiner Familie und die Vernichtung seines Volkes. Das Schiff von Spock und die Nerada werden durch das Gravitationsfeld des Schwarzen Loches angezogen und in die Vergangenheit geworfen. Daher tauchte Nero bereits 154 Jahre vorher in der Vergangenheit auf und konnte die Kelvin zerstören. Spock wird von Nero gefangen genommen und auf Delta Vega ausgesetzt. Mit Spocks Schiff und der roten Materie an Bord zerstört Nero den Planeten Vulkan, während Spock hilflos zusehen muss.

An einem Außenposten der Föderation auf Delta Vega, gelangen Kirk und Montgomery Scott, der dort seinen Dienst leistet, mittels beamen wieder an Bord der Enterprise. Nachdem Kirk das Kommando erlangt, nimmt die Enterprise Kurs auf die Erde, wo sich Nero bereits befindet. Kirk und Spock können sich miteinander arrangieren und begeben sich auf die Narada, um Captain Pike zu befreien. Nachdem die Vernichtung der Erde verhindert werden konnte, werden Spock, Kirk und Pike im letzten Moment zurück auf die Enterprise gebeamt. Die freigesetzte rote Materie erzeugt ein Schwarzes Loch inmitten der Narada. Die Enterprise entgeht der Zerstörung durch Zündung des Warp-Kerns. Kirk wird zum Captain der Enterprise befördert und der jüngere Spock übernimmt den Posten des Ersten Offiziers. Somit beginnen die abenteuerlichen Reisen der Enterprise durchs Universum.

6.4.2 Exkurs: Nichelle Nichols in der Rolle der Uhura

STAR TREK – TOS (THE ORIGINAL SERIES) RAUMSCHIFF ENTERPRISE (USA 1966 – 1969)

Die Wurzeln von STAR TREK sind im Grunde absolut frauenfeindlich. Die Originalserie aus den späten Sechzigern war die Verteidigung „wahrer“ Männlichkeit schlechthin. Die ständig wechselnden Schönheiten in der Serie waren typische Sexualobjekte. Was diese Frauen jedoch interessant machte war, dass sie sehr oft böse und mächtig waren. Durch sie wurde die patriarchale Ordnung gefährdet. (Vgl. Rainer 2003, 10)

Obwohl Nichelle Nichols in der Rolle der Uhura zu den Guten zählt und auch nicht sehr mächtig ist, stellt sie als einzige Afroamerikanerin und Frau an Bord trotzdem eine Art Bedrohung dar.

Uhura lehnt sich mit den Waffen der Frauen auf. Die Andersartigkeit der Crew scheint zu rechtfertigen, dass sie Befehle vom weißen Mann erhalten. Besonders Uhura als schwarze Frau ist der Gegenpol zum weißen männlichen Helden. (Rainer 2003, 166)

Als Nichelle Nichols überlegte, aus der Serie auszusteigen, da sie mit ihrer Rolle der Uhura nicht zufrieden war, hielt sie der afroamerikanische Bürgerrechtler Martin Luther King Jr. davon ab (vgl. Sennewald 2007, 12). Er bat sie, die Rolle beizubehalten und wies sie auf ihre wichtige Funktion hin:

Männer und Frauen aller Rassen widmen sich gemeinsam der friedlichen Erforschung der Galaxis, leben als Gleichgestellte [...] Das ist keine schwarze Rolle, es ist auch keine weibliche Rolle. Sie haben die erste Rolle im Fernsehen, die nicht stereotyp ist, und dabei geht es nicht um das Geschlecht. [...] Verstehen Sie nicht, dass sie mehr sind als ein Rollenmodell für kleine schwarze Kinder? Sie sind noch viel wichtiger für Leute, die nicht wie wir aussehen. Zum erstenmal sieht uns die Welt, wie es sein sollte, als Gleiche, als intelligente Menschen – so, wie wir sein sollten. (Nichols 1994, 184ff)

Uhura mag damals keine tragende Rolle gehabt haben, aber allein ihre visuelle Präsenz auf der Brücke der Enterprise konnte als optimistische und visionäre Aussage über die Rolle der AfroamerikanerInnen und der Frauen in der Zukunft verstanden werden. Sie war hauptsächlich im Hintergrund zu sehen und hatte als Kommunikationsoffizierin mehr oder weniger die Aufgabe einer Telefonvermittlerin. Ihr Text bestand meist in der Aussage: „Grußfrequenzen geöffnet, Captain“ (Sennewald 2007, 12).

Laut dem Mythos mit Martin Luther King Jr. ist Uhura eine entscheidende und wichtige Figur auf der Brücke. Tatsache ist jedoch, dass Nichelle Nichols alias Uhura laut Joel Engel eine Geliebte von Gene Roddenberry, dem Erfinder von STAR TREK gewesen

sein soll und so zu dieser Rolle gekommen ist (vgl. Engel 1994, 86). Uhura kommt in 10 Episoden der Serie gar nicht vor und in 40 Episoden ist sie nur kurz im Bild um, „ay sir“ oder „Grußfrequenzen offen“ zu sagen. Eine Studie zeigte, dass Uhura in der deutschen Fassung ihren längsten Auftritt mit nur 5 Minuten und 25 Sekunden in der 66. Folge hatte. (Vgl. Rainer 2003, 168)

Uhura war eine der „guten“ Frauen. Diese durften jedoch in der Serie nur untergeordnete Arbeiten erledigen und bedrohen somit nicht wirklich die Vorrangstellung des Mannes. Sie passte damals perfekt in das Frauenbild, welches Frauen als untergeordnete, hilflose und auf Männer angewiesene Geschöpfe darstellte. Die Figur Uhura sehnte sich in der Serie nach einem Mann, stürzte regelmäßig zu Boden, um sich dann wieder auf helfen zu lassen, hatte Angst um sich, ihre Schönheit und um Kirk. Sie bezeichnete sich selbst als unlogisch, zeigte oft Bein und wurde von Kirk geküsst.

Generell ist die Frau bei STAR TREK nur als Lustgewinn für die ZuseherInnen an Bord. Uhuras Mini in der Originalserie passte zur Ära der späten Sechziger (vgl. Rainer 2003, 59). Zu dieser Zeit sahen die Frauen es sogar teilweise als eine Art Befreiung an, einen Mini tragen zu dürfen. Einerseits galt der Mini als anstößig, gefiel jedoch optisch vielen Männern.

Trotz allem war Uhura für viele Frauen ein Idol und Hoffnungsträgerin für eine gleichberechtigte Zukunft. In den Sechzigern war es etwas besonderes, dass diese afroamerikanische Frau überhaupt mitfliegen durfte.

6.4.3 Figurenanalyse: Kommunikationsoffizierin Lieutenant Nyota Uhura

Szene: Figureinführung

Filmzeit: 0:19:10 – 0:21:58

Wahrnehmung: Töne und Bilder der Filmszene. (Audiovisuelle Information)

Uhura (Zoë Saldana) geht in ihrer Kadettenkleidung beschwingt durch ein gut besuchtes Lokal. Sie begrüßt beim Vorbeigehen Freunde und geht zielstrebig zur Bar. Dort bestellt sie für sich und ihre Kadettenkollegen einige alkoholische Drinks. Ein Außerirdischer sitzt neben ihr an der Bar und sieht ihr dabei zu. Als sie mit ihrer Bestellung fertig ist, meldet sich Kirk der ebenfalls an der Bar sitzt zu Wort: "Sind aber viele Drinks für eine Frau." Er möchte sie auf einen Drink einladen. Er wirkt schon leicht betrunken und baggert sie an. Kirk stellt sich ihr namentlich vor und möchte auch ihren Namen wissen. Sie nennt ihm nur ihren Nachnamen. Daraufhin fragt er, ob es in ihrer Welt keine Vornamen gibt. Der Außerirdische sitzt zwischen den beiden an der Bar und verfolgt das Gespräch. Er blickt zwischen den beiden hin und her und scheint genervt. Seine fast ausdruckslose Mimik ändert sich jedoch nicht wirklich. Im Hintergrund hört man Musik und viele Stimmen durcheinander reden. Kirk geht zu Uhura rüber. Er fragt nach ihrem Studienfach. Daraufhin erwidert sie, dass sie Xenolinguistik studiert und nimmt an, dass er keine Ahnung davon hat. Er weiß jedoch, dass es sich dabei um die Wissenschaft der Alien-Sprache handelt. Kirk zeigt nicht gerade Manieren, er lässt lockere Sprüche los und macht ihr unmoralische Angebote. Uhura ist genervt scheint aber mit der Situation alleine klar zu kommen. Ihre männlichen Kollegen sehen das jedoch anders und lösen eine Schlägerei mit Kirk aus. Uhura versucht die Prügelei zu stoppen. Kirk wird schwer verprügelt und erst als Captain Christopher Pike die Bar betritt hören die Kadetten auf.

Mentale Modellbildung: Figur als fiktives Wesen. (körperliche, psychische und soziale Information)

Nyota Uhura ist eine junge, attraktive, afroamerikanische Frau. In ihrer Freizeit lässt sie ihre dunklen langen Haare offen, während der Arbeit sind sie streng zusammen gebunden. Sie trägt eine Kadettenuniform, aus rotem Rollkragenpullover, Jacke und Rock bestehend, mit schwarzen Stiefeln.

Uhura ist Studentin und Kadettin in der Sternenflottenakademie. Sie ist auf Xenolinguistik (Lehre der außerirdischen Sprache): Morphologie, Phonologie und Syntax spezialisiert und möchte Kommunikationsoffizierin auf dem Raumschiff der Enterprise werden. Sie beherrscht 83 Prozent der offiziellen Sprachen und regionalen Dialekte der Föderation. Derzeit ist sie akademische Hilfskraft in den Kursen

„Fortgeschrittene Lautlehre und Fortgeschrittenes akustisches Ingenieurwesen“ und zweite Vorsitzende im Choral-Ensemble der Sternenflottenakademie.

Ihre Figur zeichnet sich durch Disziplin, Genauigkeit und Fleiß aus. Sie arbeitet sehr hart und nimmt ihre Ausbildung ernst, um eine wichtige Funktion auf dem Schiff einnehmen zu können. Selbstbewusst sticht sie zwischen den männlichen Kollegen heraus und lässt sich nicht von etwaigen Annäherungsversuchen von Kirk beeindrucken.

Schlüsse auf indirekte Bedeutungen: Figur als Symbol. (Träger von Bedeutungen)

Sie steht, wie schon die gespielte Figur der Uhura von Nichelle Nichols aus der Serie, auch noch im 21. Jahrhundert für die Rechte der AfroamerikanerInnen und für die Emanzipation der Frauen. Dieses Mal ist sie jedoch nicht mehr die einzige Frau auf der Brücke. Es gibt mehrere, auch weitere afroamerikanische Frauen in der Besatzung, die jedoch nur kurz im Bild und ohne Text auftauchen. Die Rölle sind länger und die Aufgaben der Figuren an Bord sind wichtiger geworden.

Trotzdem herrscht noch eine Unterdrückung der Frauen durch die männlichen Kollegen vor. Uhura stößt zwar zu einem späteren Zeitpunkt im Film auf wichtige Informationen, trotzdem ist es Kirk, der diese verwertet und danach handelt. Es scheint so, als wäre Uhura als Einzelperson gefestigt, im System der Sternenflotte aber nach wie vor eine Randperson. Wenn auch ihre Kenntnisse geschätzt werden, bekommt sie kaum Macht oder Weisungsfähigkeit zugestanden. Es scheint, als wären die harten Wissenschaften und Aufgaben auf der Enterprise weiterhin für die Männer reserviert. Während die Frauen (wie auch Uhura) die Geisteswissenschaften verkörpern, befassen sich bei STAR TREK ausschließlich Männer mit den naturwissenschaftlichen Fächern. Die Männer sind unter anderem technisch versiert, verkörpern die Führungspositionen und erbringen körperliche Leistungen, wie kämpfen, vor Monstern entkommen oder aus Raumschiffen springen. Uhura's Aufgabe ist die eines Mediums. Sie fängt Nachrichten ab, übersetzt diese und leitet sie an die zuständigen Personen weiter.

Die Geschlechtsidentität steht jedoch nicht alleine, sondern ist mit anderen sozialen oder kollektiven Identitäten verbunden. So spielt auch Ethnizität, Klasse oder Herkunft eine wichtige Rolle. Zusammen wirken die Kategorien als gesellschaftliche

Differenzierungskriterien und haben Einfluss auf gesellschaftliche Hierarchien und Machtpositionen. (Vgl. Sennewald 2007, 35) Sowohl die Kategorie „Geschlecht“ als auch „Herkunft“ sind Stereotypenbildungen unterworfen:

Die Stereotype „perpetuate a needed sense of difference between the self and the object, which becomes the „Other“.“ Weil kein objektiver Unterschied zwischen dem Selbst und dem Anderen existiert, so Hurd, wird eine imaginäre Linie gezogen. Damit der Unterschied zwischen dem Selbst und dem Anderen stabil bleibt, muss diese Linie sehr flexibel bleiben in den Zuschreibungen, was das Anderssein ausmacht. Dieser Prozess, der das eine (z.B. den Mann oder die Weiße) als die Norm setzt und anderes ausgrenzt, wird oft als das „Othering“ bezeichnet. Laut psychoanalytischer Interpretation wird dieser Mechanismus durch eine stark normierende Kultur erzeugt, die bestimmte Praktiken und Begierden tabuisiert, diese aber als phantasierte Eigenschaft auf die Anderen projiziert, die dafür verachtet und ausgegrenzt werden dürfen. Das Verbotene im eigenen Unbewussten wird so nach außen verlagert und unter Kontrolle gebracht. (Sennewald 2007, 36ff)

Die Anspielung von Kirk, Uhura käme aus einer anderen Welt, kann somit auf verschiedene Weisen gedeutet werden. Er postuliert sie zu etwas anderem, „the Other“. Er grenzt sie mittels Differenzierungskriterien, „Othering“, von ihm ab. Sei es nun, weil sie vielleicht auf einem anderen Planeten aufgewachsen ist (Herkunft), weil sie Afro-amerikanerin ist und eine andere Hautfarbe hat (Race), weil sie eine Frau ist (Gender) oder überhaupt etwas Anderes wie ein Alien (Other) darstellt.

In der Szene an der Bar befinden sich auch Aliens, die das nicht-menschliche „Andere“ repräsentieren. Als Uhura und Kirk einander kennen lernen, sitzt auch ein Außerirdischer zwischen ihnen. Durch die Anwesenheit und den Fokus auf den Außerirdischen während des Gespräches, wird bei der Aussage, Uhura käme aus einer anderen Welt deutlich, dass auch sie eine Außerirdische sein könnte. Obwohl das Alien nicht in das Gespräch miteinbezogen wird, ist es so gut wie immer im Bild. Der Blick der Rezipientin bzw. des Rezipienten wird auf das nur scheinbar teilnahmslose Alien gelenkt und es wird somit Teil der Unterhaltung. Der Außerirdische wirkt nur von Kirk genervt, da er zuvor noch etwas interessierter Uhura beim Bestellen betrachtet hat. Man könnte behaupten, es stehe auf Uhura's Seite, auch wenn es nicht eingreift. Deutet man nun, dieser Außerirdische verkörpert das Alien in der Frau, so ist Uhura's außerirdische Seite nicht wesentlich von Kirk beeindruckt.

Szenen: Kuss

Filmzeit: 1:02:30 – 1:03:44

Filmzeit: 1:33:53 – 1:35:05

Uhura und Spock sind während der dreijährigen Ausbildungszeit bei der Sternenflotte ein Liebespaar geworden, was lange Zeit verborgen bleibt. Die Leidenschaft der beiden kommt nur in zwei kurzen Szenen richtig zum Ausdruck. Aus diesem Grund wähle ich hier beide Kuss-Szenen.

Wahrnehmung: Töne und Bilder der Filmszene. (Audiovisuelle Information)

Die erste Szene, in der Uhura und Spock sich nahe sind, findet in einem Lift des Raumschiffes Enterprise statt. Uhura folgt Spock von der Kommandobrücke in den Lift. Sie fahren zu zweit. Uhura stoppt den Lift, so dass sie für einen Moment ungestört sind. Spock hat gerade seinen Planeten und seine Mutter verloren. Sie küsst ihn und umarmt ihn. Sie zeigt ihm ihr Mitgefühl. Er lässt sich von ihr trösten und genießt für einen Moment ihren Halt. Der sonst so logisch handelnde und emotionslose Spock zeigt Gefühle. Sie will ihm helfen und fragt ihn, was er braucht. Kurz darauf wird er wieder sehr rationell und logisch. Sie zeigt aber Verständnis, als er wieder Abstand nimmt, den Lift weiterfahren lässt und meint, er möchte, dass alle an Bord ihr Bestes geben. Sie sagt einfach nur: „Ok“. Sie küssen sich noch einmal und dann verlässt er den Lift.

In der zweiten Szene scheuen sie sich nicht mehr vor der Crew ihre Gefühle füreinander zu zeigen. Kirk, Spock und Uhura kommen gemeinsam auf die Etage, auf der gebeamt werden kann. Wieder geht Uhura auf Spock zu, als dieser kurz davor ist, Kirk und sich auf das Schiff der Narada beamen zu lassen. Sie küssen sich auf der Beamplattform. Kirk stellt sich neben Spock auf seinen Platz und schaut den beiden Verliebten unglaublich zu. Er ist wohl schockiert, dass Uhura vergeben ist und dass Spock fähig ist, zu lieben. Nur bei ihr lässt Spock Gefühle zu und wirkt menschlich. Zum ersten Mal wird ihr Vorname genannt. Sie verspricht ihm, seine Frequenz zu überwachen und vom Schiff aus auf ihn aufzupassen. Während Kirk und Spock weggebeamt werden, verlässt Uhura den Raum.

Ästhetische Reflexion: Figur als Artefakt. (Figur als Struktur und Darstellungsform)

In der Serie aus den Sechzigern wurde ein Kuss zwischen Uhura und Kirk dargestellt, welcher zum riesigen Skandal wurde. Der weiße Kirk küsste in einer Folge unter dämonischen Einfluss die Afroamerikanerin. Dies war der erste Kuss zwischen weiß und schwarz im amerikanischen Fernsehen. Nun ist es ein anderer Kuss, zwischen Uhura und einer Person von einer anderen Welt.

Beide Kussszenen finden in Beförderungsmitteln statt. Im Lift, der sie auf die verschiedenen Ebenen am Raumschiff befördert und auf der Beamplattform, die Personen an jeden beliebigen Ort bringen kann. Dadurch und weil immer ein Zeitdruck besteht sind diese Begegnungen nur sehr kurz, dafür aber sehr intensiv. Es scheint, als bräuchten sie nur wenige Sekunden und kaum Worte, um zu wissen, was in dem anderen vor sich geht. Diese Örtlichkeiten vermitteln Bewegung und Unpersönlichkeit, die jedoch von Uhura für einen Moment gestoppt werden kann, um Nähe zu erzeugen. Die Darstellungen sind prägnant und eindeutig. Es ist offensichtlich, dass sie einander lieben.

Uhura wird in der Inszenierung der liebenden Frau viel impulsiver und stärker dargestellt, als in der Verrichtung ihrer Arbeit an Bord. Nur durch Kirk bekommt sie auf der Enterprise Beachtung vom Captain geschenkt und kommt so auf die Kommandobrücke. Bezüglich der Liebesbeziehung zu Spock ist Uhura der aktivere Part. Sie erzeugt jedes Mal die Nähe zu ihm, worauf Spock sich immer darauf einlässt. Sie hat keine Schwierigkeiten, die liebende Frau zu sein, als Wissenschaftlerin erreicht sie jedoch nicht viel.

Figurenkonstellation und Handlung: Beziehungen zu anderen Figuren und Verhältnis zur Handlung

Uhura ist in einer Dreiecksbeziehung mit Kirk und Spock. Die Handlung lässt anfangs vermuten, dass sich eine Liebesbeziehung zwischen Kirk und Uhura entwickelt. Seit Einführung ihrer Person in den Plot, versucht Kirk sie für sich zu gewinnen. Uhura blockt jedoch immer wieder ab. Während der Ausbildungszeit werden Spock und Uhura ein Liebespaar, was allerdings erst später herauskommt. Spock und Kirk verstehen sich von Anfang an gar nicht. Durch die Vorfälle und das gemeinsame Arbeiten entsteht jedoch langsam eine Freundschaft zwischen den beiden. Uhura ist

diejenige, die Kirk und Spock verbindet. Beide haben Gefühle für sie und so steht sie auch als Vermittlerin zwischen ihnen.

Uhura befindet sich in einem Netz von Beziehungen. Jens Eder unterscheidet unter anderem folgende Arten von Beziehungen: Sozialbeziehungen zwischen fiktiven Wesen, Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen fiktiven Wesen (internes Eigenschaftssystem) und Artefakt-Beziehungen (externes Eigenschaftssystem) (vgl. Eder 2008, 466). Diese unterschiedlichen Arten von Beziehungen kommen in Uhura's Fall vor. Uhura's Sozialbeziehung zu Kirk ist letztendlich eine kollegiale Freundschaft. Anfangs war sie noch sehr abwertend ihm gegenüber, später jedoch gewinnt er ihr Ansehen und sie respektiert ihn als Mensch und Captain. Ihre Sozialbeziehung zu Spock ist neben der beruflichen Zusammenarbeit eine unerwartete, leidenschaftliche Liebschaft. Sie scheint völlig verliebt in Spock's Persönlichkeit und in seine Raffinesse. Sie sind für einander geschaffen. Sie haben eine ähnliche Persönlichkeit. Uhura liebt Ordnung und Disziplin, die er verkörpert. Somit weisen sie Ähnlichkeiten in ihren internen Eigenschaftssystemen auf, in ihrem Verhalten und ihrer Sozialität. Das externe Eigenschaftssystem betreffend kann man zusätzlich von einer Artefakt-Beziehung sprechen. Beide haben eine dramaturgische Funktion. Sie tragen zur Etablierung der fiktiven Welt, sowie zur Entwicklung der Persönlichkeit von Kirk bei. Zusätzlich erfüllen beide eine Bedeutungsfunktion, sie stehen für das Andere im Menschen. Er ist der Außerirdische in einem Körper, der bis auf seine spitzen Ohren kaum unterscheidbar von anderen Menschen ist. Sie ist als afroamerikanische Wissenschaftlerin der Gegenpol zu der weißen, männlichen, amerikanischen Macht auf der Enterprise. Uhura wird aufgrund ihrer Herkunft und ihres Geschlechtes genauso als Außerirdischer abgegrenzt wie Spock.

Fazit:

Im STAR TREK Universum wird versucht, Menschen unterschiedlicher Herkunft in die Sternenflotte zu integrieren. Trotzdem werden die weißen Amerikaner mit mehr Macht ausgestattet. Außerdem werden Aliens bzw. Figuren, die anderen Spezies angehören, ethnisch markiert. Ihnen wird eine grundlegende Inkompatibilität und Unfähigkeit, sich vollständig zu integrieren, unterstellt. Aus Rassismus wird Speziesismus, der jedoch die gleichen Mechanismen aufweist und diese nur in ein Außerhalb verlagert, welches ein Außerhalb der menschlichen Gemeinschaft bedeutet. (Vgl. Senewald 2007, 248f)

STAR TREK transportiert den Gründungsmythos der USA in die Zukunft, indem es aus dem „Trek West“ „Star Trek“ macht. Aus der „Wild Frontier“ wird die „Final Frontier“, die irrationalen Wilden, denen die rationale Zivilisation gebracht werden muss, damit sie sich weiter entwickeln können, sind nicht mehr die Indianer sondern die Aliens. (Senewald 2007, 249)

Die Frauen der Enterprise erfahren jedoch auch Ausgrenzung durch Einschränkungen. Ihnen werden Eigenschaften, wie Handlungsträgerinnenschaft, Zugang zur Macht, körperliche Aggression sowie Stärke und technologisches Wissen oft verwehrt. Vielmehr werden sie ins Verhältnis zu Themen gesetzt, die traditioneller Weise narrativ an weibliche Figuren geknüpft sind, wie Liebesbeziehungen oder Mutterschaft. Die körperliche Inszenierung der Figuren, primär der Körpertyp, die Körpersprache und die Kleidung spielen dabei eine wesentliche Rolle. (Vgl. Sennewald 2007, 107) Sowohl in ihrer Funktion als auch in ihrem Äußeren entspricht Uhura den üblichen weiblichen Stereotypen der attraktiven, empathischen und fürsorglichen Frau. Sie ist zwar als Wissenschaftlerin tätig, geht jedoch in der Rolle der Liebhaberin viel mehr auf. Zusätzlich zu der stereotypen Behandlung ihrer Figur als Frau, wird sie mit dem Außerirdischen Spock in einer eng verbundenen Beziehung dargestellt und wird somit auch ins Außerhalb verlagert.

7 Schlusswort

Die Filme CONTACT (Robert Zemeckis, USA 1997), AKTE X – DER FILM (Rob Bowman, USA 1998), DER TAG, AN DEM DIE ERDE STILL STAND. (Scott Derrickson, USA 2008) und STAR TREK (J.J. Abrams, USA, 2009) wurden in dieser Arbeit einzeln betrachtet und hingehend auf die Verbindung der Wissenschaftlerin mit dem außerirdischen Wesen betrachtet. Nun soll ein zusammenfassender Überblick über die erarbeiteten Ergebnisse formuliert werden.

Seit der zweiten Frauenbewegung in den Sechzigern und Siebzigern konnte Hollywood die Emanzipation der Frau nicht mehr ignorieren und musste somit neue, „gengerechte“ Frauenbilder darstellen. Von da an porträtierten die Filme die Frau in aufwertender Weise, Frauen bei der Arbeit waren die Regel und viele kamen auch auf die eine oder andere Weise in den Genuss von Macht und Erfolg. Diese trügerische Utopie wird jedoch gerne durch versteckte Botschaften zunichte gemacht.

In den Neunzigern findet ein sogenannter „Backlash“ in den amerikanischen Filmen statt, der die Rolle der Frau zurück an den Herd führen will. „Der scheinbare Fortschritt der Frauenfiguren darf also nicht täuschen. Hollywood kreiert emanzipierte Frauen, um sie dann so richtig zu vernichten.“ (Rainer 2003, 126)

Die Gesellschaft muss sich mit selbstständigen Frauen auseinandersetzen. Die Frauen sind auch als solche in Filmen darzustellen. „Denn kein Genre kann erfolgreich sein, wenn es sich nicht nach dem Zeitgeist richtet.“ (Rainer 2003, 126) Das bedeutet jedoch nicht, dass Hollywood gerne dazu steht.

Im Science-Fiction-Film, einem Medium, in dem alles möglich sein kann, kommen auch Frauen in der Rolle einer Wissenschaftlerin vor. Trotzdem stellt das Konstrukt Frau-Wissenschaft nach wie vor – auch im SF-Film – etwas Ungewöhnliches dar. Die Verbindung von Wissenschaft und Frau erfährt in den Filmen die Vermittlung einer Andersartigkeit.

Weiblich kodierte Themen wie z.B. Mutterschaft, Vergewaltigung oder Abtreibung sind Themen des Feminismus. Die Behandlung solcher Themen und die berufliche Darstellung von Frauen im Film, lassen den Einfluss des Feminismus in die Populäre

Kultur erkennen. Die Widmung der Weiblichkeit im Hollywood-Science-Fiction-Film bedeutet jedoch eine Erschütterung der patriarchalen Gesellschaftsordnung. Starke Frauenfiguren werden zu Ende der Narration wieder in die patriarchale Ordnung eingegliedert, indem sie sich unterwerfen müssen, unglücklich sind oder den Tod finden. Das außerirdische Sujet in den SF-Filmen verkörpert menschliche Angst. Die Angst ist jedoch zugleich eine Krise patriarchaler Männlichkeitskonzepte, da die außerirdischen Wesen weiblich kodiert werden.

„Einerseits gibt es die Frau, die sich nicht mehr unterordnen will, andererseits ist da die Moral, die genau das von der Frau erwartet. Daher wird die emanzipierte Frau noch immer moralisch verdammt, [...]“ (Rainer 2003, 127) indem sie in diesen Filmen zum anderen Wesen wird. Die Kombination aus außerirdischem Wesen und der Karrierefrau ergeben eine Art Sündenbock für alles Unverständliche, aus dem Gleichgewicht gebrachte dieser Welt.

Die Wissenschaftlerinnen haben in den ausgewählten Filmen immer einen Konflikt auszustehen. Sie müssen meist zwei konträre Gebiete bzw. Einstellungen vereinen. Zum einem vertritt die Rolle der Frau in den Filmen immer die Wissenschaft (Rationalität) und auf der anderen Seite muss sie diese in CONTACT mit dem Glauben (Religion), in AKTE X – DER FILM mit Intention, in DER TAG, AN DEM DIE ERDE STILL STAND. mit Gefühlen (Mutterschaft) und in STAR TREK mit kultureller und ethnischer Herkunft vereinen. Diese verschiedenen Arten von Diversität ¹¹ sind aufgrund traditioneller Diskurse nicht immer bzw. nur schwer vereinbar. Die Frauen kämpfen im Film auch mit dieser gender- und diversitätensensiblen Problematik innerhalb ihrer Person. Die Filme lassen die Frauen diese Konflikte austragen, mit dem Grundgedanken, dass sie so ihre Festigung als Wissenschaftlerin verlieren. Es entsteht ein Problem der Identifikation und sie müssen sich selbst und das, was sie tun, hinterfragen. Somit untergraben sie selbst ihre Funktion und ihre Stellung. Die Flucht zum Außerirdischen symbolisiert in diesem Fall weibliches Aufgeben. „Feminist claim that science must be understood as a relational process rather than an objective masculine ideal“ (Parks 1996, 124) wird somit entgegen gearbeitet. Die Frau hält dem Druck nicht stand und gibt (sich) auf. Die Zuflucht zum anderen Wesen ist einem, den Vorstellungen der patriarchalen Gesellschaft „nicht stand halten“ gleichzustellen. Sie

¹¹ Vielfalt, Verschiedenartigkeit von Menschen wie: Geschlecht/Gender (soziales Geschlecht), ethnische, kulturelle und soziale Herkunft, Alter, sexuelle Orientierung, Religion und Weltanschauung, psychischen und physische Fähigkeiten und Bedürfnisse.

wird dem männlichen Idealbild nicht gerecht. Die Wissenschaftlerin ist bzw. wird zu einem Alien der Gesellschaft.

Die Verwandlung einer Figur im Film zu einem Alien verarbeitet oft Ängste vor physischen und psychischen Krankheitsprozessen, vor Ansteckung, Verfall, Entstellung, Demenz, Persönlichkeitsdeformation, Identitätsverlust. Im Independent-Kino finden sich Filme, die eine Veränderung und Auflösung der Identität thematisieren. (Vgl. Eder 2008, 315) Die Identitätsauflösung fasziniert, weil sie kognitive Irritationen auslöst und elementare Ängste und Wünsche anspricht. Aliens und Monster zeigen Züge des Menschlichen, weichen aber vom Schema der menschlichen Person in zentralen Bereichen ab, etwa hinsichtlich Bewusstsein, Empathie, Gefühlen, Moral, Willensfreiheit und Intentionalität (Vgl. Eder 2008, 317).

Zusammenfassend kann folgendes Ergebnis formuliert werden: Männer haben immer dann vor arbeitenden Frauen Angst, wenn die Frau dem Mann seine Position streitig macht. Dies ist der Fall, wenn sich Frauen in ein androzentrishes Berufsfeld, wie in das der Wissenschaft vorwagen. Sie fürchten um ihre Position, denn ein Nebeneinander gibt es nicht, sondern nur Hierarchiedenken.

Hollywood inszeniert gerne spezielle Bilder von Karrierefrauen, bei denen die berufstätige Frau das Familienglück zerstört, während sich das Karriereleben des Mannes mit der Familie vereinbaren lässt. Die Filme vermitteln nach wie vor, dass eine traditionelle Rollenverteilung mit dem aktiven Part auf der Männerseite und dem passiven auf der Frauenseite erwünscht ist (vgl. Rainer 2003, 139). Die Frau okkupiert in den Filmen die Männerrolle, wirkt somit im ersten Moment emanzipiert und glücklich. Im Laufe des Films muss die emanzipierte Frau jedoch mit einer Bestrafung rechnen. „Der Film suggeriert, dass genau dieses Aneignen von ursprünglich Männern vorbehaltenen Domänen das Unglück der Frauen ist“ (Rainer 2003, 139). Laut Lukesch werden im Film und im Fernsehen typischerweise

durch viele subtile Botschaften die Positionen von Männern und Frauen differenziert dargestellt, zum Beispiel durch die „Bestrafung“ beruflichen Erfolgs von Frauen durch familiären Misserfolg, die Unfähigkeit von Frauen, Probleme selbst zu lösen oder die Entpolitisierung der Frau. (Lukesch 1999, 65)

Gleichberechtigung wird auf diese Weise schlecht gemacht und die Rolle der Wissenschaftlerin erfährt in den Science-Fiction-Filmen eine Gleichsetzung mit dem anderen Wesen.

Da soviel Aufwand gemacht wird, aus der Frau ein unterwürfiges Wesen zu machen, scheint weibliche Passivität und Unterwürfigkeit nichts Naturgegebenes zu sein sondern anerzogen. Der Hollywoodfilm übernimmt die Erziehungsaufgabe und versucht, der Frau einen untergeordneten Platz in der Gesellschaft zuzuweisen. Das beweist, wie wichtig die brave, gezähmte Frau für das Fortbestehen einer patriarchalen Gesellschaft ist. Moderne Kulturträger wie Film und Fernsehen übernehmen die Rolle der ideologischen Erziehung von Frau und Mann. (Rainer 2003, 126)

Abschließend ist zu sagen, dass Filme natürlich verschiedene Interpretationsmöglichkeiten bieten. Trotzdem stellt Hollywood ein Instrument der Kontrolle dar, vor allem im Bezug auf die Frau, die den Feminismus verkörpert.

„Hollywood films... are instruments of control, operating systematically to repress any pre-oedipal or nonsymbolic aspects of femininity that might pose a threat to the phallocentric order.“ (Traube 1992, 11)

.

8 Quellennachweis

8.1 BIBLIOGRAPHIE

- Annas, Pamela J. (1987). Neue Welten, neue Worte: Androgynie in der Frauen-Science-Fiction. In: *Feministische Utopien – Aufbruch in die postpatriarchale Gesellschaft*. Edition Futurum Band 9, 2. Auflage, Hrsg.: Holland-Cunz, Barbara. Meitingen: Corian-Verlag Heinrich Wimmer: 107–131.
- Anderson, Edith (1982). Feministische Utopien. In: *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur*. 2. Heft. Berlin: Rütten & Loening Verlag.
- Baccolini, Raffaella/Moylan, Thomas (2003). Dystopia and Hystories. In: *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imaginations*. New York: Routledge: 1–12.
- Beier, Lars-Oliver (1996). *Der unbestechliche Blick. Robert Wise und seine Filme*. [Dieses Buch erschien zur Retrospektive Robert Wise beim Filmfest München 1996] Berlin: Bertz.
- Bernardi, Daniel Leonard (1998). *Star Trek & History. Race-Ing toward a White Future*. New Jersey: Rutgers.
- Bernold, Monika/Braidt, Andrea B./Preschl, Claudia (Hrsg.) (2004). *Screenwise. Film Fernsehen Feminismus*. Marburg: Schüren Verlag.
- Braidt, Andrea B./Jutz, Gabriele (2002). Theoretische Ansätze und Entwicklung in der feministischen Filmtheorie. In: *Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft*. Hrsg.: Dorer, Johanna/Gieger, Brigitte. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag GmbH: 292 – 306.
- Braidt, Andrea B. (2008). *Film-Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung*. Marburg: Schüren Verlag GmbH.
- Brainin-Donnenberg, Wilbirg (2010). *Wissenschaftlerinnen im Film. Und am Wort. Dokumentation der Vorträge im Rahmen der Filmschau im Votivkino Wien vom 21. – 27.11.2008*. Wien.
- Bühl, Achim (1996). *CyberSociety. Mythos und Realität der Informationsgesellschaft*. Köln.
- Butler, Judith (1991). *Gender Trouble*. New York: Routledge.
- Clute, John (1996). *Science Fiction. Die illustrierte Enzyklopädie*. München.
- Cranny-Francis, Anne (1990a). Feminist Futures. A generic study. In: *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. Hrsg.: Kuhn, Annette. New York: Verso.
- Cranny-Francis, Anne (1990b). *Feminist Fiction. Feminist uses of generic fiction*. Cambridge: Polity Press.

- Creed, Barbara (1990). *Gynesis, Postmodernism and the Science Fiction. Horror Film.* In: *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema.* Hrsg.: Kuhn, Annette. New York: Verso.
- Creed, Barbara (1993). *The Monstrous - Feminine. film, feminism, psychoanalysis.* New York [u.a.]: Routledge.
- Duden (1990). *Das Fremdwörterbuch.* Band 5. Wien [u.a.]: Dudenverlag.
- Eder, Jens (2008). *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse.* Marburg: Schüren Verlag.
- Engel, Joel (1994). *The Myth and the Man behind Star Trek.* New York: Hyperion.
- Friedrich, Hans-Edwin (1995). *Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur. Ein Referat zur Forschung bis 1993.* Tübingen.
- Graaf, Vera (1971). *Homo Futures. Eine Analyse der modernen Science-fiction.* Hamburg.
- Green, Philip (1998). *Cracks in the Pedestal.* University of Massachusetts Press.
- Grolier Science Fiction (1995). *The Multimedia Encyclopedia of Science Fiction.* Danbury.
- Heinlein, Robert A. (1959). Science Fiction: Its Nature, Faults and Virtues. In: *The Science Fiction Novel. Imagination and Social Criticism.* Hrsg.: Davenport, Basil. Chicago: 17 – 63.
- Heißenberger, Josef (1991). *Die Entwicklung des amerikanischen Science Fiction-Films seit 1977.* Wien.
- Himmelbauer, Wolfgang (1987). *Stereotype Systeme im modernen Science-Fiction-Film.* Wien.
- Hipfl, Brigitte (1995). Zuschauen, Rezipieren, Partizipieren. In: *Sündiger Genuss? Filmerfahrungen von Frauen.* Hrsg.: Haug, Frigga. Hamburg: 148 – 171.
- Holland-Cunz, Barbara (Hrsg.) (1987). *Feministische Utopien – Aufbruch in die postpatriarchale Gesellschaft.* Edition Futurum Band 9, 2. Auflage. Meitingen: Corian-Verlag Heinrich Wimmer.
- Holland-Cunz, Barbara (1987). Politische Struktur und Machtverhältnisse in der feministischen Utopie. In: *Feministische Utopien – Aufbruch in die postpatriarchale Gesellschaft.* Edition Futurum Band 9, 2. Auflage, Hrsg.: Holland-Cunz, Barbara. Meitingen: Corian-Verlag Heinrich Wimmer: 61–107.
- Johnson, John/Senn Bryan (1992). *Fantastic Cinema Subject Guide. A Topical Index to 2500 Horror, Science Fiction and Fantasy Films.* Jefferson (North Carolina).
- Kanzler, Katja (2004). *Infinite Diversity in Infinite Combinations. The Multicultural Evolution of Star Trek.* Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

- Koch, Gertrud (1978). Warum Männer ins Männerkino gehen. Weibliche Aneignungsweisen in der Filmrezeption und einige ihrer Voraussetzungen. In: *Frauen in der Kunst*. I. Band, Hrsg.: Nabakowski, Gislinde/Sander, Helke/Gorsen, Peter. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980; 15–29.
- Koch, Markus (2002). *Alien-Invasionsfilme. Die Renaissance eines Science-Fiction-Motivs nach dem Ende des Kalten Krieges*. München: Dirkurs-Film-Verlag Schaudig und Ledig.
- Krysmanski, Hans-Jürgen (1963). *Die utopische Methode. Eine literatur- und wissenssoziologische Untersuchung deutscher utopischer Romane des 20. Jahrhunderts*. Opladen.
- Kuhn, Annette (1990). *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. New York: Verso.
- Lavery, David/Hague, Angela/Cartwright, Marla (Hrsg.) (1996). „*Deny All Knowledge*“ *Reading The X-Files*. New York: Syracuse University Press.
- Liebrand, Claudia (2006). Totgesagte leben länger? Psychoanalyse und Film Studies. In: *Freuds Aktualität*. Hrsg.: Mauser, Wolfram. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Lukesch, Helmut (1999). Das Forschungsfeld „Mediensozialisation“. Eine Übersicht. In: *Mediensozialisation und Medienverantwortung*. Hrsg.: Rotgers, Gunnar/Klinger, Walter/Gerhards, Maria. Baden-Baden: Nomos.
- Maier, Tanja (2007). *Gender und Fernsehen. Perspektiven einer kritischen Medienwissenschaft*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Manthey, Dirk (Hrsg.) (1989a). *Filme der 70er Jahre: (Ein Filmbuch von Cinema)* 1. Auflage, Hamburg.
- Manthey, Dirk/Altendorf, Jörg/Bär, Willi (Hrsg.) (1989b). *Science Fiction: Androiden, Galaxien, Ufos und Apokalypsen; das Genre, die Filme, Die Tricks, die Stars*. (Ein Filmbuch von Cinema) 1.1. Auflage, Hamburg.
- Manthey, Dirk/Altendorf, Jörg (Hrsg.) (1990a). *Science Fiction: Androiden, Galaxien, Ufos und Apokalypsen; das Genre, die Filme, Die Tricks, die Stars*. (Ein Filmbuch von Cinema) 2.1. Auflage, Hamburg.
- Manthey, Dirk/Altendorf, Jörg (Hrsg.) (1990b). *Science Fiction: Androiden, Galaxien, Ufos und Apokalypsen; das Genre, die Filme, Die Tricks, die Stars*. (Ein Filmbuch von Cinema) 3.1. Auflage, Hamburg.
- Manthey, Dirk (Hrsg.) (1996). *Making of ... [Wie ein Film entsteht]: Die Kunst des Filmemachens von A bis Z*. Hamburg.
- Marzin, Florian (1982). *Science Fiction: Eine Gattung zwischen Anspruch und Wirklichkeit*. In: Quarber Merkur 58.
- Mehlem, Axel (1996). *Der Science Fiction-Film. Ursprünge, Geschichte, Technik*. Alfeld/Leine: Coppi-Verlag.

- Melzer, Patricia (2006). *Alien constructions. Science fiction and feminist thought*. Austin, Tex.: University of Texas Press.
- Mulvey, Laura (1980). Visuelle Lust und narratives Kino. In: *Frauen und Kunst*. Erster Band, Hrsg.: Nabakowski, Gisland/Sander, Helke/Gorsen, Peter. Frankfurt am Main: suhrkamp Verlag: 30–47.
- Mulvey, Laura (2003). Ein Blick aus der Gegenwart in die Vergangenheit: Eine Revision der feministischen Filmtheorie der 1970er Jahre. In: *Screenwise. Film. Fernsehen. Feminismus*. Hrsg.: Bernold, Monika/Braidt, Andrea B./Preschl, Claudia. Marburg: Schüren Verlag GmbH: 17 – 28.
- Nichols, Nichelle (1994). *Nicht nur Uhura. Star Trek und andere Erinnerungen*. München: Willhelm Heyne Verlag.
- Parks, Lisa (1996). Special Agent or Monstrosity? Finding the Feminine in The X-Files. In: *Deny All Knowledge. Reading The X-Files*. Hrsg.: Lavery, David/Hague, Angela/Cartwright, Marla. New York: Syracuse University Press: 121–135.
- Perry, George (1998). *Close up: Steven Spielberg*. Dt. von May Mergenthaler. Dt. Erstausgabe Reinbek bei Hamburg.
- Petersen, Hans (1996). *Der Terminus Frontier im Amerikanischen. Ursprung, Wandlung und Wirkung einer Sprach- und Denkform*. Kassel.
- Rainer, Alexandra (2001) *Weibliche Monster im Hollywoodfilm oder wie der Feminismus baden ging...*
www.halluzinogene.org/texte/Monster_Rainer_a236.pdf. 10.06.2010.
- Rainer, Alexandra (2003) *Monsterfrauen. Weiblichkeit in Hollywood-Sciencefictionfilm*. Wien: Verlag Turoa + Kant.
- Ruppersberg, Hugh (1990). The Alien Messiah. In: *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. Hrsg.: Kuhn, Annette. New York: Verso.
- Russ, Johanna (1987). Das Frauenbild in der Science Fiction. In: *Feministische Utopien – Aufbruch in die postpatriarchale Gesellschaft*. Edition Futurum Band 9. 2. Auflage Hrsg.: Holland-Cunz, Barbara. Meitingen: Corian-Verlag Heinrich Wimmer: 13–29.
- Schanze, Helmut (2002). Medialisierung. In: *Metzler Lexikon Medientheorie – Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hrsg.: Schanze, Helmut. Stuttgart, Weimar: Metzler: 199.
- Schneider, Irmela (1998). Medialisierung und Ästhetisierung des Alltags. In: *Ästhetik im Prozeß*. Hrsg.: Gerhard Rupp. Opladen [...]: Westdeutscher Verlag: 143–178.
- Schröder, Torben (1998). Science Fiction als Social Fiction. Das gesellschaftliche Potential eines Unterhaltungsgenres. Hrsg.: Bühl, Achim. *Studien zur Science Fiction: Band 1*. Münster: LIT Verlag.

- Seeßlen, Georg/Roloff, Bernhard (Hrsg.) (1979). *Kino des Phantastischen. Geschichte und Mythologie des Science-fiction-Films. Grundlagen des populären Films 2*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Seeßlen, Georg/Roloff, Bernhard (Hrsg.) (1980). *Kino des Utopischen. Geschichte und Mythologie des Science-fiction-Films. Grundlagen des populären Films 4*. Reinbek bei Hamburg: B. Rowohlt Verlag.
- Seeßlen, Georg (2003). *Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films*. Band 1. Marburg: Schüren Verlag.
- Sennewald, Nadja (2007). *Alien Gender. Die Inszenierung von Geschlecht in Science-Fiction-Serien*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Sobchack, Vivian (1991). *Screening Space. The American Science Fiction Film*. New York.
- Spiegel, Simon (2007) *Die Konstitution des Wunderbaren*. Marburg: Schüren Verlag GmbH.
- Stecher, Marcella (1996). *Der weibliche Körper als/im Science Fiction. Diskursive Voraussetzungen einer Dekonstruktion von Ridley Scotts „Alien“*. Wien.
- Steinmüller, Karlheinz (1995). *Gestaltbare Zukünfte. Zukunftsforschung und Science Fiction*. Abschlussbericht, Gelsenkirchen.
- Suerbaum, Ulrich/Broich, Ulrich/Borgmeier, Raimund (1981). *Science fiction: Theorie und Geschichte, Themen und Typen, Form und Weltbild*. Stuttgart.
- Suvin, Darko (1979). *Poetik der Science-fiction. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*. [Aus dem Amerikan. von Franz Rottensteiner]. 1. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Tonin, Patrizia (1996). *Vom Träumen und Alpträumen, Steven Spielbergs Werkbiographie von „Duell“ bis „Schindlers Liste“*. Wien.
- Traube, Elisabeth (1992). *Dreaming identities: class, gender, and generations in 1980s Hollywood movies*. Colorado: Westview Press.
- Van Eijk, Natalie (2000) *Außerirdische im amerikanischen Sciencefiction-Film. Von der Invasion zur Integration*. Mainz.
- Weingart, Peter (2002) *Von Menschenzüchtern, Weltbeherrschern und skrupellosen Genies – Das Bild der Wissenschaft im Spielfilm*. www.femtech.at/...im.../das_Bild_der_Wissenschaft_im_Spielfilm.pdf. 21.05.2010
- Wilcox, Rhonda/Williams, J.P. (1996). „What Do You Think?“ The X-Files, Liminality, and Gender Pleasure. In: *„Deny All Knowledge“ Reading The X-Files*. Hrsg.: Lavery, David/Hague, Angela/Cartwright, Marla. New York: Syracuse University Press: 99–121.

Wood, Susan (1982). Die Rolle der Frau in der Science Fiction. In: *Heyne Science Fiction Magazin* 2. München: Wilhelm Heyne Verlag: 241–274. (engl. Woman and Science Fiction, 1978, Übers.: Joachim Körber)

Zweck, Axel (1992). Technikfolgenabschätzung und Science Fiction. In: *Streifzüge ins Übermorgen. Science Fiction und Zukunftsforschung*. Hrsg.: Burmeister, Klaus/Steinmüller, Karlheinz. Weinheim.

8.2 FILMOGRAPHIE

The 13th Floor. Regie: Rusnak, Josef. DarstellerInnen: Bierko, Craig; Mol, Gretchen; Mueller-Stahl, Armin. USA/D: Columbia Pictures, 1999, 100'.

2001: Odysee im Weltraum. (2001: A Space Odyssey) DarstellerInnen: Duella, Keir; Lockwood, Gary; Sylvester, William. Regie: Kubrick, Stanley. USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1968, 141'.

2010. Regie: Hyams, Peter. DarstellerInnen: Schneider, Roy; Lithgow, John; Mirren, Helen. USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1984, 116'.

The Airship Destroyer. Regie: Booth, Walter R. GB: Urban Trading Company, 1909, 11'.

Akte X – Der Film. Regie: Bowman, Rob. DarstellerInnen: Duchovny, David; Anderson, Gillian; Neville, John. USA: 20th Century Fox Film Production, 1998, 121'.

Akte X – Die unheimlichen Fälle des FBI. (The X-Files) TV-Serie. Creator: Carter, Chris. DarstellerInnen: Duchovny, David; Anderson, Gillian; Neville, John. USA: 20th Century Fox Television, 1993 – 2002, 30'.

ALF. TV-Serie. Creator: Fusco, Paul; Patchett, Tom. DarstellerInnen: Meszaros, Minaly Michu; Fusco, Paul; Wright, Max. USA: Alien Productions, 1986 – 1990, 30'.

Alien. Regie: Scott, Ridley. DarstellerInnen: Weaver, Sigourney; Skerrit, Tom; Hurt, John. USA/GB: 20th Century Fox, 1979, 117'.

Armageddon. Regie: Bay, Michael. DarstellerInnen: Willis, Bruce; Thornton, Billy Bob; Affleck, Ben. USA: Touchstone Pictures, 1998, 150'.

Attack of the 50 Foot Woman. Regie: Juran, Nathan. DarstellerInnen: Hayes, Allison; Hudson, William; Vickers, Yvette. USA: Woolner Brothers Pictures Inc., 1958, 65'.

Avatar – Aufbruch nach Pandora. Regie: Cameron, James. DarstellerInnen: Worthington, Sam; Saldana, Zoe; Weaver, Sigourney. USA/GB: 20th Century Fox Film Corporation, 2009, 162'.

The Beast from 20.000 Fathoms. (Panik in New York) Regie: Lourie, Eugene. DarstellerInnen: Hubschmid, Paul; Raymona, Paula; Kellaway, Cecil. USA: Warner Bros. Productions, 1953, 80'.

- The Blob*. Regie: Yeaworth, Irvin S. Jr. DarstellerInnen: McQueen, Steve; Corsaut, Aneta; Rowe, Earl. USA: Paramount Pictures, 1958, 86'.
- Blonde Venus*. Regie: Von Sternberg, Josef. DarstellerInnen: Dietrich, Marlene; Giant, Cary; Marshall, Herbert. USA: Paramount Pictures, 1932, 93'.
- Buck Rogers*. Regie: Beebe, Ford. DarstellerInnen: Crabbe, Buster; Moore, Constance; Moran, Jackie. USA: Universal Pictures, 1939, 237'.
- Cat Women of the Moon*. Regie: Hilton, Arthur. DarstellerInnen: Tufts, Sonny; Jory, Victor; Windsor, Maric. USA: Z-M Productions, 1953, 64'.
- Clockwork Orange*. Regie: Kubrick, Stanley. DarstellerInnen: McDowell, Malcolm; Magee, Patrick; Bates, Michael. USA: Warner Bros. Pictures, 1971, 136'.
- Close Encounters of the Third Kind. (Unheimliche Begegnungen der dritten Art)* Regie: Spielberg, Steven. DarstellerInnen: Dreyfuss, Richard; Truffaut, François; Garr, Teri. USA: Columbia Pictures Corporation, 1977, 132'.
- Cocoon*. Regie: Howard, Ron. DarstellerInnen: Ameche, Don; Brimley, Wilford; Cronyn, Hume. USA: 20th Century Fox, 1985, 117'.
- The Comet*. Regie: Unbekannt. DarstellerIn: Held, Anna. USA: Thomas A. Edison, 1910, 11'.
- Coneheads*. Regie: Barron, Steve. DarstellerInnen: Aykroyd, Dan; Curtin, Jane; Knott, Robert. USA: Paramount Pictures, 1993, 88'.
- À la Conquête de l'Air*. Regie: Zecca, Ferdinand. DarstellerIn: Zecca, Ferdinand. F: Pathé Frères, 1901, 1'.
- Contact*. Regie: Zemeckis, Robert. DarstellerInnen: Foster, Jodie; McConaughey, Matthew; Skeritt, Tom. USA: Warner Bros. Pictures, 1997, 150'.
- District 9*. Regie: Blomkamp, Neill. DarstellerInnen: Copley, Sharlto; James, David; Cope, Jason. USA: TriStar Pictures, 2009, 112'.
- E.T. – The Extra Terrestrial (E.T. – Der Außerirdische)* Regie: Spielberg, Steven. DarstellerInnen: Thomas, Henry; Barrymore, Drew; Coyote, Peter. USA: Universal Pictures, 1982, 115'.
- Fahrenheit 451*. Regie: Truffaut, François. DarstellerInnen: Werner, Oskar; Christie, Julie; Cusack, Cyril. USA: Anglo Enterprises, 1966, 112'.
- Flash Gordon*. TV-Serie. Creator: Stephani, Frederick. DarstellerInnen: Crabbe, Buster; Rogers, Jean; Middleton, Charles. USA: Universal Pictures, 1936 – 1940.
- The Fly*. Regie: Neumann, Kurt. DarstellerInnen: Hedison, David; Owens, Patricia; Prise, Vincent. USA: 20th Century Fox, 1958, 94'.
- Frankenstein*. Regie: Dawley, J. Searle. DarstellerInnen: Fuller, Mary; Ogle, Charles; Phillips, Augustus. USA: Edison Manufacturing Company, 1910, 16'.

- Godzilla. (Gojira)* Regie: Honda, Ishirô. DarstellerInnen: Shimura, Takashi; Hirata, Akihiko. J: Toho Film Co Ltd., 1954, 96'.
- Honey, I Shrunk the Kids. (Liebling, ich habe die Kinder geschrumpft)* Regie: Johnston, Joe. DarstellerInnen: Morans, Rick; Frewer, Matt; Strassman, Marcia. USA: Buena Vista Pictures, 1989, 93'.
- The Incredible Shrinking Man.* Regie: Arnold, Jack. DarstellerInnen: Williams, Grant; Stuart, Randy; Kent, April. USA: Universal Int. Pictures, 1957, 81'.
- The Invasion.* Regie: Hirschbiegel, Oliver. DarstellerInnen: Kidman, Nicole; Craig, Daniel, Northam, Jeremy. USA: Warner Bros. Pictures, 2007, 99'.
- Invasion of the Body Snatchers.* Regie: Siegel, Don. DarstellerInnen: McCarthy, Kevin; Wynter, Dana; Gates, Larry. USA: Allied Artists, 1956, 80'.
- I, Robot.* Regie: Proyas, Alex. DarstellerInnen: Smith, Will; Moynahan, Bridget; Greenwood, Bruce. USA: 20th Century Fox, 2004, 115'.
- Iron Man.* Regie: Favreau, Jon. DarstellerInnen: Downey Jr., Robert; Paltrow, Gwyneth; Howard, Terrence. USA: Paramount Pictures, 2008, 126'.
- The Island. (Die Insel)* Regie: Bay, Michael. DarstellerInnen: Johansson, Scarlet; McGregor, Ewan. USA: Dream Works SKG, 2005, 136'.
- It Came from Outer Space.* Regie: Arnold, Jack. DarstellerInnen: Carlson, Richard; Rush, Barbara. USA: Universal Int. Pictures, 1953, 81'.
- Judge Dredd.* Regie: Cannon, Dany. DarstellerInnen: Stallone, Sylvester; Assante, Armand. USA: Hollywood Pictures, 1995, 96'.
- Knowing – Die Zukunft endet jetzt.* Regie: Proyas, Alex. DarstellerInnen: Cage, Nicolas; Byrne, Rose; Canterbury, Chandler. USA/AUS: Summit Entertainment, 2008, 121'.
- K-PAX.* Regie: Softley, Iain. DarstellerInnen: Spacey, Kevin; Bridges, Jeff; McCormack, Mary. USA/D: IMF, 2001, 120'.
- Mars Attacks!* Regie: Burton, Tim. DarstellerInnen: Nicholson, Jack; Brosnan, Pierce; Parker, Sarah Jessica. USA: Tim Burtons Productions, 1996, 106'.
- Matrix.* Regie: Wachowski ,Andy und Lana. DarstellerInnen: Reeves, Keanu; Fishburne, Laurence; Moss, Carrie-Anne. USA: Warner Bros. Pictures, 1999, 136'.
- Matrix Reloaded.* Regie: Wachowski, Andy und Lana. DarstellerInnen: Reeves, Keanu; Fishburne, Laurence; Moss, Carrie-Anne. USA: Warner Bros. Pictures, 2002, 138'.
- Matrix Revolutions.* Regie: Wachowski, Andy und Lana. DarstellerInnen: Reeves, Keanu; Fishburne, Laurence; Moss, Carrie-Anne. USA: Warner Bros. Pictures, 2003, 129'.

The Mechanical Statue and the Ignorant Servant. Regie: Blackton, Stuart. USA: Vitagraph Company of America, 1907, 8'.

Men in Black. Regie: Sonnenfeld, Barry. DarstellerInnen: Smith, Will; Jones, Tommy Lee; Fiorentino, Linda. USA: Columbia Pictures Corporation, 1997, 98'.

Mission to Mars. Regie: De Palme, Brian. DarstellerInnen: Robbins, Tim; Sinise, Gary; Nielson, Connie. USA: Touchstone Pictures, 2000, 114'.

One Hundred Years After. Regie: Unbekannt. F: Selig Polyscope Company, 1911.

Planet of the Apes. (Planet der Affen) Regie: Schaffner, Franklin J. DarstellerInnen: Heston, Charlton; Hunter, Kim. USA: 20th Century Fox, 1968, 112'.

The Snake Woman. (Vom Teufel gezeichnet) Regie: Furie, Sidney J. DarstellerInnen: Travers, Susan; McCarty, John. USA: Caralan Productions Ltd., 1961, 68'.

Stargate. Regie: Emmerich, Roland. DarstellerInnen: Russell, Kurt; Spades, James; Arital, Mili. USA: Canalt, 1994, 121'.

Starship Troopers. Regie: Verhoeven, Paul. DarstellerInnen: Van Dien, Casper; Richards, Denise; Meyer, Dine. USA: TriStar Pictures, 1997, 129'.

Starship Troopers 2: Hero of the Federation. Regie: Tippet, Phil. DarstellerInnen: Brown, Billy; Carlson, Kelly. USA: Startroop Pictures Inc., 2004, 88'.

Starship Troopers 3: Marauder. Regie: Neumeier, Edward. DarstellerInnen: Van Dien, Casper; Blalock, Jolene. USA: Sony Pictures Home Entertainment, 2008, 105'.

Star Trek. Regie: Abrams, J.J. DarstellerInnen: Pine, Chris; Quinto, Zachary; Saldana, Zoe. USA: Paramount Pictures, 2009, 127'.

Star Trek: The Motion Picture. (Star Trek – Der Film) Regie: Wise, Robert. DarstellerInnen: Shatner, William; Niomy, Lenard; Nichols, Nichelle. USA: Paramount Pictures, 1979, 132'.

Star Trek: Nemesis. Regie: Baird, Stuart. DarstellerInnen: Stewart, Patrick; Sirtis, Marina; Frakes, Jonathan. USA: Paramount Pictures, 2002, 116'.

Star Trek: TOS (The Original Series, Raumschiff Enterprise) TV-Serie. Creator: Gene Roddenberry. DarstellerInnen: Shatner, William; Niomy, Lenard; Nichols, Nichelle. USA: Desilu Productions, 1966 – 1969, 50'.

Star Wars. (Krieg der Sterne) Regie: Lucas, George. DarstellerInnen: Hamill, Mark; Ford, Harrison; Fisher, Carrie. USA: 20th Century Fox, 1976, 121'.

Star Wars: Episode II. Regie: Lucas, George. DarstellerInnen: McGregor, Erwan; Portman, Natalie; Christensen, Hayden. USA: Lucasfilm, 2002, 142'.

Star Wars: Episode III. Regie: Lucas, George. DarstellerInnen: McGregor, Erwan; Portman, Natalie; Christensen, Hayden. USA: Lucasfilm, 2005, 140'.

Der Tag, an dem die Erde still stand. (The Day the Earth Stood Still) Regie: Wise, Robert. DarstellerInnen: Rennie, Michael; Neal, Patricia; Marlowe, Hugh. USA: 20th Century Fox, 1951, 92'.

Der Tag, an dem die Erde still stand. (The Day the Earth Stood Still) Regie: Derrickson, Scott. DarstellerInnen: Reeves, Keanu; Cornelly, Jennifer; Bates, Kathy. USA: 20th Century Fox, 2008, 104'.

Terminator 3: Rise of the Machines. Regie: Mostow, Jonathan. DarstellerInnen: Schwarzenegger, Arnold; Stahl, Nick; Loken, Kristanna. USA: IMF, 2003, 109'.

Terminator Salvation. Regie: McG. DarstellerInnen: Bale, Christian; Worthington, Sam; Yelchin, Anton. USA: The Halcyon Company, 2009, 115'.

Them! Regie: Douglas, Gordon. DarstellerInnen: Whitemore, James; Gwenn, Edmund. USA: Warner Bros. Pictures, 1954, 94'.

The Thing from Another World. (Das Ding aus einer anderen Welt) Regie: Nyby, Christian. DarstellerInnen: Tobey, Kenneth; Sheridan, Margaret. USA: Winchester Pictures Corporation, 1951, 87'.

THX 1138. Regie: Lucas, George. DarstellerInnen: Duvall, Robert; Pleasence, Donald; Pedro, Don. USA: Warner Bros. Pictures, 1971, 86'.

Transformers. Regie: Bay, Michael. DarstellerInnen: LaBoeuf, Shia; Fox, Megan; Duhamel, Josh. USA: Paramount Pictures, 2007, 144'.

Transformers: Revenge of the Fallen. Regie: Bay, Michael. DarstellerInnen: LaBoeuf, Shia; Fox, Megan; Duhamel, Josh. USA: Paramount Pictures, 2009, 150'.

Le Voyage à Travers l'Impossible. Regie/Darsteller: Méliès, Georges. F: Georges Méliès, 1904, 24'.

Le Voyage dans la Lune. (Reise zum Mond) Regie: Méliès, Georges. DarstellerInnen: Méliès, Georges; André, Victor. F: Star Film, 1902, 14'.

The War of the Worlds. (Krieg der Welten) Regie: Haskin, Byron. DarstellerInnen: Barry, Gene; Robinson, Ann. USA: Paramount Pictures, 1953, 85'.

The Wasp Woman. Regie: Corman, Roger. DarstellerInnen: Cabot, Susan; Easley, Anthony; Morris, Barboura. USA: Allied Artists Television Corp., 1959, 73'.

The Wonderful Electro Magnet. Regie: Unbekannt. USA: 1909.

8.3 ABBILDUNGSNACHWEIS

Grafik 1: Eder 2008, 244.

Grafik 2: Eder 2008, 141.

Grafik 3: Eder 2008, 135.

9 Zusammenfassung

Die Science-Fiction-Filme CONTACT (Robert Zemeckis, USA 1997), AKTE X – DER FILM (Rob Bowman, USA 1998), DER TAG, AN DEM DIE ERDE STILL STAND. (Scott Derrickson, USA 2008) und STAR TREK (J.J. Abrams, USA, 2009) vermitteln alle unabhängig voneinander ein Bild einer fiktiven Wissenschaftlerin. Das von diesen Filmen präsentierte Geschlechtskonstrukt einer Frau in der Wissenschaft steht immer in Verbindung mit dem außerirdischen Wesen.

Die Verbindung von Wissenschaft und Frau stellt in den Filmen immer etwas anderes dar. Hollywood produziert Angst vor der Karrierefrau. Die Möglichkeit der Gleichsetzung mit einem außerirdischen Wesen wird in SF-Filmen daher gerne herangezogen. Die Wissenschaftlerin bricht aus dem kognitiven Ordnungsmuster aus, als etwas, das in der hegemonialen Gesellschaft nicht der gängigen Schemata entspricht. Die Darstellung im Film endet somit in nicht-irdischer Form.

Das Ziel dieser Arbeit ist es, die Rolle der Wissenschaftlerinnen aufgrund ihrer Geschlechterperformance zu analysieren und ihre patriarchale Unterdrückung hinter versteckten filmischen Botschaften herauszustreichen. Die Filmbeispiele werden einzeln betrachtet und hingehend auf die Verbindung der Wissenschaftlerin mit dem außerirdischen Wesen untersucht. Mit Hilfe einer Figurenanalyse werden die unterschiedlichen Charaktere im Film untersucht und ihre Darstellung in der Begegnung mit anderen Wesen betrachtet.

Lebenslauf

Birgit Rzepski

Geburtsdatum: 18. Jänner 1985

Geburtsort: Tulln

Schul Ausbildung:

seit WS 2005 Theater- Film- und Medienwissenschaft Studium, Uni Wien

seit WS 2004 Sozioökonomie Studium, Wirtschaftsuniversität Wien

1999–2004 Handelsakademie Tulln (HAK)

1995–1999 Realgymnasium Tulln

Teilzeit- und Nebenjobs:

Webattack: www.kabarett.at: Homepage-Administration
(seit Jänner 2010)

Ö-Ticket Nord-Ost: Ticketverkauf und Veranstaltungsverwaltung
(seit April 2009)

Die Garten Tulln: Promotion und Messearbeit für NÖ Landesgartenschau
(April 2008 – August 2009)

Praktika:

Institut für

Kulturkonzepte: Seminarbegleitung des Zertifikatskurses Kulturmanagement
(Oktober 2009 – Februar 2010)

NÖN Zeitung: 6-monatiges Praktikum, Pressearbeit in Bild und Text
(Mai 2008 – Oktober 2008)

EM-UEFA 2008: Volontariat für Medienarbeit, Medienhotline (Sommer 2008)

Siemens: Betriebspraktikum im Product Related Service
(Juli 2001, August 2002, August 2003)