



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„James Cameron und sein Frauenbild - Analyse anhand
ausgewählter Beispiele seiner Science Fiction Werke“

Verfasserin

Esther Ingrid Moldovan

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ. Prof. Dr. Ulrich Meurer, M.A.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
2. Science Fiction	6
2.1 Begriffsdefinition	6
2.2 Anfänge des Science Fiction	7
2.3 Veränderungen im Science Fiction Genre	8
3. James Cameron	11
3.1 James Cameron und Science Fiction	11
3.2 James Cameron und das weibliche Geschlecht	12
3.3 James Cameron und der Krieg	14
4. Zur Entstehungszeit der Filme: Ein Überblick	18
4.1 Die neue Frauenbewegung	18
4.2 Die Mode der achtziger Jahre	20
4.3 Feministische Filmtheorie	22
5. Die Wandlung der Frau im amerikanischen Kino	29
5.1 Die Anfänge	29
5.2 New Hollywood	31
5.3 Weibliche Gewaltdarstellung	34
5.3.1 Neu oder wieder aufgelegt?	35
5.3.1 Bedeutung der neuen Heldinnen	38

6. Heldinnen des Action-Kinos nach Rikke Schubart	39
6.1. Die fünf Archetypen der Actionheldin	40
6.1.1 The Rape Avenger	41
6.1.2 The Dominatrix	42
6.1.3 The Mother	43
6.1.4 The Daughter	44
6.1.5 The Amazon	45
7. Filmanalyse	47
7.1 The Terminator – Mutter der Zukunft (1984)	47
7.2 Aliens – Kampf zweier Mütter (1986)	53
7.3 The Abyss – Emanzipation eines Mannes (1989)	63
7.4 Terminator 2: Judgment Day – Rambolina (1991)	70
8. Schlussbetrachtung	79
9. Quellenverzeichnis	81
9.1 Literatur	81
9.2 Abbildungen	85
9.3 Filme	85
10. Anhang	87
10.1 Abstract	87
10.2 Lebenslauf	88

Anmerkung: Bei allen in der Diplomarbeit verwendeten personenbezogenen Bezeichnungen (z.B. Schauspieler, Beobachter...) gilt die gewählte Form für beide Geschlechter!

1. Einleitung

In James Camerons Filmen geht es um viel, nicht selten sogar um den Fortbestand der kompletten Menschheit. Er entlässt seine Protagonisten, ohne Rücksicht auf Zeit und Raum, in einen Kampf gegen Urgewalten. Ihre Gegner sind Aliens oder fehlgeschlagene technologische Entwicklungen. Camerons Filme veranstalten immer einen gewaltigen Lärm. Auch was die Vermarktung angeht. Er ist ein Profi darin Superlativen zu schaffen. Dieser ganze Trubel übertönt manchmal eine durchaus vielschichtige Verbindung von motivischen Bezügen innerhalb seiner Werke. Bereits in seinen ersten Filmen zeigt der Visionär Cameron dem Zuschauer seine Sicht von einer aufgeklärten und autoritätsbefreiten Menschheit. James Cameron ist nicht nur Regisseur, sondern auch Drehbuchautor und Produzent zugleich. Seine Filme spiegeln seine Sicht auf die Welt, sowie seine Wertvorstellungen wieder.

Eine deutliche Konstante in Camerons Filmschaffen sind starke Frauenfiguren. Auf den ersten Blick scheint es, als ob Camerons Filme hauptsächlich das männliche Publikum bedienen. Mag es an den als männlich zugeschriebenen Themenbereichen, wie: Roboter, Maschinen, Raumschiffe oder im Allgemeinen Technik liegen. Aber falsch gedacht: seine eigentliche Liebe gilt den starken Frauen. Er präsentiert uns starke und unabhängige Frauen, die ihrem männlichen Gegenpart in nichts nachstehen. Sie sind ihnen durchaus ebenbürtig, meist sogar überlegen. Die Frauenfiguren dringen in klassische Männerdomänen ein und bemächtigen sich problemlos derer Fähigkeiten, zumeist ohne dabei ihre Weiblichkeit zu verlieren. Der Filmemacher scheint offensichtlich fasziniert davon zu sein, wie Frauen die Welt wahrnehmen und gestalten.

In dieser Arbeit möchte ich eben diese Sicht James Camerons aufzeigen und anhand einer detaillierteren Betrachtung einiger Frauenfiguren aus ausgewählten Science Fiction Filmen skizzieren.

Einleitend zum Thema werde ich im ersten Kapitel, um einen Einblick zu schaffen „Science Fiction“ im Allgemeinen behandeln, von den Anfängen bis hin zu James Camerons Vorliebe für dieses Genre im Speziellen. Da es in meiner Arbeit um das Frauenbild von James Cameron geht, beschäftige ich mich weiters ein wenig

genauer mit dem Menschen und Regisseur James Cameron. Seine Sicht zum weiblichen Geschlecht und dem Krieg, genauer gesagt dem Vietnam Krieg. Um danach im nächsten Abschnitt genauer auf den Entstehungszeitraum meiner ausgewählten Filme einzugehen. Ich möchte einen kleinen Überblick über die neue Frauenbewegung und die sich daraus entwickelte feministische Filmtheorie schaffen. Sowie einen kurzen Ausblick auf die Mode der achtziger Jahre geben. Die Zeit und Umgebung sind immer prägend für einen Filmemacher und dementsprechend wichtig ist es das jeweilige Jahrzehnt genauer unter die Lupe zu nehmen. Im darauffolgenden Kapitel behandle ich die Wandlung der Frau im amerikanischen Kino. Von den Anfängen bis zum neuen Hollywood. Wie haben sich die Frauenrollen im Laufe der Jahrzehnte verändert und auf was wurde am meisten Wert gelegt. Ein Unterpunkt stellt die weibliche Gewaltdarstellung in Filme dar. Nicht unwichtig in Bezug auf die Bedeutung der neuen „Heldinnenrolle“. Wie wird eine gewalttätige Frau vom Publikum rezipiert und was für Auswirkungen hat diese neue Darstellungsweise. Im nächsten Schritt gehe ich noch genauer auf die Beschreibung verschiedener Frauenrollen im Action-Kino ein. Hierbei beziehe ich mich auf das von Rikke Schubart verfasste Buch „Super Bitches und Action Babes.“¹ Schubart beschreibt in ihrem Buch fünf Archetypen von weiblichen Actionhelden: The Rape Avenger, the Dominatrix, the Mother, the Amazon und the Daughter. Diese fünf Archetypen beschreiben den Charakter der Frau und ihre jeweiligen Absichten im Verlauf des Films.

Mein Hauptaugenmerk liegt aber auf dem letzten Punkt meiner Arbeit, den ausgewählten Filmanalysen. Um das Frauenbild Camerons genauer darzustellen, habe ich mich für die Analyse von vier seiner Science-Fiction-Filmen entschieden. Mein Schwerpunkt liegt bei der Auseinandersetzung mit den jeweiligen Protagonistinnen. Die da wären Sarah Connor (Linda Hamilton) in „The Terminator“ (1984) und „Terminator 2: Judgment Day“ (1991), Ellen Ripley (Sigourney Weaver) in „Aliens“ (1986) und Lindsey Brigman (Mary Elizabeth Mastrantonio) in „The Abyss“ (1989). Weiters bespreche ich welchen Ausgangspunkt Cameron den Frauen gegeben hat und wie er ihre Entwicklung innerhalb der Filme gestaltet.

¹Schubart, Rikke: Super Bitches and Action Babes. The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006. London: Mcfarland & Company, Inc. 2007.

2. Science Fiction

2.1 Begriffsdefinition

"Science Fiction ist die Suche nach einer Definition des Menschen und seiner Stellung im Universum, die vor unserem fortgeschrittenen, aber verunsicherten Stand des Wissens bestehen kann, und sie ist im Allgemeinen in einer romantischen oder postromantischen Weise gehalten, wie sie durch die ‚Gothic Novel‘ geprägt wurde."²

Ein großer Teil des Science Fiction fügt sich aus der Weiterentwicklung bestehender Techniken und deren hypothetischen Anwendungsmöglichkeiten zusammen.³ Sie thematisieren, von der naturwissenschaftlichen Gesetzgebung ausgehend, neue, meist in der Zukunft oder an einem anderen Ort liegende Erfahrungsbereiche. Oft verwendete Themen des Science Fiction sind zum Beispiel: Zeitreisen, Weltraumfahrt, Kontakte zu Außerirdischen und eben neue Technologien. Verarbeitet werden diese Themen in Romanen, Erzählungen, Filmen und anderen Formen.

Zu den bereits genannten Themenbereichen des Science Fiction, kommt dann noch der sogenannte Social Fiction.⁴ Hier wird zusätzlich noch ein futuristisches Gesellschaftsbild entworfen. Dieses Bild kann sowohl utopischen als auch dystopischen Charakter haben.⁵ Utopien skizzieren alternative Gesellschaftsentwürfe und zeigen ganzheitliche Visionen einer Gesellschaft auf.⁶ Die Dystopie im Gegenzug warnt vor einer zukünftigen Entwicklung. Wenn also Wissenschaft und Technik als Motor der Veränderung genannt werden, dann kann entweder von einer technischen Utopie oder Dystopie gesprochen werden.⁷

²Gräfe, Lure/Möller, Olaf: Das Zeitalter des Menschen. James Cameron und seine Filme. Zugriff unter: <http://www.uni-kiel.de/medien/fdcam.html>

³Vgl. Nickl, Roger (Hrsg.): Science Fiction-Science Facts. Die imaginäre Kraft der Wissenschaft. In: Magazin der Universität Zürich 3/01. Zugriff unter: http://www.kommunikation.uzh.ch/publications/magazin/archiv/unimagazin_3_01.pdf, S. 14.

⁴Vgl. ebd., S. 14.

⁵Vgl. ebd., S. 14.

⁶Vgl. ebd., S. 14.

⁷Vgl. ebd., S. 14.

2.2 Anfänge des Science Fiction

Die Idee eines utopischen Diskurses lässt sich bis in die Antike zurückverfolgen, man denke dabei zum Beispiel an Platons „Staat“.⁸ Platon bespricht in diesem Werk über die Gerechtigkeit und ihre mögliche Umsetzung in einem idealen Staat. Neuere Science Fiction Geschichten, die bestehende Techniken beibehalten und zugleich aber zukünftige Gesellschaften entwerfen, haben jedoch oftmals dystopischen Charakter.⁹

Als wichtige Vertreter der Science Fiction Autorenschaft sind Jules Verne („Die Reise zum Mittelpunkt der Erde“)¹⁰, Mary Shelley („Frankenstein“)¹¹ und H.G. Wells („Die Zeitmaschine“)¹² zu nennen. Letzterer hat mit seinem Roman „Der Krieg der Welten“¹³ damals für große Aufregung gesorgt. Seine Horrorgeschichte, in der die Welt von Außerirdischen angefallen wird, erschien 1898 als Buch. 1938 strahlte ein amerikanischer Radiosender, eine Nacht vor Halloween das adaptierte Hörbuch aus und verursachte dadurch eine Massenpanik unter der Bevölkerung, da diese zu diesem Zeitpunkt dachten eine offizielle Berichterstattung zu hören. 1953 kam dann der erste „War of the Worlds“¹⁴ Film in die Kinos. Bis heute wurde dieser Horrorstoff einige Male adaptiert, zuletzt 2005 von Steven Spielberg. Dieser Roman ist wohl ein treffendes Beispiel dafür, wie glaubhaft und auch erschreckend, schon damals Erzählungen von Außerirdischen, einer Invasion und fremden Welten sein konnten.

Den wohl ersten Science Fiction Film schuf Georges Méliès 1898 mit „Les Rayons Röntgen“. Der einminütige Schwarzweißfilm handelt von einem Mann, der von einem

⁸Vgl. Nickl, Roger (Hrsg.): Science Fiction-Science Facts. Die imaginäre Kraft der Wissenschaft. In: Magazin der Universität Zürich 3/01. Zugriff unter: http://www.kommunikation.uzh.ch/publications/magazin/archiv/unimagazin_3_01.pdf, S. 14.

⁹Vgl. ebd., S. 14.

¹⁰Die Reise zum Mittelpunkt der Erde (Original: Voyage au centre de la terre). Autor: Jules Verne, 1864.

¹¹Frankenstein (Original: Frankenstein or The Modern Prometheus). Autor: Mary Shelley, 1818.

¹²Die Zeitmaschine (Original: The Time Machine). Autor: H.G. Wells, 1895.

¹³The War of the Worlds. Autor: H.G. Wells, 1898.

¹⁴The War of the Worlds. Regie: Byron Haskin, 1953.

Arzt geröntgt wird. Während des Röntgens löst sich das Skelett, lässt dabei den restlichen Körper zurück und fängt an frei herumzulaufen.

2.3 Veränderungen im Science Fiction Genre

Später in den fünfziger Jahren fand dann ein Ineinandergreifen von Science Fiction und Horrormotiven statt. Zumeist war die Rede von einem gefährlichen, monsterhaften Außerirdischen, welcher nicht selten ein gescheitertes Genprojekt eines experimentierfreudigen Wissenschaftlers war. Eben dieser wahnsinnige Wissenschaftler war eine zentrale Figur im Repertoire des Science Fiction.¹⁵ „Das Beängstigende an dieser Gestalt ist nicht ihre Überzeugung, ein Genie und Wohltäter der Menschheit zu sein, sondern der Erfolg, den sie im Labor hat. Dr. Frankenstein produziert, was er will, und zugleich verliert er die Kontrolle über sein Werk: Frankensteins Monster.“¹⁶

Zu dem Prinzip Frankenstein und Dracula kam dann im Laufe der Zeit aber noch ein weiterer zentraler Gesichtspunkt im Science Fiction hinzu: und zwar die Natur. Nun ging die Gefahr nicht nur vom Menschen aus, sondern auch von der Natur, die dazu beitrug, dass diese Monster stärker und gefährlicher werden.

Riesenhafte, gentechnisch veränderte Insekten und Aliens aus dem Weltall, welche unbemerkt die Kontrolle über die Menschen übernahmen, waren nun Stoff neuer Filme.

Erwähnenswert für diese Neuerungen ist vor allem Joseph W. Campbell Jr., der damalige Herausgeber des Science Fiction Magazins Astounding.¹⁷ Er beschäftigte sich am liebsten mit Themen wie Soziologie, Psychologie und Politik. Die Fans

¹⁵Vgl. Nickl, Roger (Hrsg.): Science Fiction-Science Facts. Die imaginäre Kraft der Wissenschaft. In: Magazin der Universität Zürich 3/01. Zugriff unter: http://www.kommunikation.uzh.ch/publications/magazin/archiv/unimagazin_3_01.pdf, S.18.

¹⁶Ebd., S. 18.

¹⁷Das Magazin Astounding, ursprünglicher Titel war Astounding Stories of Super Science, ist ein monatlich erscheinendes amerikanisches Sciencefictionmagazin. Es erschien zum ersten Mal im Januar 1930 als Pulp-Magazin. Nach einigen Namenswechseln wird es bis heute unter dem Namen Analog Science Fiction and Fact herausgegeben. Es ist damit das am längsten, ohne Unterbrechungen erscheinende Sciencefictionmagazin in den USA.

sprachen zu der Zeit vom „Golden Age“ des Genres.¹⁸ Laut Edward James trug er zum großen Teil dazu bei den „modernen Science Fiction“ zu gründen.¹⁹

Campbell sprach von Science Fiction als etwas größeres als nur Literatur:

„That group of writings which is usually referred to as ‘mainstream literature’ is actually a special subgroup of the field of science fiction - for science fiction deals with all places in the Universe, and all times in Eternity, so the literature of the here-and-now is, truly, a subset of science fiction.“²⁰

Einer der ersten Science Fiction Filme, der als ein wegweisender Klassiker seines Genres gesehen wird, ist „The Thing from Another World“²¹ aus dem Jahre 1951. Regie führte Christian Nyby und als Vorlage galt die Kurzgeschichte von John W. Campbell Jr. „Who goes there?“.²² Der Film handelt von einem außerirdischen Flugobjekt, welches in der Arktis abstürzt. Ein Team von Wissenschaftlern entdeckt das Flugobjekt und kann dessen Piloten unversehrt bergen. Das unbekannte Wesen entwischt ihnen jedoch und es beginnt eine mörderische Jagd auf die Menschheit. Die Science Fiction Filme füllten nun die Kinosäle und immer mehr Menschen zeigten Interesse für neue, fremdartige und zukunftsorientierte Welten. Sowie den Kampf der Menschen ums Überleben. Huntington beschreibt die beginnende Popularität des Science Fiction wie folgt:

„The growth of new wave SF in the sixties can be seen as a rendering of attitudes implicit in the SF of the middle and late fifties. It is not accidental that the flourishing of the new wave in SF coincides with a decade of political activism and of skepticism about technological solutions to social and environmental problems.“²³

¹⁸Vgl. Roberts, Adam Charles: Science Fiction. The new critical idiom. London: Routledge 2000, S. 29.

¹⁹Vgl. ebd., S. 75.

²⁰Ebd., S. 75.

²¹The Thing from Another World. Regie: Christian Nyby. USA: Winchester Pictures, 1951.

²²Who goes there? Autor: John W. Campbell. USA: Astounding Stories, 1938.

²³Roberts, Adam Charles: Science Fiction. The new critical idiom, S. 81.

Die Filme „2001: A Space Odyssey“²⁴ und „Planet of the Apes“²⁵, beide aus dem Jahr 1968, verhalfen dem Science Fiction zum Einstieg ins sogenannte „Mainstream“ – Kino. „Jaws“²⁶ und „Star Wars“²⁷ wurden dann einige Jahre darauf schließlich die ersten Blockbuster in Hollywood.

Amerikanische Autoren waren und sind immer noch ein großer Einfluss in diesem Genre. Inhaltlich erleben Superhelden und Comicfiguren seit einigen Jahren nun ihre Renaissance und der Weltraum bildet weiterhin sowohl für realistische als auch fantastische Geschichten den Hintergrund. Dazu kommen noch die sehr schnell voranschreitenden Entwicklungen im technischen Bereich des Filmemachens, sei es nun im Animations- oder 3D Bereich. Das alles lässt viel Platz für Neues und Unerforschtes im Science Fiction Genre.

²⁴A Space Odyssey. Regie: Stanley Kubrick. USA/US: MGM, 1968.

²⁵Planet of the Apes. Regie: Franklin J. Schaffner. USA: APJAC Productions, 1968.

²⁶Jaws. Regie: Steven Spielberg. USA: A Universal Picture, 1975.

²⁷Star Wars. Regie: George Lucas. USA: Lucasfilm, 1977.

3. James Cameron

3.1 James Cameron und Science Fiction

Der Kanadier James Cameron hat mit seinem Gesamtwerk das US-amerikanische Science Fiction Kino stark geprägt. Er gilt als einer der wichtigsten Regisseure dieses Genres. Schon zu Beginn seiner Karriere deutet sich an, welche Richtung er einschlagen würde. Seine Anfänge in der Filmbranche machte Cameron bei der Produktionsfirma „New World Pictures“, bei der er als Art-Director, Co-Supervisor für Spezialeffekte und Produktionsdesigner arbeitete.²⁸ Sein Debüt feierte James Cameron 1983 mit dem B-Movie „Piranha Part Two - The Spawning“.²⁹ Ein knappes Jahr später realisierte er mit „The Terminator“³⁰ einen bis dato stilbildenden Science-Fiction Film. „The Terminator“ gilt bis heute als ein Meilenstein dieses Genres. Der große, unerwartete Erfolg ermöglichte es Cameron dann sein großes Projekt namens „Aliens“³¹ anzugehen. 1989 brachte er dann mit dem Film „The Abyss“³² einen positiven Gegenentwurf zu den bis dato eher düster gestalteten Science-Fiction-Filmen. Um dann 1991 mit „Terminator 2: Judgment Day“³³ das Ende der Menschheit ein weiteres Mal herauf zu beschwören. Mit „Avatar“³⁴ 2009 lieferte Cameron seinen bis dato größten Blockbuster in 3D und arbeitet momentan schon an drei Fortsetzungen. „Terminator-Genisys“³⁵ startet 2015 in den Kinos.

²⁸Keegan, Rebecca: The Futurist. The Life and Films of James Cameron. New York: The Rivers Press 2010, S. 20.

²⁹Piranha Part Two - The Spawning. Regie: James Cameron. USA: Brouwersgracht Investments, 1981.

³⁰The Terminator. Regie: James Cameron. USA: Hemdale Film, 1984.

³¹Aliens. Regie: James Cameron. USA: Twentieth Century Fox, 1986.

³²The Abyss. Regie: James Cameron. USA: Twentieth Century Fox, 1989.

³³Terminator 2: Judgment Day. Regie: James Cameron. USA: Carolco Pictures, 1991.

³⁴Avatar. Regie: James Cameron. USA: Twentieth Century Fox, 2009.

³⁵Terminator: Genisys. Regie: Alan Taylor. USA: Paramount Pictures, 2015.

3.2 James Cameron und das weibliche Geschlecht

Am Ende werden der Terminator und auch die Aliens nicht durch Waffen oder Maschinen niedergestreckt und getötet, sondern durch Intelligenz und Improvisation. Sowohl in "Terminator" als auch in "Aliens" sind es die geübten Soldaten, die versagen. Und beide Male sind es Frauen, die das quasi Unmögliche schaffen.

„Ever since he left the fate of the planet in the hands of a diner waitress in „The Terminator“ in 1984, Cameron has shown a steady faith in ordinary people to handle extraordinary responsibilities. It could be you who has to save us from the machines, he tells any man or - remarkably - woman sitting in a dark theater watching his film.“³⁶

James Cameron befasst sich seit seinen Anfängen immer wieder gerne mit dem Thema der weiblichen Identität und inszeniert seine weiblichen Rollen wie Sarah Connor oder Ellen Ripley, trotz ihrer Gewaltbereitschaft und Aggressivität, als liebevolle und emphatische Menschen. Sarah Connor kann sich in „Terminator 2“ nicht dazu überwinden Miles Dyson zu erschießen, obwohl das ihrer Meinung nach die einzige Lösung wäre, um den Judgement Day zu verhindern. Und Ellen Ripley entdeckt im zweiten Teil der Alien-Saga ihre Muttergefühle gegenüber dem Waisenkind Rebecca, genannt Newt.

Die zentralen Figuren in seinen Filmen sind starke Frauen, welche sich in einer männerdominierten Welt behaupten müssen. Dabei sind die Frauen sich optisch und charakterlich meist sehr ähnlich: angefangen mit Tricia O’Neil in „Piranha II“, weiter mit Sigourney Weaver in „Aliens“ und Mary Elizabeth Mastrantonio in „Abyss“ bis hin zu Linda Hamilton in den beiden „Terminator“ Filmen.³⁷

Die Frauenfiguren vereinen geschlechtsspezifische Eigenschaften miteinander, wie etwa „männlichen“ Kampfgeist mit „weiblicher“ Intuition. Genau diese Kombination aus beiden Eigenschaften bringt den Frauen dann gegenüber den Männern eine Überlegenheit hervor. Am Ende erweisen sich die Frauenrollen als durchaus harmonisch. Bei ihnen überwiegt keines der beiden Ideale, nicht das männliche und nicht das weibliche.

³⁶Keegan: The Futurist. The Life and Films of James Cameron. New York: The Rivers Press 2010, Introduction.

³⁷Vgl. Gräfe, Lure/Möller, Olaf: Das Zeitalter des Menschen. James Cameron und seine Filme. Zugriff unter: <http://www.uni-kiel.de/medien/fdcam.html>.

Dieses Gleichgewicht zum Beispiel unterscheidet sie von den „starken Frauen“ bei Kathryn Bigelow („Blue Steel“) oder Sondre Locke („Impulse“). Diese Frauen beziehen ihre Stärke, indem sie männliche Prinzipien übernehmen. Aber eben dieses Ungleichgewicht ist es, was die Frauen am Ende zerbrechen lässt. Die Polizistin in „Blue Steel“ erschießt am Ende den unbewaffneten Irren und bricht daraufhin zusammen. Ihr männliches Element löst sich somit auf und verschwindet.³⁸

In diesem Fall werden den Frauen „die dunklen und verborgenen Seiten ihrer Sexualität zum Verhängnis.“³⁹ James Cameron folgt demnach aus diesem Grund den eigentlichen Regeln dieses Genres, was den Ausschluss von Sex bedeutet. Mit dieser Wegnahme verweigert Cameron seinen Frauenfiguren dieses existentielle Bedürfnis menschlichen Daseins.⁴⁰ „So gibt es in seinem Werk nur eine Sexszene: wenn im ersten „Terminator“ Sarah Connor und Kyle Reese in einem Motel John Connor zeugen. Damit beschneidet er seine Frauenfiguren einerseits um ein wichtiges und wesentliches Element, befreit sie aber zugleich von der für dieses Genre übliche Rolle des Sexobjekts ‚für den wahren Mann‘.“⁴¹

Viele Protagonisten in James Camerons Filmen sind Mütter. Die Mütter, also das Positive und Gute was meistens mit einer Mutterrolle verbunden wird, ist der Gegenpol zu den eigentlich sehr düsteren Filmen.

James Cameron arbeitet in seinen Filmen mit Spiegelungen und Symmetrien, ähnlich zur „gothic novel.“⁴² „Wie diese moralischen Erzählungen sind auch seine Fabeln Inszenierungen von Begriffen und Prinzipien.“⁴³ Die beiden Mütter aus "Aliens" lassen sich so als zwei Seiten einer Medaille sehen - gut und böse. „The Abyss“ zeigt uns die Wichtigkeit der Verständigung über die Grenzen von Rassen (in diesem Fall einer fremden Spezies) hinaus. Die beiden „Terminator“-Filme handeln von dem, was den Menschen im Inneren ausmacht.

³⁸Vgl. Gräfe, Lure/Möller, Olaf: Das Zeitalter des Menschen. James Cameron und seine Filme. Zugriff unter: <http://www.uni-kiel.de/medien/fdcam.html>.

³⁹Ebd., Absatz: Starke Frauen.

⁴⁰Vgl. ebd.

⁴¹Ebd., Absatz: Starke Frauen.

⁴²Vgl. ebd.

⁴³Ebd., Absatz: Starke Frauen.

Demzufolge sind Camerons Science Fiction Filme, wie jede gute Science Fiction, keine Spekulationen „über eine mögliche Zukunft, sondern der moralische Reflex auf die Gegenwart.“⁴⁴

Interessant an James Camerons Karriere und Privatleben in Bezug auf das hier behandelte Thema ist nicht nur seine Vorliebe für starke weibliche Hauptfiguren, die sich wie ein roter Faden durch sein Filmschaffen ziehen, sondern auch seine private Vorliebe für ebensolche Frauen. „I’ve always liked strong women, both in films and life. [...] My mother was always very independent, so maybe it’s just that the closest role model I had was like that.“⁴⁵

3.3 James Cameron und der Krieg

James Cameron ist zur Zeit des Vietnam-Kriegs noch ein Kind. Obwohl er den Krieg nur aus dem Fernsehen kennt, prägen ihn die Bilder sehr stark und das vermittelte Geschehen wird das Fundament seiner Filmkunst.⁴⁶ „Each James Cameron movie is a warning against his darkest childhood fears and a kind of how-to guide for living through catastrophe with humanity and spirit intact.“⁴⁷ Ein weiteres wichtiges Merkmal in Camerons Filmen ist das Misstrauen gegenüber den Medien: über Telefone wird nur gelogen und Videos sind die Verkünder des Bösen. Die modernen Gerätschaften in Raumschiffen oder Laboratorien zeigen das Grauen und lassen den Betrachter hilflos dabei zusehen. Somit starten bei Cameron die Kriege meist auf einem Bildschirm.⁴⁸ Die neueste Videotechnik, angepriesen als modernes Instrument der Verständigung, wird bei ihm zur Maschinerie der Überwachung und Unterdrückung aus der Ferne.

⁴⁴Gräfe, Lure/Möller, Olaf: Das Zeitalter des Menschen. James Cameron und seine Filme. Zugriff unter: <http://www.uni-kiel.de/medien/fdcam.html>.

⁴⁵Keegan: The Futurist. The Life and Films of James Cameron. New York: The Rivers Press 2010, S. 55.

⁴⁶Vgl. Gräfe, Lure/Möller, Olaf: Das Zeitalter des Menschen. James Cameron und seine Filme. Zugriff unter: <http://www.uni-kiel.de/medien/fdcam.html>.

⁴⁷Keegan: The Futurist. The Life and Films of James Cameron. New York: The Rivers Press 2010, S. 2.

⁴⁸Vgl. Gräfe, Lure/Möller, Olaf: Das Zeitalter des Menschen. James Cameron und seine Filme. Zugriff unter: <http://www.uni-kiel.de/medien/fdcam.html>.

Ein Beispiel hierfür findet sich in "Terminator 2: Judgment Day": gemeint sind damit die Verwendung von Kameras und Videorecordern in der psychiatrischen Anstalt, in der Sarah Connor festgehalten wird. In diesem Fall zeigt Cameron den Zuschauern nicht die dunkle Seite der Menschheit, sondern die der Maschinen. Den Menschen droht in der nahen Zukunft die Vernichtung durch Maschinen, den sogenannten Terminatoren. Sie sind gezwungen sich in unterirdischen Tunnelsystemen zu verstecken. Die Menschen leben in Angst, da sie ständig mit einem Angriff der todbringenden Maschinen rechnen müssen. Skynet, das Satelliten Abwehrsystem, kontrolliert alles. Um die gesamte Menschheit auszurotten, schickt Skynet einen Terminator ins Los Angeles der Gegenwart. Sein Auftrag ist es Sarah Connor, die Mutter des künftigen Anführers der Rebellen, zu töten. Die Menschen senden wiederum einen der Ihren aus der Zukunft zurück in die Gegenwart, um Sarah Connor zu schützen. Der Film „The Terminator“ vermittelt einem das Gefühl als läge Vietnam quasi vor der eigenen Haustür.⁴⁹

Der Film ist in Tech-Noir schwarz getaucht und ein Entkommen vor den Maschinen in menschlicher Gestalt gibt es nicht. Am Ende ist der Terminator dann endlich zerstört. Aber die schwangere Sarah Connor weiß, dass der eigentliche Kampf gerade erst begonnen hat: „There’s a storm coming in.“⁵⁰

Eine weiterer Bezugspunkt für Cameron war sicherlich auch die Präsidentschaft unter Ronald Reagan und dessen Verhältnis zum Krieg. Mit dem Film „Aliens“ realisiert er seine persönliche Version eines Krieg- bzw. Vietnam-Films. Cameron meint dazu: „It was a definite parallel to Vietnam to tell the story of a technologically superior military force which is defeated by a determined, furtive, Asymmetrie enemy.“⁵¹ Vor „Aliens“ arbeitet Cameron am Drehbuch zu „Rambo II“.⁵² Er hat sich somit schon sehr mit dem Thema Vietnam-Krieg auseinandergesetzt und versucht

⁴⁹Vgl. Gräfe, Lure/Möller, Olaf: Das Zeitalter des Menschen. James Cameron und seine Filme. Zugriff unter: <http://www.uni-kiel.de/medien/fdcam.html>.

⁵⁰Zitat: The Terminator. Regie: James Cameron. DVD-Video. USA: Hemdale Film 1984, 01:38:34.

⁵¹Keegan: The Futurist. The Life and Films of James Cameron. New York: The Rivers Press 2010, S. 59.

⁵²Vgl. Tasker, Yvonne: Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema. London: Routledge 1993, S. 15.

nun, nachdem sein Charakter Rambo im Film eher mittelmäßig umgesetzt wurde, die noch tieferen, und düsteren Aspekte seiner Alien-Figuren herauszuarbeiten.⁵³

Ellen Ripley wird im Jahr 1986, sieben Jahre nach dem ersten „Alien“-Film, ein weiteres Mal mit der außerirdischen Gefahr konfrontiert. Sie wird als einzige Überlebende des Raumschiffes „Nostromo“, als Beraterin mit einer Truppe Marines, auf den Alien-Planeten zurückgeschickt um nach möglichen Überlebenden zu suchen. Sie stellt sich während des Films einer ganzen Kolonie dieser Wesen und bekämpft als Endgegnerin sogar die Alien-Königin.

Die Marines kommen nichtsahnend, gut gelaunt und mit einigen Macho-Sprüchen im Gepäck auf dem verregneten Planeten an. Sie haben die modernsten Waffen dabei und führen sich schon zu Beginn wie die sicheren Gewinner dieses Kampfes auf. Jedoch kommt man in Camerons Filmen mit Waffengewalt nie wirklich weit. Seinen Helden hilft beim Gewinnen nur „Logik und Intellekt.“⁵⁴ Wer glaubt, er hat den Sieg schon in der Tasche, hat mit ziemlicher Sicherheit schon verloren. Aus diesem Grund können auch nur wenige den Kampf auf dem Planeten überleben. Neben Ripley, das Mädchen Newt, Corporal Hicks und der Android Bishop, dem Schmerz fremd ist und für den menschliche Begriffe wie Sieg oder Niederlage keine Bedeutung haben.

Aliens und Menschen können nicht auf einem Planeten koexistieren. Es wird ein territorialer Kampf geführt, in der beide das Recht auf den Sieg und somit das Sichern des Überlebens ihrer Spezies haben.

Der erste Alien in Ridley Scotts Film agiert völlig nach dem Prinzip „the survival of the fittest“ und ist eine fruchtlose Killermaschine.⁵⁵ Bei Cameron hingegen ist erstmal das eigentliche Monster der Mensch selber.⁵⁶ Eine Aussage Ripleys zum Thema Mensch und Alien lautet: „Burke, I don't know which species is worse. You don't see them fucking each other over for a goddamn percentage.“⁵⁷ In diesem Fall werden die Monster von den schieß- und kampfwütigen Marineoffizieren verkörpert, die auch noch im Auftrag eines skrupellosen Großkonzerns arbeiten. Die Alien-Königin verteidigt jedoch ihre umgeschlüpften Kinder und am Ende, wenn Ripley und die

⁵³Vgl. Gräfe, Lure/Möller, Olaf: Das Zeitalter des Menschen. James Cameron und seine Filme. Zugriff unter: <http://www.uni-kiel.de/medien/fdcam.html>.

⁵⁴Gräfe, Lure/Möller, Olaf: Das Zeitalter des Menschen. James Cameron und seine Filme. Zugriff unter: <http://www.uni-kiel.de/medien/fdcam.html>.

⁵⁵Vgl. ebd.

⁵⁶Vgl. ebd.

⁵⁷Zitat: Aliens. Regie: James Cameron. DVD-Video. USA: Twentieth Century Fox, 1986, 01:48:10.

Königin aufeinander treffen, haben beiden Mütter dasselbe Motiv: das Überleben ihrer Kinder sichern. Nur die Identifikation mit der weiblichen Rolle Ellen Ripley hält den Betrachter davon ab, mit den von der Ausrottung bedrohten Aliens Mitleid zu haben.

„The Abyss“ stellt den Gegenpart dar und erzählt von guten Außerirdischen, die am Ende Sanftmut gelten lassen, nachdem sie wieder an das Gute im Menschen glauben. Wobei es anfänglich den Anschein erweckt, als müssten die Menschen wohl zu diesem Frieden gezwungen werden. Bei „Abyss“ folgt Cameron der Tradition positiv dargestellter Alien-Figuren im Science Fiction Genre.⁵⁸ Die Götter aus dem All, deren moralische Entwicklung mit dem technischen Fortschritt einhergeht, wie zum Beispiel bei „The Day the Earth Stood Still.“⁵⁹

James Cameron hat eine klare Einstellung zum Krieg. Für ihn ist das Sterben kein Heldenakt, sondern eine schmutzige, von Schmerzen begleitete Sache. Krieg bedeutet in erster Linie Verlust: den Verlust von Menschen und Gefühlen.

⁵⁸Vgl. Gräfe, Lure/Möller, Olaf: Das Zeitalter des Menschen. James Cameron und seine Filme. Zugriff unter: <http://www.uni-kiel.de/medien/fdcam.html>.

⁵⁹The Day the Earth Stood Still. Regie: Robert Weis. USA: Twentieth Century Fox, 1951.

4. Zur Entstehungszeit der Filme: Ein Überblick

Die meisten von mir behandelten Filme sind in den 80er Jahren entstanden. James Cameron ist ein Kind seiner Zeit und obwohl er natürlich Science Fiction Filme dreht, die in der Zukunft spielen, kommt er nicht umher sich doch auch, sei es politisch oder modisch, von der damals aktuellen Zeit inspirieren zu lassen.

4.1 Die neue Frauenbewegung

Nach dem ganzen Weiblichkeitswahn und dem doch sehr konservativen Denken in den fünfziger und sechziger Jahren, bricht mit der Studentenrevolte 1968 ein neuer Zeitabschnitt an. Ein Periode, die mittlerweile als „neue Frauenbewegung“ bezeichnet wird. Frauen schließen sich, mit der Pille im Gepäck, in den USA und Europa zu unabhängigen Organisationen zusammen. Sie lesen nicht mehr nur marxistische Klassiker zu Frauenfragen und träumen von einer neuen Gesellschaft, sondern streben, beeinflusst von feministischer Literatur, nach Gleichberechtigung und anderen Lebensformen. Das „Private ist politisch“⁶⁰ ist ihr Grundsatz.

Es geht den Frauen um eine auszuübende Macht im Staat, die Kontrolle über ihren eigenen Körper, gleichen Lohn für gleiche Arbeit und Sexismus im Allgemeinen. Sexuelle Gewalt gegen Frauen wird öffentlich thematisiert und der Mann als alleiniger Spender sexueller Lust in Frage gestellt.

Die Forderung nach dem Selbstbestimmungsrecht des eigenen Körpers, beinhaltet somit auch das Recht auf Abtreibung.

Die neue Frauenbewegung fordert die Abschaffung bzw. die Reform des Abtreibungsverbots. Um sich freier zu fühlen und die eigene Identität besser entdecken zu können, entsteht der Wunsch nach männerfreien Zonen, geschaffen durch Frauencafés, Frauenbuchläden und Frauengruppen. In Deutschland entsteht eine autonome Frauenszene, welche aber schon bald Gefahr läuft sich von der Gesellschaft zu distanzieren und somit die weibliche Integration aus den Augen zu verlieren. Frauen wenden sich teils entmutigt vom Feminismus ab, da ihnen die

⁶⁰Vgl. Schwarzer, Alice: Das Private ist politisch. Zugriff unter: <http://www.aliceschwarzer.de/artikel/das-private-ist-politisch-313337>.

Realisierung der Reformen zu lange dauert und es auch immer wieder zu Streitereien zwischen den einzelnen Frauengruppen kommt.

Als die Abschaffung des Abtreibungsverbots 1974 letztendlich scheitert, empfinden das viele Frauen als eine große Niederlage. Trotz dieser Umstände gibt es auch Fortschritte, sowohl in der Gesellschaft als auch in der Politik: Im Januar 1977 erscheint die erste Ausgabe von Alice Schwarzers feministischer Zeitschrift *Emma*⁶¹ und das Ehescheidungsrecht wird hinsichtlich des Versorgungsausgleichs geändert. Diese Fortschritte machen Mut weiter zu kämpfen und weitere Ziele zu verfolgen.

Am Ende der siebziger Jahre waren die Aktivistinnen verändert: Sie kannten ihren Körper viel besser, hatten sich mühsam von vielen patriarchalen Vorstellungen befreit und waren wissbegierig auf ihre eigene Geschichte und die Erfahrungen von anderen Frauen.⁶²

Zum Ende der siebziger Jahre hin entsteht dann die Ökologiebewegung, die in den Achtzigern ihren Höhepunkt erlangt. Bei dieser neuen sozialen Bewegung engagieren sich auch viele Feministinnen. „So wie die alten Feministinnen von der ‚Ausschmückung‘ des Staates durch die Frauen träumten, so erhofften sich Ökofeministinnen die Rettung der Erde durch die Frauenbewegung.“⁶³

Die allgemeine Angst vor Atomenergie, Reaktorunfällen und neuen Gentechnologien bringt in vielen Ländern eine bisher noch nie da gewesene Anzahl an Ökologie-, Frauen- und Friedensbewegungen hervor. Mit dem Einzug der Grünen in den Deutschen Bundestag erhält die Frauenbewegung ein lang erwartetes Sprachrohr und somit neue Chancen auf die Einflussnahme in der Frauenpolitik. Die feministischen Strömungen werden immer deutlicher sichtbar und immer mehr Frauen sind sowohl in gesellschaftlichen Bereichen als auch in der Politik vertreten. Mitte der Achtziger macht die Neue Frauenbewegung in Deutschland einen großen Fortschritt mit der Ernennung von Rita Süssmuth⁶⁴ als erste Bundesfrauenministerin.

⁶¹Die Zeitschrift wurde 1977 von Alice Schwarzer gegründet und erscheint seitdem zweimonatlich

⁶²Vgl. Holland-Cunz, Barbara: Die alte neue Frauenfrage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 145.

⁶³Ebd., S. 151.

⁶⁴Seit 1981 ist Rita Süssmuth Mitglied der CDU. 1983 wurde sie Vorsitzende des Bundesfachausschusses für Familienpolitik der CDU. 1986 bis 2001 war sie Bundesvorsitzende der Frauen Union. Von 1987 bis 1998 war sie Mitglied im Präsidium der CDU.

Fazit: In den siebziger und achtziger Jahren hat sich einiges getan in frauenpolitischen Belangen. Es wurden Gesetze zur Gleichberechtigung von Frauen verabschiedet. Auch hat sich diese Thematik einen festen Platz in den Köpfen der Menschen geschaffen. Neben all diesen „Siegen“ darf man aber nicht vergessen, dass es zu dieser Zeit auch genug Frauen gab, welche nicht für ihre Freiheit eingestanden sind oder sich politisch engagiert haben, sei es da sie aus einem konservativen Umfeld kamen oder einer älteren Generation angehörten. Diese gewöhnten sich nur schwer an die massiven Veränderungen. Natürlich stellten sich auch diverse männliche Vertreter den Gleichberechtigungsversuchen engagierter Frauen immer wieder vehement in den Weg.

Es hat sich viel getan und verbessert seit dieser Zeit. Trotzdem werden Frauen immer noch diskriminiert und unterdrückt, und das nicht nur in Ländern mit veralteten patriarchalen Strukturen, sondern weltweit.

4.2 Die Mode der achtziger Jahre

Die Mode der Achtziger stand im Zeichen der Postmoderne. Die Stile früherer Epochen wurden nicht mehr als Ganzes zitiert, sondern einzelne Elemente von damals neu kombiniert. Gertrud Lehnert beschreibt die neu entstandene Mode in ihrem Buch „Geschichte der Mode des 20. Jahrhundert“ als hybriden Historismus.⁶⁵ Sie zielt damit auf die Vermischung unterschiedlicher Stile und Modeepochen ab, die für die Postmoderne beispielgebend ist.

Im Zusammenhang mit den von mir gewählten Filmen ist es lohnenswert zu erwähnen, dass die Grenze zwischen Sport- und Alltagsmode in den Achtzigern nahezu komplett einriss. Der Trend nannte sich „Sportswear“ und sorgte dafür, dass Mode, die sonst nur beim Sport getragen, in den Alltag übernommen wurde. Der Turnschuh wurde zum Alltagsschuh, bequem und passend zu vielen Gelegenheiten.

Das weibliche und männliche Schönheitsideal waren schlanke, sportliche und muskulöse Körper. Diese Körper repräsentieren den für die 80er bezeichnenden Kult um Ehrgeiz, Macht und Erfolg. Um nämlich zu so einem Körper zu gelangen, ist

⁶⁵Lehnert, Gertrud: Geschichte der Mode des 20. Jahrhunderts. Köln: Könnemann 2000. S. 84.

hartes Training erforderlich, was wiederum Ausdauer und Durchhaltevermögen bedarf.

Es entstand ein Starkult um Musiker wie Michael Jackson und Madonna, die die Mode somit nicht unbedeutend mit prägten. Madonna wechselte von Album zu Album ihr Image und somit auch ihre Outfits. Sie schuf ein Bild von sich als harte Frau, die sich nimmt was ihr gefällt. Im Gegenzug dazu präsentierten sich Madonnas männliche Kollegen oftmals betont „weiblich“ mit Make Up und weicher Stimme: Prince, Georg Michael oder Boy George zum Beispiel.

Die Suche nach Erfolg und Anerkennung im Berufsleben, hinterließ Anfang der 80er besonders in der Frauenmode ihre Spuren. Die angeblich erreichte Emanzipation, das heißt die Aufhebung geschlechtsbedingter Nachteile für Frauen, wurde in diesem Fall durch Kleidung ausgedrückt. Diese sollte die männlichen Kollegen nicht von den beruflichen Kompetenzen der Frauen ablenken. Als Stichwort hierfür ist „Oversize“ zu nennen. Die Frauen trugen zur Arbeit ins Büro lange Blazer mit großen Schulterpolstern und weiten Ärmeln. Grund war, dass sie durch diese Kleidungsstücke ihren Körper kaschieren und feminine Merkmale verstecken wollten, um so den männlichen Kollegen als gleichgestellte Konkurrenten entgentreten zu können.

4.3 Feministische Filmtheorie

Die Anfänge der feministischen Filmtheorie gehen einher mit der Frauenbewegung in den siebziger Jahren.⁶⁶ In diesem Zusammenhang gesehen, entwickelte sie sich demnach nicht nur aus einem rein theoretischem Interesse heraus. Wir sprechen bei der feministische Filmtheorie daher noch von einer eher jungen wissenschaftlichen Disziplin. In den USA und England gab es bereits Ende der sechziger Jahre Tendenzen dazu, den Film als Massenmedium zu sehen.⁶⁷ Die feministische Filmwissenschaft konzentrierte sich anfangs stark auf den Punkt, „Film und Kino auf ihre geschlechtsspezifischen Implikationen und Effekte hin“⁶⁸ zu betrachten. Es wurde untersucht und bewertet, wie hoch die Teilhabe der Frauen im Film war und wie sie im generellen dargestellt wurden.

Ziel dieser Untersuchung war es darauf aufmerksam zu machen, dass Frauen ziemlich unterrepräsentiert waren. Wurden sie repräsentiert, so wurden sie als allgemeine Stereotypen inszeniert. Das Kino präsentierte somit ein „ideologisch verzerrtes Bild von Weiblichkeit.“⁶⁹

Die Conclusio war eindeutig, Frauen sollten der Darstellung nach, mehr der Realität entsprechen. Da man im Allgemeinen im Film von einer Abbildung von Realität und medialer Darstellung ausging. Hinsichtlich dieser Abbildung deutete sich aber Mitte der siebziger Jahre eine Veränderung an.

Ab diesem Zeitpunkt wird der Film nicht mehr als Abbildung der echten Welt betrachtet, sondern man sieht ihn „zeichenproduzierende Praxis [...], in der Wirklichkeit durch die Codes der Kamera, die Montage usw. konstruiert und hergestellt wird.“⁷⁰

⁶⁶Vgl. Trischak, Evamaria: Filmtheorien und Gender. In: Cinetext, April 2002. Zugriff unter: http://cinetext.philo.at/magazine/trischak/filmtheorien_und_gender.html

⁶⁷Vgl. Schlüpmann, Heide: Die Wiederkehr des Verdrängten: Überlegungen zu einer Philosophie der Filmgeschichte aus feministischer Perspektive. In: Frauen und Film 56/57 (1995) S. 45f.

⁶⁸Seier, Andrea: Von Frauen und Film zu Gender und Medium? - Überlegungen zu Judith Butlers Filmanalyse von Paris is burning. In: Anette Geiger u.a. (Hrsg.), Wie der Film den Körper schuf: Ein Reader zu Gender und Medien. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 2006, S. 84.

⁶⁹Braidt, Andrea B./Jutz, Gabriele: Theoretische Ansätze und Entwicklungen in der feministischen Filmtheorie. In: Johanna Dorer/Brigitte Geiger (Hrsg.), Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft: Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2002, S. 293

⁷⁰Ebd., S. 294.

Die Veränderung des Analyseschwerpunktes vom Inhaltlichen eines Films hin zu dessen Repräsentation, nennt man „theoretical turn.“

Der Ursprung hängt im Wesentlichen mit Erkenntnissen der Psychoanalyse und Semiotik zusammen. Im Folgenden sollen nun beide Ansätze näher erläutert werden. Laura Mulveys 1975 erschienener Aufsatz „Visual Pleasure and Narrative Cinema“⁷¹, ist wohl einer der bekanntesten Texte innerhalb der psychoanalytischen Ansätze.⁷² Der Aufsatz liefert Erklärungsansätze mit Zuhilfenahme Freudscher Theorien über die stereotypen Darstellungen der Frau als Gewaltopfer oder allgemein idealisiertes Objekt im klassischen Erzählkino. „Mulvey beschreibt das Vergnügen am Kino als Form der Skopophilie, als Lust am Schauen.“⁷³ Diese ursprüngliche Lust am Schauen ist der eigentliche Grund dafür, dass sich Zuschauer überhaupt in eine Kinosituation begeben. Im Kino werden die voyeuristischen Tendenzen der Skopophilie aktiviert.⁷⁴ Durch die Dunkelheit des Kinosaals, sind die Zuschauer ungestört und fühlen sich unbeobachtet, da sie von den Blicken anderer Kinobesucher abgeschnitten sind.⁷⁵ Sie können somit in aller Ruhe das Geschehen auf der Leinwand verfolgen und ihre erotisch aufgeladene Schaulust an den gezeigten Figuren ausleben.⁷⁶ Das Kino bietet den Zuschauern „Einblick in eine private Welt.“⁷⁷

Mulvey teilt die Lust am Schauen in zwei Kategorien auf, zum einen „männlich/aktiv/ Subjekt des Schauens“ und zum anderen „weiblich/passiv/Objekt des Schauens“.⁷⁸ Das Publikum jedoch, egal ob männlich oder weiblich, blickt laut Mulvey immer durch den männlichen Protagonisten auf das Geschehen.⁷⁹ Das hat zu Folge, dass die

⁷¹Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Helle Sander u.a. (Hrsg.), Frauen in der Kunst, Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1980.

⁷²Vgl. Trischak, Evamaria: Filmtheorien und Gender. In: Cinetext, April 2002. Zugriff unter: http://cinetext.philo.at/magazine/trischak/filmtheorien_und_gender.html

⁷³Weingarten, Susanne: Die Rückkehr der phallischen Frau im Hollywood-Kino der achtziger Jahre. Cöppengrave: Coppi-Verlag 1995, S. 12.

⁷⁴Vgl., ebd. S. 12.

⁷⁵Vgl., ebd. S. 13.

⁷⁶Vgl., ebd. S. 12.

⁷⁷Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino, S. 34.

⁷⁸Vgl. Weingarten: Die Rückkehr der phallischen Frau im Hollywood-Kino der achtziger Jahre, S. 14.

⁷⁹Vgl. ebd. S. 14.

Frauenfigur des Films zum „Objekt des Blickes“⁸⁰ wird und somit „voyeuristische bzw. fetischistische Reaktionen“⁸¹ auslöst. Diese Reaktionen entstehen im Zusammenhang mit der Kastrationsangst des Mannes, die die Frau für den Mann verkörpert. Freud beschreibt diesen Fall in seiner Theorie zur psychosexuellen Entwicklung des Menschen.⁸²

Der Mann kann dieser Kastrationsangst auf zwei Wegen entkommen: Zum einen durch die Verleugnungsstrategie, diese beinhaltet, dass die Bedrohung ausgehend von der Frau einfach ignoriert wird.⁸³ Stattdessen findet eine fetischistische Überhöhung (beispielsweise in Form eines Kults um weibliche Stars wie Marlene Dietrich oder Greta Garbo) der Frau statt⁸⁴, so dass „sie eher ein Gefühl der Bestätigung als der Gefahr vermittelt.“⁸⁵ Zum anderen durch die voyeuristische Strategie, diese wiederum beinhaltet, ein Beobachten der Frau, um ihr Geheimnis aufzudecken und ihre sexuelle Differenz, durch ihre Darstellung und Analyse in den Griff zu bekommen.⁸⁶ In diesem Fall erfolgt eine gleichzeitige „Abwertung, Bestrafung oder Rettung des schuldigen Objekts.“⁸⁷ Diese sadistische Alternative, die Zerstörung der Frau als Objekt, äußert sich im Film meist durch Gewalt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die weibliche Figur im Film für eine sexuelle Andersartigkeit steht, die den Mann, somit den männlichen Blick und dessen

⁸⁰Trischak, Evamaria: Filmtheorien und Gender. In: Cinetext, April 2002. Zugriff unter: http://cinetext.philo.at/magazine/trischak/filmtheorien_und_gender.html

⁸¹Braidt und Jutz: Theoretische Ansätze und Entwicklungen in der feministischen Filmtheorie, S. 294.

⁸²Nach Freud verursacht die Entdeckung des biologischen Geschlechterunterschiedes (phallische Phase - ab dem 4. Lebensjahr) bei dem sich entwickelnden Jungen unbewusst eine Angst, seinen Penis zu verlieren, da er glaubt, dass Mädchen ihren Penis bereits verloren hätten. Dies führt dazu, dass der Junge das Verlangen nach seiner Mutter aufgibt. In dieser Entwicklungsphase wird aus dem bisexuellen Kind ein geschlechtsbezogener Mensch. Das Mädchen bleibt jedoch das penislose Objekt. Vgl. Strelow, Rüdiger H.: Sigmund Freud: Wie die Psychoanalyse beschreibt, was uns zum Mann oder zur Frau werden lässt. In: Corinna Schlicht (Hrsg.) Geschlechterkonstruktionen: Frauen- und Männerbilder in Literatur und Film. Oberhausen: Verlag Karl Maria Laufen 2004, S. 52-65.

⁸³Vgl. Weingarten: Die Rückkehr der phallischen Frau im Hollywood-Kino der achtziger Jahre, S. 14.

⁸⁴Vgl. ebd., S. 14.

⁸⁵Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino, S. 40.

⁸⁶Vgl. Weingarten: Die Rückkehr der phallischen Frau im Hollywood-Kino der achtziger Jahre, S. 14.

⁸⁷Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino, S. 34.

Kastrationsangst zu gewissen Konsequenzen zwingt. Die Frau wird auf der Leinwand angesehen und in Folge dessen zur Schau gestellt.

Mulveys Sichtweise war innovativ, gleichzeitig aber auch provokativ, was zu manch negativer Kritik führte. Die Kritik setzte vor allem daran an, dass Mulveys Blick ein grundsätzlich männlicher ist, „während weibliche Filmfiguren auf ihre Funktion als Indikator des Mangels reduziert werden.“⁸⁸ Diese Begrenzung auf den rein männlichen Blick schließt die Zuschauerin von Beginn an aus. Es gab aber durchaus noch weitere und andere Ansätze zur Entwicklung der feministischen Filmtheorie, wobei sich am Ende dann Mulveys Theorie des patriarchalen Kinos letztlich durchsetzte.⁸⁹

Einen konkreten Gegensatz zu Mulvey, innerhalb der psychoanalytischen Filmtheorie, liefert Mitte der achtziger Jahre der Aufsatz „Schaulust und masochistische Ästhetik“⁹⁰ von Gaylin Studlar. Anstelle mit der Freudschen Theorie der Kastrationsangst, versucht Studlar den grundlegenden Begriff der Schaulust mit Gilles Deleuzes Masochismus-Theorie⁹¹ zu beschreiben. „In der Fetischisierung liegt eine der grundlegenden Quellen der Autorität, denn der Fetischist unterwirft sich passiv dem Objekt seines Begehrens. Der Fetischismus besitzt also auch eine starke masochistische Komponente. Damit kommt auch für den Blick im Kino eine Dialektik aus Ausübung von Macht einerseits und Unterwerfung unter Macht andererseits ins Spiel.“⁹²

Sowohl Mulveys, als auch Studlars Theorie konnten beide die Grenzen des psychoanalytischen Ansatzes nicht verbergen. Die Grenzen lagen hauptsächlich in „der geschichtlichen Realität sowie [...] [in] ihrer Überprüfbarkeit in der konkreten Rezeptionssituation.“⁹³

⁸⁸Braidt und Jutz: Theoretische Ansätze und Entwicklungen in der feministischen Filmtheorie, S. 297.

⁸⁹Tillner, Georg/Kaltenecker, Siegfried: Objekt Mann: Zur Kritik der heterosexuellen Männlichkeit in der englischsprachigen Filmtheorie. In: Frauen und Film 56/57 (1995), S. 116.

⁹⁰Vgl. Studlar, Gaylin: Masochism and the perverse pleasure of the cinema. In: Gerald Mast u.a. (Hrsg.), Film Theory and Criticism: Introductory Readings. Oxford: Oxford University Press 1985/1992.

⁹¹Vgl. Weingarten: Die Rückkehr der phallischen Frau im Hollywood-Kino der achtziger Jahre, S. 16.

⁹²Ebd., S. 14.

⁹³Braidt und Jutz: Theoretische Ansätze und Entwicklungen in der feministischen Filmtheorie, S. 297.

Die Semiotik liefert neben der Psychoanalyse, welche sich hauptsächlich auf die filmische Bedeutung für den Zuschauer konzentriert, einen weiteren Ansatz innerhalb der feministischen Filmtheorie.⁹⁴ Sie befasst sich mit dem Text einerseits und mit dem Kino als Apparat andererseits.⁹⁵ Die Semiotik beschäftigt sich, wie auch die Psychoanalyse mit dem Symbolischen. Diese begreift den Film als ein bestimmtes System von Zeichen. Jedoch wird bei der Semiotik zwischen „filmischen Codes (d.h. den Regeln, denen ein Film gehorcht) und kinematographischen Codes (das sind die Regeln der Reproduktion von Wirklichkeit durch die kinematographische Apparatur).“⁹⁶ Dieser Ansatz betrachtet den Film nicht mehr als ein geschlossenes Werk, sondern als einen Text. Der Film als Text hat jedoch keinen endgültigen oder festen Sinn und kann somit auch auf keine bestimmte Interpretation festgelegt werden: „Während die Idee des Werks den Film als unveränderliches Produkt einer Bezeichnungspraxis bestimmt, impliziert der Textbegriff, dass der Film auf kein abschließendes Signifikat, auf keinen ‚letzten Sinn‘ festgelegt werden könne, sondern dass dieser immer wieder aufs Neue in der Lektüre konstruiert werden müsse.“⁹⁷ Der Untersuchungsschwerpunkt verlagert sich insgesamt auf die filmsprachlichen Mittel, die bereits geschlechtsspezifisch codiert sind und die es somit zu entschlüsseln gilt. Bildkomposition oder Lichtführung, als spezifische filmische Mittel, werden nun genauer betrachtet, da diese durchaus zur „Konstruktion geschlechtsspezifischer Identitäten“⁹⁸ beitragen. Auch formale Ebenen, wie die der Tonspur, Handlungsstruktur und Kameraeinstellung, werden genauer betrachtet, da sie „über die Verteilung diskursiver Autorität, einer Form von symbolischer Macht, zwischen den männlichen und weiblichen Figuren entscheiden.“⁹⁹

Anfang der neunziger Jahre liefert dann die Verbindung feministischer Filmtheorie mit der Filmgenreforschung einen wiederum neuen Ansatz. Diesmal stehen die Untersuchung und Aufschlüsselung von Genderkonstruktionen innerhalb spezifischer

⁹⁴Vgl. Trischak, Evamaria: Filmtheorien und Gender. In: Cinetext, April 2002. Zugriff unter: http://cinetext.philo.at/magazine/trischak/filmtheorien_und_gender.html, Absatz: Semiotik.

⁹⁵Vgl. ebd., Absatz: Semiotik

⁹⁶Braidt und Jutz: Theoretische Ansätze und Entwicklungen in der feministischen Filmtheorie, S. 297.

⁹⁷Ebd., S. 384.

⁹⁸Ebd., S. 298.

⁹⁹Ebd., S. 298.

Genres im Fokus. Äußerst wichtig hierbei ist aber neben der Untersuchung, auch die Umdeutung von Filmgenres. Weibliche Figuren in Filmgenres, die bis zu diesem Zeitpunkt immer als besonders problematisch für die weibliche Sichtweise galten, werden nun neu interpretiert. Dazu zählt auch die Darstellung der neuen Heldinnen, welche ich im Anschluss an dieses Kapitel näher analysieren werde. Die Neuinterpretation der weiblichen Figuren eröffnet vor allem den Zuschauerinnen nun neue Identifikationsmöglichkeiten mit den Filmfiguren, wobei „Geschlechtsidentitäten durchlässig werden.“¹⁰⁰ Gender und Genre sind somit wichtige Bestandteile für die Filmwahrnehmung, da sie „den RezipientInnen ein flexibles, erwartungsorientiertes und sinnhaft - intentionales Umgehen [...] mit [...] medialen Angeboten“¹⁰¹ ermöglichen.

Mit der Einführung des Gender-Begriffs in die feministische Filmtheorie kam es auch zu einem Anwachsen der Gay und Lesbian Studies.¹⁰² Die Queer Theory ist mittlerweile fester Bestandteil der feministischen Filmtheorie. Wissenschaftlerinnen wie Judith Butler und Teresa de Lauretis trugen zu einem großen Teil dazu bei, dass sich der Begriff Gender (das Geschlecht der im Film handelnden Person) auch in der Filmanalyse etablierte.¹⁰³ Dadurch öffneten sich der feministischen Filmtheorie eine Vielzahl neuer Perspektiven. Die Beschäftigung mit dem Thema Sexualität und der Konstruktion von Sexualität im Film bietet die Möglichkeit, neue Identitäten zu sehen bzw. diese zu dekonstruieren. Die Queer Film Theory beschäftigt sich, neben „der Integration dekonstruktivistischer Denkmodelle in die Filmtheorie“¹⁰⁴, weiters auch mit historischen Recherchen über lesbische Schauspielerinnen und Regisseurinnen, welche aufgrund „ihrer sexuellen Orientierung von der traditionellen Filmgeschichte unsichtbar gemacht wurden.“¹⁰⁵

¹⁰⁰Braidt und Jutz: Theoretische Ansätze und Entwicklungen in der feministischen Filmtheorie, S. 301.

¹⁰¹Braidt, Andrea B.: Film-Genus: Zu einer theoretischen und methodischen Konzeption von Gender und Genre im narrativen Film. In: Claudia Leibbrand/Ines Steiner (Hrsg.), Hollywood hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film. Marburg: Schüren Verlag 2004, S. 65.

¹⁰²Vgl. Trischak, Evamaria: Filmtheorien und Gender. In: Cinetext, April 2002. Zugriff unter: http://cinetext.philo.at/magazine/trischak/filmtheorien_und_gender.html

¹⁰³ Vgl. ebd.

¹⁰⁴Braidt und Jutz: Theoretische Ansätze und Entwicklungen in der feministischen Filmtheorie, S. 303.

¹⁰⁵Ebd., S. 303.

Die feministische Filmwissenschaft hat sich letztendlich seit ihren Anfängen von unterschiedlichsten Einflüssen und Theorien aus den Bereichen Psychoanalyse, Semiotik, Strukturalismus und Cultural Studies genährt und weiterentwickelt. Schließlich lässt sich sagen, dass feministische Ansätze und Denkanstöße die allgemeine Filmtheorie weiter ausgebaut und zu durchaus neuen Erkenntnissen gebracht haben. Nun findet in der Regel keine Ausgrenzung mehr statt, sondern es wird versucht alle produktiven Forschungsansätze in die Filmtheorie mit einzubinden und diese zu verarbeiten.¹⁰⁶

¹⁰⁶Braidt und Jutz: Theoretische Ansätze und Entwicklungen in der feministischen Filmtheorie, S. 292.

5. Die Wandlung der Frau im amerikanischen Kino

Frauen stehen im Film immer noch vermehrt für eine Art von sexueller Andersartigkeit. Sie werden zum einen als ein Objekt sexueller Begierde oder aber auch genauso oft als Gewaltopfer dargestellt. Alice Schwarzer äußerte sich folgendermaßen dazu: „Wir Frauen sind ein Geschlecht, das seit Generationen nicht für Stolz, Stärke und Kampf, sondern für Bescheidenheit, Sanftmut und Anpassung gelobt wird.“¹⁰⁷ Ihrer Meinung nach identifizieren sich Frauen meist mit Schwäche, während hingegen den Männern Stärke und Macht vorbehalten sind.¹⁰⁸ Somit waren aktive und handlungsantreibende Frauen im klassischen Hollywoodkino, in dem vor allem die Schönheit der Frauen zählte, lange Zeit eine Ausnahme. Das hat sich mit der Zeit jedoch gewandelt und mittlerweile gibt es, eben auch dank James Cameron, immer mehr Heldinnen und gewaltbereite Frauen auf der Leinwand zu bewundern. Was sich aber genau geändert hat, will ich in einem kurzen Abriss und zwar von Anfang des 20. Jahrhunderts bis heute aufzeigen.

5.1 Die Anfänge

Frauen bzw. in diesem Fall Schauspielerinnen wurden zu Beginn der amerikanischen Kinogeschichte nicht nach ihrer Schönheit beurteilt. Wichtig war eher, dass sie eine spannende Persönlichkeit vorweisen konnten. Wobei Frauen allgemein zu dieser Zeit noch keine bedeutend große Rolle im Film spielten.

Vor allem die Männer zogen die Aufmerksamkeit als Slapstick-Komiker auf sich.¹⁰⁹ Das Markenzeichen der Männer war daher ein markantes bis skurriles Aussehen. In den Anfängen des Kinos war es nicht sonderlich wichtig was auf der Leinwand gezeigt wurde, da das Kino als Neuentwicklung, selber die Attraktion darstellte.

Erst die Einführung filmischer Mittel wie zum Beispiel die Schnitttechnik oder die Großaufnahme in den zwanziger Jahren, verlagerte den Fokus auf die Schönheit der

¹⁰⁷Schwarzer, Alice: Für eine, die Bescheid weiß. In: Elmar Buck (Hrsg.), Frauen & Männer: Für Renate Möhrmann. Köln: Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln 1999, S. 9.

¹⁰⁸Vgl. ebd., S. 7-12.

¹⁰⁹Trimborn, Jürgen: Die schöne Frau im Hollywoodkino: Wo war der schöne Mann? In: Elmar Buck (Hrsg.), Frauen & Männer: Für Renate Möhrmann. Köln: Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln, 1999. S. 81.

Frauen.¹¹⁰ Nun traten die Frauen als „Göttinnen der Leinwand“¹¹¹ in den Vordergrund der Filme. Sie wurden von den Männern im Studio inszeniert, nach allgemeinen Männerträumen und eben aus einem gänzlich männlichen Blickwinkel. Die Frage nach der Schönheit der männlichen Darsteller stellte sich somit auch gar nicht erst. Die so genannten *American Sweethearts* und *Flapper* waren in den zwanziger Jahren die am meist verbreiteten weiblichen Startypen. Beide waren sehr unterschiedlich geprägte Frauentypen. Zum einen die eher braven, nicht durch sonderliche Schönheit auffallenden, jungfräulichen *American Sweethearts* aus der Vorstadt, die noch stark vom Puritanismus des Amerikas des 19. Jahrhunderts geprägt waren.¹¹² Und zum anderen die jungen, dynamischen und durchaus schönen *Flapper*, die aus der Großstadt des Jazz-Zeitalters kamen.

Anfang der dreißiger Jahre kam dann zu den bisherigen Startypen noch der *Vamp* hinzu. Dieser Trend hielt bis zu den vierziger Jahren an. Der Vamp, auch *Femme fatale* genannt, ist eine „männermordende, selbstbestimmte und selbstbewusste Frau“¹¹³, die ihre Sexualität durchaus auch gegen Männer einsetzt.¹¹⁴ Die *Femme fatale* lässt sich durch ihre außergewöhnliche Schönheit, ihre Verführungskünste (denen kein Mann widerstehen kann), aber vor allem durch Charakterzüge wie Gefühlskälte und ein sehr dominantes, fast schon aggressives Verhalten, beschreiben.¹¹⁵ In der Geschichte des klassischen Hollywoodkinos ist die Frauenfigur der *Femme fatale* die einzige die sich von den restlichen Darstellungen abhebt. Grund dafür ist ihr aktives und intelligentes Handeln. Das hier dargestellte Weiblichkeitsbild der *Femme fatale* ist aber keineswegs emanzipatorisch zu verstehen. Sie ist natürlich eine Kreation der Männer, die beweisen müssen, dass die Frauen den Rollenerwartungen des starken Mannes entsprechen. Bettina Pohle beschreibt das folgendermaßen: „Stilisiert zum potentiellen Opfer der *Femme fatale*

¹¹⁰Vgl. Trischak, Evamaria: Filmtheorien und Gender. In: Cinetext, April 2002. Zugriff unter: http://cinetext.philo.at/magazine/trischak/filmtheorien_und_gender.html.

¹¹¹Trimborn: Die schöne Frau im Hollywoodkino: Wo war der schöne Mann?, S. 84.

¹¹²Ebd., S. 85.

¹¹³Ebd., S. 86.

¹¹⁴Vgl. Tasker: Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema, S. 140.

¹¹⁵Pohle, Bettina: Kunstwerk Frau: Inszenierungen von Weiblichkeit in der Moderne. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1998, S. 85.

entzieht er sich momenthaft der Rolle des starken Mannes, um dann im „Sieg“ über die sinnliche, aber letztendlich irrationale, animalische Frau seine eigene Stärke, „Potenz“ im weitesten Sinne des Wortes, neu zu bekräftigen.“¹¹⁶

Es folgte der Krieg und somit ein anderer Ausgangspunkt. Der Trend der Weiblichkeitsdarstellung ging daraufhin in den vierziger und fünfziger Jahren in eine realistischere Richtung. Die weibliche Figur übernahm nun die Stelle der weiblichen Reize. Die Frau wurde zur guten Kameradin, die ihrem Mann zur Seite stand, ihn unterstützte und ihm unter die Arme griff.¹¹⁷

In den Fünfzigern und Sechzigern lag das Augenmerk dann wieder vermehrt auf der Darstellung makelloser Schönheit. Eine Vertreterin dieses Startypus war die „Sexbombe“, also eine sehr stark sexualisierte Frau. Andererseits existierte daneben auch das Bild einer Frau, die bewusst asexuell geprägt war.¹¹⁸

In Hollywood fand damals das Äußere der Schauspieler höhere Beachtung als ihr darstellerisches Talent. Weibliche Stars waren geboren und es entstand ein Kult um sie und deren Figuren, die sie verkörperten. Hollywood baute sich um das Starsystem herum auf. Innovation, in Anbetracht auf die Darstellung der Frau, war somit also nicht zu erwarten. Ein Brise der Veränderung wehte dann erst Ende der sechziger Jahre.

5.2 New Hollywood

Das sogenannte *New Hollywood* löste die goldene Ära des klassischen Hollywood ab und modernisierte es. Gute schauspielerische Fähigkeiten wurden immer wichtiger. Die Frauentypen waren nun nicht mehr nur schön, sondern hatten auch Charakter.

¹¹⁶Pohle: Kunstwerk Frau: Inszenierungen von Weiblichkeit in der Moderne, S. 85.

¹¹⁷Vgl. Trimborn: Die schöne Frau im Hollywoodkino: Wo war der schöne Mann?, S. 89.

¹¹⁸Vgl. ebd., S. 90.

Neue Entwürfe weiblicher Identitäten lösten die Klischeerollen des damaligen klassischen amerikanischen Kinos ab.¹¹⁹

Zu Beginn dieser neuen Ära, zur selben Zeit der Frauenbewegung in den siebziger Jahren, in der Frauen endlich eine politische Stimme gefunden hatten und um ihre Unabhängigkeit kämpften, wurden die Frauenfiguren in den Filmen jedoch zunächst vermehrt Gewaltausübungen ausgesetzt. Es scheint so, als kompensierten die Männer damals ihre Aggressionen, Frustrationen und Ängste, die sie in der realen Welt hatten, indem sie die weiblichen Filmfiguren in der fiktionalen Welt extremer Gewalt aussetzten.

Das hinderte die weiblichen Figuren (wenn anfänglich auch nur in Form von Nebenrollen) aber nicht neue, bis dato dem Mann vorbehaltene Genres zu erobern. Beispielsweise traten sie in Actionfilmen als neue Heldinnen auf, jedoch erstmal nur als Handlanger für den eigentlichen Filmhelden. Ihre Rolle bestand hauptsächlich darin, für eine mögliche Liebesbeziehung mit dem Helden parat zu stehen und ihm somit seine Heterosexualität zu bekräftigen.¹²⁰ Die neuen Heldinnen in Hollywood ließen sich auch so beschreiben: „fettfreie Action-Barbies, deren Weiblichkeit erstens auf pralle T-Shirts und zweitens auf eine im Vergleich zu den anwesenden männlichen Helden geringere Kampfleistung beschränkt ist.“¹²¹

Ein Beispiel dafür wäre Lara Croft in Tomb Raider.¹²²

Der Slasher- bzw. Horrorfilm bietet dem weiblichen Filmcharakter eine neue weitere Identität an und zwar die des *Final Girls*.¹²³ Das *Final Girl* überwindet den Täter, trotz körperlicher Unterlegenheit und bereitet dem Horrorszenario somit ein Ende. Sie ist dazu allerdings nur deshalb in der Lage, weil sie sich von allen anderen weiblichen

¹¹⁹Vgl. Trimborn: Die schöne Frau im Hollywoodkino: Wo war der schöne Mann?, S. 91.

¹²⁰Tasker: Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema, S. 15.

¹²¹Rieser, Susanne: Geschlecht als Special Effekt. In: Johanna Dorer/Brigitte Geiger (Hrsg.), Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft: Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2002, S. 328.

¹²²Lara Croft: Tomb Raider. Regie: Simon West. USA: Paramount Pictures, 2001. Protagonist: Angelina Jolie.

¹²³Im Slasher-Film tötet ein psychopathischer Mörder mehrere Menschen, zumeist Frauen oder junge Mädchen, die in einer Gruppe unterwegs sind. Das Blutbad wird schließlich von einem (meist weiblichen) Gruppenmitglied beendet, dem so genannten Final Girl.

Rollen zu unterscheiden scheint. Die klassischen Opferrollen in solchen Filmen übernehmen die hübschen und sexuell aktiven Mädchen. Während das *Final Girl*, also das Mädchen das überlebt und den Killer zur Strecke bringt, sehr belesen, technisch begabt und überaus intelligent bzw. clever ist. Filme aus den siebziger und achtziger Jahren, mit solch einem Handlungsverlauf sind zum Beispiel „The Texas Chainsaw Massacre“ (1974), „Halloween“ (1978) und „Friday the 13th“ (1980).¹²⁴

Das *Final Girl* greift als ersten weiblichen Filmcharakter auf rohe Gewalt zurück. Ende der achtziger bzw. Anfang der neunziger Jahre wird die Gewalttätigkeit schließlich noch gesteigert durch Filme mit der Frau in der Rolle des weiblichen Killers. Ihre Gründe fürs Töten unterscheiden sich stark von denen ihrer männlichen Kollegen: „Usually the heroine takes revenge because either she - or a friend - has been raped and/or murdered by a single male or a group of men. In some films, women take revenge for causes other than rape: the reason, however, is almost always linked to some form of mal exploitation.“¹²⁵ Als Filmbeispiele hierfür können „I Spit on Your Grave“ (1978) und „Mother’s Day“ (1980) genannt werden.¹²⁶ Filme mit diesem beschriebenen Handlungsmuster werden auch Rape-Revenge Filme genannt.¹²⁷

Filme, in deren Zentrum eine gewalttätige Frau steht, gibt es seit den späten siebziger Jahren.¹²⁸ Zu den bisher genannten Genres wie Horror-, Slasher-, Action- und Rape-Revenge Film, in denen Frauen physische Gewalt ausüben, finden sich eben diese Frauen zudem aber auch im Science-Fiction Film, Road-Movie oder dem Cop-Thriller wieder.

Die Entwicklung des amerikanischen Kinos könnte man wie folgt zusammenfassen: Ausgehend von einem klassischen Hollywood-Kino, in dem die Schönheit der Frau

¹²⁴Clover, Carol J.: Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film. Princeton: Princeton University Press 1992, S 23-64.

¹²⁵Creed, Barbara: The Monstrous-Feminine: Film, feminism, psychoanalysis. London: Routledge 1993, S. 123.

¹²⁶Vgl. ebd., S. 123.

¹²⁷Vgl. Clover: Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film, S.137-154.

¹²⁸Hansen, Miriam-Bratu: Gewaltwahrnehmung und feministische Filmtheorie: Benjamin, Kracauer und der neue ‚Gewalt-Frauenfilm‘. In: Frauen und Film 56/57 (1995), S. 26.

vor und hinter der Kamera die wichtigste Eigenschaft war, verlief der Weg hin zum *New Hollywood*, welches eine neue Darstellung von Weiblichkeit mit sich brachte bzw. zuließ. Wenn es zur Bewertung dieser Entwicklung, insbesondere der neusten Entwicklung von brutal gewalttätigen Frauen kommt, gibt es innerhalb der feministischen Filmtheorie durchaus unterschiedliche Meinungen. Die Beurteilung der Neuerungen soll im nächsten Abschnitt genauer betrachtet werden. Auch wenn der Blick auf die Frau noch zu oft abwertend und trivial ist, bleibt jedoch in aller erster Linie festzuhalten, dass der Schritt von einer passiven Frauenrolle hin zu einer aktiven, die Handlung mitbestimmenden Rolle bereits stattgefunden hat.

5.3 Weibliche Gewaltdarstellung

Wer ist in diesem Fall überhaupt diese neue Filmheldin? Sie ist jedenfalls eine Frau, „die sich das Recht auf physische, technisch verstärkte Gewalt aneignet“¹²⁹ und ist sicherlich kein Opfer des patriarchalen Kinos mehr.

Das Prinzip kampfbegeisterter Frauen im Film ist jedoch keine neue Erfindung und erste recht keine Erfindung Hollywoods. Das asiatische Kino hatte bereits schon in den sechziger Jahren Heldinnen mit übernatürlichen Kampfkräften im Repertoire. Diese Art der Inszenierung von weiblicher Kampfkunst hat ihren Ursprung in der chinesischen Folklore und Mythologie. Dort wurden den Heldinnen „den Männern ebenbürtige bis sogar überlegene Kampfkräfte zugebilligt.“¹³⁰ Hollywood erreichte dieser Trend der radikalen Geschlechterinszenierungen erst ein wenig später.

In der feministischen Filmtheorie gibt es zum Auftauchen von Frauen, in bisher von Männern dominierten Genres, durchaus unterschiedliche Meinungen. Es gibt zahlreiche Ansätze innerhalb der Filmwissenschaft, sowie auch zahlreiche Meinungen und Analysen in Bezug auf die neuen Heldinnen. Um die Bedeutung dieser Entwicklung besser nachvollziehen zu können, sollen einige Auslegungen

¹²⁹Hansen: Gewaltwahrnehmung und feministische Filmtheorie: Benjamin, Kracauer und der neue ‚Gewalt-Frauenfilm‘, S. 26.

¹³⁰Rieser: Geschlecht als Special Effekt, S. 322.

näher betrachtet werden und im Anschluss dazu die sich für die Filmtheorie daraus ergebenden Konsequenzen.

5.3.1 Neu oder wieder aufgelegt?

Bei der Debatte über weibliche Gewalt im Film, möchte ich erstmal die Seite, der den neuen Heldinnen kritisch gegenüberstehenden Positionen betrachten. Carol J. Clover interpretiert das *Final Girl* zum Beispiel eher als jungenhaft, als eine Frau mit männlichen Merkmalen. Gut erkennbar ist laut Clover die Tendenz zur männlichen Konnotation vor allem in den Situationen, in denen die Frau aus ihrer Opferrolle heraustritt und zur Heldin wird. Besonders gut erkennbar ist ihre Zwischenposition im finalen Kampf. Hier zeigt sie mal ihre schwache, mal ihre starke Seite: Sie schreit, flieht, fällt, steht auf und kämpft. Insgesamt sieht Clover im *Final Girl* eine, von der körperlichen Seite betrachtet, eher androgyne Frau. Die letzte Überlebende steht für sie jedoch keinesfalls für Emanzipation. Sie ist keine Erfindung der Feministen, sondern lediglich Mittel zum Zweck für den männlichen Zuschauer, um dessen eigene sadomasochistischen Fantasien zu erfüllen.¹³¹

Elisabeth Hills erörtert in ihrem Text, warum Action-Heldinnen so oft nicht als Frauen, sondern als Pseudo-Männer verstanden werden. Die unterschiedlichen theoretischen Grundlagen, die wiederum in verschiedenen Ansätzen der feministischen Filmtheorie verankert sind, sieht Hills als Ursache der negativen Kritik. Der psychoanalytische Ansatz beruht wie bereits erwähnt auf der Unterscheidung zwischen aktiven Männern und passiven Frauen. Nun überschreiten aber die aggressiven Heldinnen der achtziger und neunziger Jahre diese Grenzen. Sie lassen sich nicht in festgelegte Konzepte pressen. Das alles führt dazu, dass die bereits existierenden Theorien nicht in der Lage sind das vorhandene Potential dieser Neuentwicklung zu erkennen. Eine Aktivität des weiblichen Subjekts wird von Anfang an ausgeschlossen. Was die feministische Filmtheorie, die Methodik betreffend, in eine gewissermaßen aussichtslose Position bringt. Es muss zumindest die Möglichkeit einer Überwindung der passiven Rolle gewährleistet werden, ansonsten wird die

¹³¹Vgl. Clover: Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film, S. 53-63.

Analyse und Interpretation der kämpfenden Heldin immer die des sexualisierten Objekts sein.¹³²

In ihrem Buch „Spectacular Bodies“ macht Yvonne Tasker ebenso darauf aufmerksam, wie weit die Ansichten über aktive Frauen im Film auseinander klaffen. Zum Film „Thelma und Louise“ gab es in Anbetracht dieses Themas sowohl positive als auch negative Kritiken. „In Amerika hat ein Film wie Thelma und Louise erregte Debatten über reale Gewalt von Frauen ausgelöst und war dem Time Magazine eine Titelgeschichte wert.“¹³³ Die Einen waren der Meinung, dass dem Road-Movie mit Frauenbesetzung eine feministische Neuinterpretation eines männlichen Genres gelungen sei. Für die Anderen ließ die Kombination von Frauen und Waffen, einem in Hollywood durchaus maskulinen Accessoire, die Hauptdarstellerinnen wiederum männlich erscheinen. Warum aber diese negative Kritik an diesen Repräsentationen? Ist diese Entwicklung nicht als eine positive zu bewerten? Die eigentliche Ironie hinter dieser ganzen Sache ist, wie Tasker richtig anmerkt folgende: Die Einteilung von Genres in männliche und weibliche, ebenso wie die Zuordnung einiger Verhaltensweisen in diese Kategorien beruht auf der Arbeit von feministischen Kulturkritikern. So werden aggressives Verhalten, der geübte Umgang mit Waffen und technischen Dingen beispielsweise eindeutig dem männlichen Geschlecht zugeschrieben. Diese doppelte Aufteilung hat ihren Ursprung in der von der Allgemeinheit als angemessen befundenes Verhalten von Männern und Frauen. Deshalb ist die Behauptung, die Filmheldin sei als Mann zu sehen, demnach ein Versuch, diese doppelte Ordnung aufrecht zu erhalten.¹³⁴

Andere Kritiker sind der Meinung, dass die weibliche Gewalt im Film eine Art Vermarktungsstrategie aus Hollywood sei, quasi als Reaktion auf die Feminismusbewegung. Die Kritiker finden, dass das Vertauschen der Geschlechterrollen den Frauen „eine Illusion von Selbstausdruck, Handlungsmacht und Veränderung vorgaukelt, und sie dadurch mit dem Prinzip verbündet, das sie unterdrückt.“¹³⁵

¹³²Hills, Elizabeth: From figurative males to action heroines: further thoughts on active women in the cinema. In: Screen 40 (1999), S. 38-44.

¹³³Weingarten: Die Rückkehr der phallischen Frau im Hollywood-Kino der achtziger Jahre, S. 1.

¹³⁴Tasker: Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema, S. 132-137.

¹³⁵Hansen: Gewaltwahrnehmung und feministische Filmtheorie: Benjamin, Kracauer und der neue ‚Gewalt-Frauenfilm‘, S. 27.

Hinter dieser Haltung, vermutet Hansen die Annahme, dass Gewalt immer phallischen Ursprungs ist und Frauen somit in der Regel nie gewalttätig handeln.¹³⁶

Bei all den unterschiedlichen Kritiken, haben jedoch alle eine Gemeinsamkeit, und zwar die vehemente Zurückweisungen jeglicher positiver Interpretation der mutigen Heldinnen. Leider ganz ungeachtet der Folgen die diese Ablehnung mit sich bringen könnte. Dieses Thema gestaltet sich als eine durchaus verfahrenere Situation für die feministische Filmtheorie.

Eine mögliche Theorie diesbezüglich beschreibt Hills in ihrem Aufsatz. Als Grundlage dienen ihr Konzepte von Deleuze. Das Konzept beruht auf einer anderen Vorstellung von Körperlichkeit. Bei Deleuze sind die Körper „transgressive and transformative“¹³⁷, also in der Lage Grenzen zu überschreiten und sich zu verändern. Übertragen auf die Analyse der Heldinnen bedeutet das eine Befreiung, entweder das Eine oder das Andere sein zu müssen – demzufolge können die Heldinnen nun sowohl als auch sein. Geht man nun einen Schritt weiter und ersetzt die Einteilung von aktiv-männlich und passiv-weiblich durch dieses neuen Körperkonzept, dann wird uns dadurch eine unverfälschte Sicht auf die Heldinnen ermöglicht. „If action heroines become empowered and even violent through their use of technology, this is not to say that they are somehow no longer ‚really‘ women, but that they are intelligent and necessarily aggressive females in the context of their role as the central figures of action genre films.“¹³⁸

Schlussfolgernd haben sich zwei Betrachtungsweisen ergeben: Zum einen können die neuen Heldinnen als eine Neuaufmachung alter, festgefahrener Stereotypen gesehen werden und zum anderen, als einen neuen, alternativen Typus Frau, der durchaus in der Lage ist die gesamte Filmtheorie in neue Bahnen zu lenken. Die Entscheidung was daraus gemacht wird, liegt bei der feministischen Filmtheorie. Diese kann entweder auf die Neuerungen eingehen und entsprechende Theorien dazu entwickeln oder aber weiterhin in alten Schemata verharren und versuchen

¹³⁶Vgl. Hansen: Gewaltwahrnehmung und feministische Filmtheorie: Benjamin, Kracauer und der neue ‚Gewalt-Frauenfilm‘, S. 27.

¹³⁷Hills: From figurative males to action heroines: further thoughts on active women in the cinema, S. 45.

¹³⁸Ebd., S.46.

Neues in alt eingefahrene Muster zu pressen. Produktiver jedoch erscheint es, neue Wege zu gehen, nicht zuletzt um vielleicht auch ein soziokulturelles Umdenken zu bewirken: „This new mode of appreciating heroic female characters [...] might then resonate with the feminist desire for personal and social change, and enable us to transform how we conceptualize and experience female subjectivity in the cinema and other cultural sites.“¹³⁹

5.3.2 Bedeutung der neuen Heldinnen

Mit der Akzeptanz der Heldinnen als einen neuen, alternativen Frauentypus im Film, erschließen sich Wege für mögliche, vielleicht auch radikalere Inszenierungen von Weiblichkeit. Zudem erlauben uns diese Filme an dem sich fortlaufend vollziehenden Prozess „der Neudefinition von sexueller Identität und Geschlechterrolle“¹⁴⁰ teilzuhaben. Und zwingen uns gleichzeitig über die theoretischen Ansätze innerhalb der feministischen Filmtheorie nachzudenken. Dabei kann das Nichtzutreffen einer Theorie durchaus produktive Konsequenzen mit sich bringen, wie im vorherigen Abschnitt bereits erwähnt.

Gewalttätige Frauen im Film geben also keineswegs zweitklassige Männer ab, wie manche Theoretiker meinen, sondern liefern dem Zuschauer eher eine erfrischenden Abwechslung beziehungsweise Alternative. Weit gedacht: aber vielleicht helfen diese Filme unter Umständen dabei bestimmte Klischees über Geschlechterrollen, beruhend auf stereotypen Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit, ein wenig hinter sich zu lassen.

¹³⁹Hills: From figurative males to action heroines: further thoughts on active women in the cinema, S. 50.

¹⁴⁰Hansen: Gewaltwahrnehmung und feministische Filmtheorie: Benjamin, Kracauer und der neue ‚Gewalt-Frauenfilm‘, S. 27.

6. Heldinnen des Action-Kinos nach Rikke Schubart

„It's not fair. Heroes can have broken teeth and squint like Clint Eastwood, suffer from a speech defect like Sylvester Stallone, have foreign accents like Arnold Schwarzenegger and Jean-Claude Van Damme, be old like Charles Bronson, bald like Kojak, wear constant I-am-very-very-pissed-off expressions like Steven Seagal, or be just plain ugly like Chuck Norris. In short, men don't have to look good to be heroes. It's different with women. The first step to qualify as female hero in a man's world is to be young and beautiful. If not young, then she must be Botoxed to look young. If not beautiful, then she must have silicone breasts, be aided by plastic surgery, wigs, makeup and never ever a wrinkle on her pretty face.“¹⁴¹

Mit diesem Satz eröffnet Rikke Schubart ihr Buch „Super Bitches and Action Babes.“ Actionfilme waren lange Zeit in reiner Männerhand. Die Leinwände waren übersät von männlichen Helden, seien es Helden wie Superman, Rambo oder James Bond. Frauen waren stets nur Beiwerk und wurden als mehr oder weniger hilflose Wesen oder gleich ganz in der Opferrolle präsentiert. Bis dato wurde es Frauen vorenthalten in Actionfilmen eine aktive und starke Rolle zu übernehmen. Der Mann was das gesellschaftlich stärkere Geschlecht. Die Rolle des Helden gehörte immer dem Mann, die Frau war nur ein hübsches Accessoire an seiner Seite.

In früheren „James Bond“ Filmen fungiert das attraktive Bond-Girl nur als Hingucker für den männlichen Blick. Ihre einzige Aufgabe ist es nett zu lächeln und hilflos genug zu sein, um sich am Ende vom Helden retten zu lassen.

In den siebziger Jahren betraten dann die ersten Frauen die männlich dominierten Genrebereiche des Films - wie beispielsweise Actionfilme, Science Fiction Filme, Western und Kriegsfilm. Rikke Schubart beschreibt das folgendermaßen: „The world of action and violence was no longer a man's world. Kicking ass and shooting guns; acting as a judge, jury and executioner; exploring; conquering; and going to war had been things men did. Men saved the victims, the day, and the planet. Men found the ticking bombs, the madmen, and the evil terminators. Men had the muscles and the dirty white underwear. Well, not anymore.“ ¹⁴²

¹⁴¹Schubart, Rikke: Super Bitches and Action Babes. The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006. London: McFarland & Company, Inc. 2007, S. 5.

¹⁴²Ebd., S. 5.

Heutzutage sind Actionheldinnen an der Tagesordnung. Stahlharte, mordlustige Frauen, die sich rächen und auf Geld aus sind, schauen quasi überall von den Kinoleinwänden herab. Es finden sich die unterschiedlichsten Darstellungsweisen in den Filmen. Sigourney Weaver in ihrer Rolle als Ellen Ripley im Film „Alien“ oder Linda Hamilton als Sarah Connor in beiden „Terminator“-Teilen zählen zu den wenigen weiblichen, androgyn dargestellten Actionheldinnen. Bei anderen Frauenfiguren hingegen wird die Weiblichkeit dann fast schon wieder überbetont, wie beispielsweise bei Milla Jovovich als „Ultraviolet“ im gleichnamigen Film.

6.1 Die fünf Archetypen der Heldin

Durchaus erwähnenswert und interessant finde ich hierbei, dass das Heldentum bei den männlichen Helden nie hinterfragt wird, während hingegen bei einer Frau jeder wissen will, was sie dazu gebracht hat eine Superheldin zu werden.¹⁴³ Welche Beweggründe hatte sie um so gewalttätig und eiskalt zu werden. Es geht ein Raunen durch den Saal, sobald Beatrix Kiddo in „Kill Bill“¹⁴⁴ ihre Tochter rächt, indem sie die mittlerweile Ex-Killerin, die nun selber eine sechsjährigen Tochter hat, mit einem Messer tötet. Das Publikum hat ihr eine so kaltblütige Tat einfach nicht zugetraut. Bei männlichen Figuren wie Rambo oder dem Terminator werden solche Aktionen jedoch als ganz normal und ohne viel Aufhebens hingenommen. Seit Beginn der Menschheit wird der Mann als das starke Geschlecht angesehen. Der Mann darf ein Blutbad hinterlassen, hingegen eine zierliche Frau wie Beatrix Kiddo oder Ellen Ripley erschüttern das Publikum mit so einer Tat.

Rikke Schubart beschreibt in ihrem Buch fünf Archetypen, die den Charakter der Frau und ihre Absichten im Film darstellen: The Rape Avenger, the Dominatrix, the Mother, the Amazon und the Daughter. Der jeweilige Archetyp entwickelt sich im Laufe des Films gleichzeitig zur Entwicklung des Protagonisten. Ein Archetyp ist für Schubart aber auch nicht von vornherein gegeben: „In my use an archetype is a

¹⁴³ Vgl. Schubart: Super Bitches and Action Babes. The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006, S. 32.

¹⁴⁴Kill Bill. Regie: Quentin Tarantino. USA: Miramax, 2003. Protagonist: Uma Thurman.

figure which becomes paradigmatic and gains iconic status through repetitive retellings in contemporary culture. Like a prototype is the first example of a new type, which may or may not be put into serial production (the prototype of a car), my archetype is a female hero who enters culture's serial production and becomes an archetype through mass repetition.¹⁴⁵ Weiters führt Schubart aus: „And she can, as Sigourney Weaver's Ripley in *Aliens* was at first, be rejected as an unimaginative stereotype (a female Rambo or „Rambolina“) but later recognized as an archetype (the mother).“¹⁴⁶

6.1.1 The Rape Avenger

„The Rape Avenger“ wurde in den siebziger Jahren geboren. „A woman who takes vengeance into her own hands, who turns the tables on those who attacked her, who picks the time and place for payback and who decides not to conform, but transform.“¹⁴⁷ Dieser Frauentyp findet nach einer Vergewaltigung oder einem Missbrauch fast schon übermenschlicher Stärke zurück und begibt sich dann auf Rachetour. „Here, rape does not discipline a woman, but the opposite: it jerks her out of ordinary femininity and into the extreme role of lethal femme fatale.“¹⁴⁸ Anders als in der Realität also trachtet sie diesmal nach dem Leben ihres Peinigers. Der Missbrauch diszipliniert die Frau also nicht, sondern lässt sie stattdessen zur Waffe greifen. Zuvor war die Frau meist genau das Gegenteil: sanft, lieb und oft hausmütterlich. Nach der Tat fängt sie jedoch an die Welt mit anderen Augen zu sehen und beginnt Rache zu üben. Charakteristisch für diesen Archetypus sind laut Schubart drei Merkmale: „As a victim of rape she is the victim of a certain *kind of masculinity*. As an avenger of rape she acts out a certain *kind of male fantasy*. And as a female avenger of *male violence* she has feminist potentials.“¹⁴⁹

¹⁴⁵Schubart: Super Bitches and Action Babes. The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006, S. 23.

¹⁴⁶Ebd., S. 24.

¹⁴⁷Ebd., S. 27.

¹⁴⁸Ebd., S. 27.

¹⁴⁹Ebd., S. 28.

Ein gutes Beispiel hierfür ist die Darstellung von Charlie Baltimore im Film „The Long Kiss Goodnight“¹⁵⁰

6.1.2 The Dominatrix

Eine immens wichtige Rolle bei dem Zusammenbau einer weiblichen Heldin im modernen Kino spielt auch „The Dominatrix.“ In der männlichen, masochistischen Fantasie ist sie diejenige, welche den Masochisten bestraft und somit seinem perversen Verlangen nachkommt. Sie ist somit nicht wirklich brutal, da sie ihr Opfer eigentlich bedient und er ist in Wahrheit kein Opfer, da er eigentlich ein Kunde ist, der für ihren Service bezahlt.¹⁵¹ „The Dominatrix“ entspricht dem Wunschtraum vieler Männer, die sich eine kampflustige Heldin wünschen. Diese heizt ihren Peinigern, meistens auf humorvolle Art und Weise, gehörig ein. Der Charakter ist im Film meistens in engsitzendes Lack oder Leder gehüllt. „She is related to pornography, to buying and selling, to the splitting of pleasure in „normal“ and „perverse“, where the first is located in marriage, the second in prostitution.“¹⁵² Die Kleidung beziehungsweise „Verkleidung“ ist bei diesem Archetyp ein wichtiger Bestandteil: „[...] and the sense of being „dressed“ in a costume that has nothing to do with the female hero's personality. The dominatrix is an erotic act rather than a person, and her actions are services more than punishments. She is not perceived as a „person“, but as a male fantasy.“¹⁵³ Als Beispiele für „The Dominatrix“ lassen sich unter anderem Pamela Anderson in „Barbwire“¹⁵⁴, Halle Berry und Michelle Pfeiffer in „Catwoman“¹⁵⁵ oder Lucy Liu in „Charlie's Angels“¹⁵⁶ nennen.

¹⁵⁰The Long Kiss Goodnight. Regie: Renny Harlin. USA: New Line Cinema, 1996. Protagonist: Geena Davis.

¹⁵¹Vgl. Schubart: Super Bitches and Action Babes. The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006, S. 24.

¹⁵²Ebd., S. 24.

¹⁵³Ebd., S. 26.

¹⁵⁴Barb Wire. Regie: David Hogan. USA: Polygram Filmed Entertainment 1996.

¹⁵⁵Catwoman. Regie: Pitof. USA: Warner Bros., 2004. / Batman Returns. Regie: Tim Burton. USA/UK: Warner Bros., 1992.

¹⁵⁶Charlie's Angels: Full Throttle. Regie: McG. USA: Columbia Pictures 2003. Protagonisten: Cameron Diaz, Drew Barrymore, Lucy Liu.

6.1.3 The Mother

„The Mother“ ist ein durchaus ambivalenter Archetyp. Schubart vereint in ihr sowohl das Gute, als auch das Böse. Mit dem Begriff „böse“ ist jedoch nicht eine böse Mutter im Sinne eines Horrorfilms gemeint. „No. She is a bad mother because she wants to be in a man’s place.“¹⁵⁷ „The Mother“ vereint eine liebende, fürsorgliche Mutter mit den schlechten Angewohnheiten einer strengen Karrierefrau, die sich in einer Männerwelt beweisen möchte. Dieser Archetyp ist mutig, stark, ambitioniert, streng und auch gewalttätig, sollte es die Situation erfordern. Sie beschützt und verteidigt ihre Familie um jeden Preis. „The psychology of the mother as an archetype is simple: The good mother is nurturing and reproductive, and constitutes the mental space of the family. She is not with her family. She *is* the family. [...] She is the cultural symbol of „mother nature“ and „mother earth.“¹⁵⁸ James Cameron liefert uns in zwei seiner Filme „Terminator 2 – Judgment Day“ und „Aliens“, Paradebeispiele des Muttertyps. Sarah Connor und Ellen Ripley verkörpern anfänglich beide nicht unbedingt die „gute“ Mutter. „She’s a complete psycho, a total loser“¹⁵⁹, sagt John Connor über seine eigene Mutter, die zu dieser Zeit Push-ups in der Zelle einer Irrenanstalt im Film „Terminator 2: Judgment Day“ macht. In „Aliens“ schaut sich Ripley ein Foto ihrer längst verstorbenen Tochter (Ripley hat aus Versehen fünfundsiebzig Jahre in ihrem im All verschollenen Raumschiff geschlafen) und flüstert: „I promised her I’d be home for her birthday. Her eleventh birthday.“¹⁶⁰ Der Archetyp „The Mother“ geht durch drei Phasen: gute Mutter, schlechte Mutter, neue Mutter. Wer ihr dazu verhilft eine „neue“ Mutter zu werden, ist jedoch recht erstaunlich: „It is striking how women in male film genres never learn from other women. They depend on men for education, help, fatherly advice, weapon instruction, and sensibility training. Sarah receives sensibility training from her son, who teaches his cyborg to cry and his mother to care. Ripley is taught to „handle herself“ by corporal Hicks.“¹⁶¹

¹⁵⁷Schubart: Super Bitches and Action Babes. The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006, S. 30.

¹⁵⁸Ebd., S. 30.

¹⁵⁹Terminator 2: Judgment Day 1991, 00:17:49.

¹⁶⁰Aliens 1986, 00:10:09.

¹⁶¹Schubart: Super Bitches and Action Babes. The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006, S. 30.

6.1.4 The Daughter

Bei diesem Archetypen steht eine Frage an erster Stelle: Wer hat das kleine Mädchen, zu dem gemacht was sie jetzt ist? Rikke Schubarts Antwort darauf: „Daddy told her to. Or rather, Daddy *thought* her to „be this way.“ He raised his little girl, educated her, trained her, gave her weapons, and handed her a job. The heroine is *his* little girl. His creation.“¹⁶² Prototypen hierfür finden sich in Luc Bessons Filmen „Nikita“¹⁶³ und „Léon - The Professional.“¹⁶⁴ Luc Bessons „Nikita“ fasst die Tochter wohl am besten zusammen. In dem stylischen Actionfilm tötet eine junge Drogenabhängige einen Polizisten und bekommt daraufhin lebenslänglich. Ein Agent rettet sie aus der vermeintlich aussichtslosen Situation, indem er ihren Selbstmord vortäuscht, mit samt Beerdigung und leerem Grab. Gleichzeitig aber stellt er sie vor eine endgültige Wahl: Sie lässt sich entweder zu einer Geheimgagentin ausbilden oder sie muss tatsächlich mit ihrem Leben bezahlen.

Léon wiederum begegnet seiner „Tochter“ eher zufällig. Nachdem die Familie des Nachbarmädchens Mathilda von korrupten Polizisten brutal ermordet wird, rettet Léon ihr das Leben, indem er ihr Schutz in seiner Wohnung gewährt. Mathilda fasst schnell Vertrauen zu ihrem „Retter“, welcher zufälligerweise sein Geld als Profikiller verdient. Er trainiert das kleine Mädchen und zusammen nehmen sie dann Rache an den Mördern ihrer Familie. „The Daughter“ wird im Film stets von einer Art Mentor in der Rolle einer „Vaterfigur“ begleitet. Sonst ist sie auf sich allein gestellt und hat nur diese eine Vertrauensperson in ihrem Leben. Nikita bekommt von ihrem Mentor Unterricht im Reden und Lesen. Er lehrt sie ihren Sexappeal richtig zu nutzen und ihren Charme im richtigen Moment einzusetzen. Aber vor allem lehrt er sie zu kämpfen wie ein Mann. „Smile when you don’t know something. You won’t be smarter, but it’s more agreeable to those who look at you.“¹⁶⁵

Auch Léon, der sich jedoch anfänglich sträubt, zeigt Mathilda dann den Umgang mit Waffen. Er lässt sich dazu überreden und macht aus dem kleinen, bis dato hilflosen

¹⁶²Schubart: Super Bitches and Action Babes. The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006, S. 32.

¹⁶³Nikita. Regie: Luc Besson. Frankreich/Italien: Gaumont, 1990.

¹⁶⁴Léon - The Professional. Regie: Luc Besson. Frankreich: Gaumont, 1994.

¹⁶⁵Zitat: Nikita. Regie: Luc Besson. Frankreich/Italien: Gaumont, 1990. Protagonist: Anne Parillaud.

Mädchen einen Killer. Beide Mädchen sind keine Individuen, sondern am Ende lediglich ein geschaffenes Produkt ihrer Mentoren.

6.1.5 The Amazon

Der letzte Archetyp ist „The Amazon“. Sie ist laut Schubart eine aggressive, aber auch erotische Kreatur, die nur auf ihren eigenen Vorteil bedacht ist. Sie ist ein Monster, vor dem man sich besser fürchtet. Denn sie ist eine egoistische Kämpferin, die immer für sich kämpft, niemals für andere. „The Amazon is related to women and war.“¹⁶⁶ Ihr Ziel ist es, ihre „Beute“ ganz für sich allein zu besitzen. „The evil Amazon comes in several versions, where the common feature is that she does *not* favor patriarchy. She is always on her own side.“¹⁶⁷ Ein passender Satz, aus einem dazu passenden Film „Charlie´s Angels: Full Throttle“¹⁶⁸ kommt von Ex-Engel Madison (Demi Moore): „Why be an angel, when I can be God?“¹⁶⁹

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Frauen wie Sigourney Weaver mit ihrer Rolle als Ellen Ripley den Einstieg in Science-Fiction Filme, Western, Kriegsgeschichten und Action Filme schafften. Filme, in denen vor wenigen Jahren nur männliche Darsteller als Protagonisten gesehen wurden, werden nun mit der neuen Spezies der Actionheldin besetzt.

Der Entwurf der Archetypen nach Schubart passt wie eine Schablone auf alle weiblichen Actionheldinnen. Und dennoch muss beachtet werden, dass nicht jede Protagonistin gleich einem bestimmten Archetyp entspricht. Hierbei sehr wichtig, ist nämlich immer die Entwicklung der Frau im jeweiligen Film. Diese Entwicklung spielt eine entscheidende Rolle. So wird aus Charlie Baltimore in „The Long Kiss

¹⁶⁶Schubart: Super Bitches and Action Babes. The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006, S. 35.

¹⁶⁷Ebd., S. 36.

¹⁶⁸Charlie´s Angels: Full Throttle. Regie: McG. USA: Columbia Pictures 2003. Protagonisten: Cameron Diaz, Drew Barrymore, Lucy Liu.

¹⁶⁹Zitat: Charlie´s Angels: Full Throttle 2003., vgl. auch Schubart: Super Bitches and Action Babes. The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006, S. 36.

Goodnight“ am Ende wieder die fürsorgliche Mutter namens Samantha Caine, die um ihre Tochter kämpft und diese über alles liebt.

Es liegt in der Hand der Filmemacher, ihre Helden immer wieder neu zu definieren. Ellen Ripley kehrt Beispielsweise gleich in mehreren und immer neuen Versionen des mütterlichen Archetyps auf die Leinwand zurück. Zuerst war da die Angst vor dem Fremden in „Alien“¹⁷⁰, dann wurde sie zu einer Art Rambo in „Aliens“ und „Alien³“¹⁷¹, um schließlich und endlich in der finalen Story das perverse Mutterglück eines Alienbabys zu erleben.

¹⁷⁰Alien. Regie: Ridley Scott. USA/UK: Brandywine Productions, 1979.

¹⁷¹Alien³. Regie: David Fincher. USA: Twentieth Century Fox, 1992.

7. Filmanalyse

7.1 The Terminator – Mutter der Zukunft



Abbildung 1: Sarah Connor (Linda Hamilton) in The Terminator 1984

Die für James Camerons typische Selbstbehauptung der weiblichen Protagonistin findet sich bereits in einem seiner ersten Filme „The Terminator“ von 1984 wieder. Bei diesem Film ist es allerdings für den Zuschauer anfänglich noch nicht ersichtlich, in welchem Umfang die Hauptfigur Sarah Connor (Linda Hamilton) aktiv am Handlungsgeschehen beteiligt ist. Diesbezüglich lassen sich Parallelen zu Ridley Scotts „Alien“ finden. „The Terminator“ konzentriert sich zunächst und fast ausschließlich auf das Duell der beiden männlichen Hauptdarsteller, dem Terminator (Arnold Schwarzenegger) und Kyle Reese (Michael Biehn). Kyle Reese hat die Aufgabe Sarah Connor vor dem Terminator beschützen, da diese selber nicht fähig dazu ist. Die Frau erscheint, ähnlich wie bei „Halloween“¹⁷², zunächst in der traditionellen, passiven Opferrolle, um sich dann im Laufe des Films überraschend als Kämpferin zu etablieren. Diese Entwicklung findet zwar erst im letzten Teil des Films statt, soll aber keinesfalls zur Folge haben nur als eine Nebensächlichkeit zu erscheinen. William Wisher jr., einer der Dialogschreiber, macht Camerons Intention

¹⁷²Halloween. Regie: John Carpenter. USA: Compass International Pictures, 1978.

nochmals deutlich mit der Aussage: „And I remember, very specifically he wanted to make the hero of the peace a woman.“¹⁷³ Sarah Connor ist also die eigentliche Hauptfigur des Films, anders als uns der Titel vermuten lässt. Sie wird auch diejenige sein, im Gegensatz zu Reese, die am Ende den Terminator besiegt und ihn somit überlebt.

Diese Inszenierung wird von Cameron sehr bedacht und eher unauffällig umgesetzt. Sarah Connor wird dem Zuschauer als Durchschnittsamerikanerin vorgestellt. Sie verdient ihren Lebensunterhalt in einem Fast-Food-Restaurant als Kellnerin und teilt sich mit ihrer Freundin Ginger ein Appartement. Sowohl im Beruf, als auch im Privaten scheint sie wenig erfolgreich zu sein. Passend dazu, versetzt sie ihr Freund kurzfristig, nachdem sie sich bereits für einen gemeinsamen Abend schön gemacht hat. Sarah versucht die Situation mit gekonnter Gelassenheit zu überspielen. Als Haustier hält sie sich ein große Echse namens Pugsley, zu der sie ein recht inniges Verhältnis hat. Das Verhältnis zum Haustier weist schon fast mutterähnliche Züge auf: „You mind your mother.“¹⁷⁴ Gleichzeitig hilft das Haustier ihr über die wenig zufriedenstellende Beziehung zum Freund hinweg: „Well, Pugsley still loves me.“¹⁷⁵ Die Echse übernimmt in Sarahs Leben also mehrere wichtige Rollen. Erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist auch, dass sich während dieser Szene der Anrufbeantworter einschaltet und die Stimme von Sarahs Mutter im Hintergrund zu hören ist. Ihr Freund wendet sich zwar von ihr ab, aber ihre Mutter bleibt immer präsent und somit ein wichtiger Teil in ihrem Leben. Die beschriebene mütterliche Beziehung zur Echse verwundert einen somit also nicht wirklich. Die Beziehung zu ihrer Mutter ist so stark, dass sich Sarah sogar über ein wesentliches Verbot Kyles hinwegsetzt und ihre Mutter während ihrer Flucht kontaktiert um ein Lebenszeichen von sich zu geben. Cameron lässt der Beziehung zwischen Mutter und Kind in „The Terminator“ eine durchaus wichtige Bedeutung zukommen.

Trotz allem reagiert Sarah eher ungläubig, als sie von Reese erfährt, dass sie in der Zukunft als Mutter eine sehr wichtige Funktion übernehmen wird. (Ihr noch ungeborener Sohn John Connor wird der Anführer der Rebellen, die die Menschheit

¹⁷³William Wisher jr. in „The Making of The Terminator - A Retrospective, USA 1992.

¹⁷⁴The Terminator 1984, 00:22:18.

¹⁷⁵Ebd., 00:22:50.

verteidigen und Krieg gegen die Maschinen führen.) Die Kluft zwischen der Fast-Food-Bedienung und wie Reese sie nennt „der Legende Sarah Connor“, könnte für Sarah nicht größer sein. Dementsprechend schwer fällt es ihr Reese zu glauben: „Come on! Do I look like the mother of the future? I mean am i though? Organized? I can't even balance my chequebook! Look, Reese, I didn't ask for this honour and i don't want it! Any of it!“¹⁷⁶ Sarah sieht sich keineswegs in der Rolle dieser von Reese aufgezeigten starken Mutter, vor allem weil es in ihrem Fall nicht nur ihr eigenes Kind betrifft, sondern die gesamte Menschheit. Man könnte hier soweit gehen und behaupten, dass Sarah Connor in „The Terminator“ als eine Art Über-Mutter gezeichnet wird.

Es dauert seine Zeit bis Sarah ihre neue Rolle als „Retterin der Welt“ akzeptiert und eigenständig zu handeln beginnt, wobei sie anfänglich natürlich im Schatten des kampferprobten Mannes steht. Sie hält Reese davon ab auf Polizisten zu feuern: „No Reese, no no no. They'll kill you.“¹⁷⁷ Dieser vertraut ihr und schießt nicht, er erweist ihr somit dasselbe Vertrauen, welches Sarah zuvor ihm erwiesen hat. Das selbstständige Handeln Sarahs rettet nicht nur Reese das Leben, sondern setzt den zu erwartenden Emanzipationsprozess in Gang. Am Ende des Films, kann sie an der Seite ihres Beschützers somit als gleichwertige Partnerin wahrgenommen werden.

Dieser Prozess findet auf zwei Ebenen statt. Den ersten Schritt macht Sarah, als sie eine Liebesbeziehung zu Reese beginnen möchte. Reese gesteht Sarah, dass er sie immer schon geliebt hat: „I came across time for you, Sarah. I love you. I always have.“¹⁷⁸ Verdrängt diese Emotionen aber dann sofort wieder: „I shouldn't have said that.“¹⁷⁹ Für Reese stehen seine Gefühle ihm im Weg, die eigentliche Mission zu verfolgen und deswegen schiebt er sie beiseite. Sarah jedoch ist das egal, sie hat ihn zuvor schon berührt und fängt an ihn zu küssen. Sie schlafen daraufhin miteinander und zeugen bei diesem Liebesakt John Connor. Kyle Reese ist zwar durch die Zeit gereist um seine große Liebe Sarah Connor zu retten, ist aber nur zaghaft in der Lage ihr seine Liebe zu gestehen: „John Connor gave me a picture of you once. I

¹⁷⁶The Terminator 1984, 01:04:48.

¹⁷⁷Ebd., 00:47:53.

¹⁷⁸Ebd., 01:17:48.

¹⁷⁹Ebd., 01:18:13.

didn't know why at the time. It was very old...torn...faded. You were young like you are now. You seemed just...a little sad. I used to always wonder what you were thinking at that moment. I memorised every line, every curve.“¹⁸⁰ Es liegt also an der Frau die Beziehung in die Wege zu leiten. Das wiederum widerspricht einigen traditionellen Rollenklischees.

Auf der zweiten, kämpferischen Ebene zeigt Sarah ihr Geschick und ihr Durchsetzungsvermögen, als sie Kyles Wunden gegen seinen Willen versorgt. Sie hat eine ruhige Hand und kann Reese deswegen später bei der Sprengstoffherstellung behilflich sein. Als die zwei dann ein weiteres Mal vor dem Terminator fliehen, sitzt Sarah erstmals hinter dem Steuer des Wagens, damit sich Reese ganz und gar auf dem Kampf gegen den Terminator konzentrieren kann. Somit erfüllen beide im Kampf eine gleichberechtigte Rolle. Als sie es aber nicht schaffen, den Terminator auf diese Weise abzuschütteln, drängt Sarah sein Motorrad mit dem Wagen von der Fahrbahn und greift die Killermaschine somit zum ersten Mal selber an. Letztlich wird am Ende sogar die bisherige Rollenverteilung umgekehrt, und zwar als der verletzte Reese am Boden liegt und vermeintlich keine Kraft mehr zum kämpfen hat. Sarah begegnet seinem Schwächeanfall mit folgenden Worten: „Move it, Reese! On your feet, soldier! On your feet!“¹⁸¹ Reese opfert sein Leben für seine Partnerin, das heißt er kämpft für sie und beschützt sie bis in den Tod. Diese Opferbereitschaft reicht aber nicht aus um den Terminator zu zerstören. Sarah muss also selbst die Kraft aufbringen den Kampf zu Ende zu führen, selbst als ihr Partner schon tot und sie selber schwer verletzt ist. Sie kämpft bis zum letzten Atemzug und schafft es den Cyborg zu zerstören: „You're terminated, fucker.“¹⁸² Der Film zeigt also, dass die Frau sich am Ende nur selbst helfen kann.

Sarah Connor hat die Verwandlung von der ungeschickten und überforderten Kellnerin zu einer selbständigen Kämpferin vollzogen. Diese Rolle der Kämpferin wird sie im zweiten Teil „Terminator 2: Judgment Day“ ausschließlich bekleiden. Zudem hat sie es aber auch geschafft, ihr Leben als frustrierten Single hinter sich zu lassen und ihre neue Rolle als künftige Mutter zu akzeptieren. Am Ende des Films ist

¹⁸⁰The Terminator 1984, 01:17:10.

¹⁸¹Ebd., 01:29:08.

¹⁸²Ebd., 01:34:54.

ihr ursprüngliches Selbstbild Geschichte und sie bereitet nicht nur sich, sondern auch ihr ungeborenes Kind auf die zukünftigen Geschehnisse und deren Aufgaben in der Zukunft vor.

Den Kampf führt Sarah also nicht nur gegen den Terminator, sondern auch gegen ihr Selbstbild. In den meisten anderen James Cameron Filmen werden Frauen von einer meist männlich gestalteten Umwelt in bestimmte Rollenklischees gepresst, von denen sich die Frauen dann erst einmal befreien müssen. Nicht aber in „The Terminator“, hier ist das Gegenteil der Fall. Der Terminator (sollte man ihn als männliche Figur wahrnehmen) und Reese zeigen keineswegs Interesse an Sarah der Kellnerin. Ihr Augenmerk ist ganz auf Sarah als die zukünftige Mutter von John Connor gerichtet. (Ob diese Sicht eine emanzipatorische ist, will ich hier mal außer Acht lassen, da ihre Transformation hier noch kein Ende hat.) Für unglaublich erachtet und für verrückt erklärt, wird Sarah (die unbedeutende Kellnerin) wiederum von dem Polizisten Sergeant Vukovich und dem Psychologen Dr. Silberman. Schlussendlich werden die beiden nur von einem weiteren Polizisten, der ihnen Glauben schenkt, unterstützt. Dieser verteidigt sie in einer geschnittenen Szene mit einem Revolver.

Als Freundin steht Sarah ihre Mitbewohnerin Ginger zur Seite. Ginger ist quasi der Gegenpart zu Sarah. Ihr Äußeres ist ausgeflippt und ihre Kleidung sexy. Bei Männern hat sie auch wesentlich mehr Erfolg und sie tritt im Gesamten selbstbewusster auf: „Better than normal man deserves.“¹⁸³ Diese Selbstverliebtheit und übertriebene Körperlichkeit (solariumgebräunte Haut) kostet Ginger aber letztendlich das Leben. Durch ihren permanent aufgesetzten Walkman bekommt sie weder die Warnungen der Polizei, noch den Kampf ihres Liebhabers mit dem Cyborg mit. James Cameron hatte beim Casting der Hauptrolle Sarah Connor schon eine genaue Vorstellung, wie diese zu sein hat: „She had to have some strength, but when you first saw her, she had to be an everyday person, and vulnerable. The kind of person who was really almost a victim, in a way. And at the end, that strength emerges.“¹⁸⁴ Ginger fehlt genau diese Art von Verletzlichkeit und die Stärke (zu der Sarah erst finden muss) lässt sie unvorsichtig werden.

¹⁸³The Terminator 1984, 00:21:52.

¹⁸⁴James Cameron in „The Making of The Terminator - A Retrospective, USA 1992.

Weiters führt Cameron aus: „In writing i like to be fresh, and at that time of *Terminator*, that kind of female character hadn't really been done.“¹⁸⁵

John Connor lässt Kyle eine Nachricht von ihm an seine Mutter auswendig lernen: „Thank you, Sarah, for your courage through the dark years. I can't help you with what you must soon face, except to say that the future is not set. You must be stronger than you imagine you can be. You must survive or I will never exist.“¹⁸⁶

Rebecca Keegan schreibt dazu: „Cameron wasn't making a feminist statement by giving a woman the juiciest role in his film – nor was he making a religious one. He was just trying to stand out from the crowd. [...] It helped that Cameron didn't give much credence to two Hollywood truism – that an action movie about a woman would inevitably fail with the young male audiences who drive box-office receipts and that female audiences wouldn't turn out for a film with cyborgs and car chases. [...] Either way, it's hard to imagine the sinewy heroines of the decades that followed, in films like *Lara Croft: Tomb Raider*, *Crouching Tiger, Hidden Dragon*, and *Kill Bill Vols. 1 and 2*, without Sarah Connor's legacy.“¹⁸⁷

¹⁸⁵Keegan: *The Futurist. The Life and Films of James Cameron*. New York: Three Rivers Press 2010, S. 44.

¹⁸⁶The Terminator 1984, 01:05:14.

¹⁸⁷Keegan: *The Futurist. The Life and Films of James Cameron*, S. 44-45.

7.2 Aliens – Kampf zweier Mütter



Abbildung 2: Ellen Ripley (Sigourney Weaver) in Aliens 1986

Während Sarah Connor erst im Laufe des Films zur Hauptfigur wird, ist Ellen Ripley (anders als beim Vorgängerfilm „Alien“) diese Rolle in „Aliens“ von Beginn an sicher. Jedoch schafft es der Film diese Tatsache anfänglich zu verschleiern, da Ripley im Kampf gegen die Aliens eine ganze Schar an, bis zu den Zähnen bewaffneten, Marines zur Seite gestellt wird. („I'm ready, man, check it out. I am the ultimate badass. State-of-the-badass-art. You do not wanna fuck with me. Check it out. Hey Ripley, don't worry. Me and my squad of ultimate badasses will protect you. Check it out.“)¹⁸⁸ Cameron aber zerlegt die Handlungen der Marines vollständig. Die Männer erweisen sich im Verlauf von „Aliens“ als wenig nützlich, beziehungsweise stellen sich ihre Handlungen zum Teil sogar als kontraproduktiv heraus. Der Konflikt wird also hauptsächlich von Frauen ausgetragen, welcher in einem Duell zweier Mütter mündet. Eines der Hauptmotive des Films, wie auch bei beiden Terminator-Filmen, ist die Angst um den Nachwuchs.

Cameron zeichnet Ellen Ripley im Vergleich zu Sarah Connor als durchaus selbstbewussten Charakter, sowie auch Lindsay Brigman in „The Abyss“. Ripleys Problem ist nicht ihr falsches Selbstbild, sondern ihre Umgebung. Diese reagiert

¹⁸⁸Aliens 1986, 00:41:35.

ungläubig und ablehnend auf ihre Erlebnisse an Bord der USS Nostromo. Ihre Umgebung, bestehend aus dem Militär und Repräsentanten des Konzerns Weyland-Yutani, ist hauptsächlich männlich geprägt. Ripley muss sich beiden Gruppen gegenüber erstmal behaupten, um ihnen den Ernst der Lage zu verdeutlichen und ihnen klar zu machen, wie gefährlich die Reise auf den Planeten LV-426 wirklich ist. Um erfolgreich aus dem Kampf gegen die Aliens hervorzutreten zu können, muss Ripley nach und nach die Führung der Marines übernehmen. Denn nur Ripley hat bereits einmal den Kampf gegen die Aliens gewonnen. Im finalen Kampf stehen sich dann Ellen Ripley und die Alienkönigin gegenüber. Bis dato hat Ripley aber genug Zeit sich dem kleinen Mädchen Newt anzunehmen. Einem Waisenkind aus der Kolonie, die es als einzige geschafft hat bis zum Eintreffen der Marines zu überleben. Das die letzte Überlebende ein Mädchen ist, weist wieder darauf hin, welchen Status Cameron Frauen in seinen Filmen zukommen lässt.

Ripley wird siebenundfünfzig Jahre nach den Geschehnissen in „Alien“, ziellos im Weltall herumtreibend aufgefunden und gerettet. Sie befindet sich in keiner sonderlich guten Situation. Sie muss erfahren, dass ihre Tochter während ihrer langjährigen Abwesenheit bereits verstorben ist, und sie ihr Kind somit nicht mehr wiedersehen kann. Zu der Trauer um ihre Tochter, kommt noch hinzu, dass ihre Ausführungen, wie es zur Zerstörung der Nostromo gekommen sei, als nicht glaubwürdig abgetan werden. Während einer Anhörung vor Firmenvertretern, Beamten und Versicherungsangestellten werden Ripleys Erläuterungen völlig ignoriert und die Schuld an der Zerstörung des Raumfahrzeuges ihr alleine in die Schuhe geschoben. Die Firmenführung von Weyland-Yutani weigert sich offensichtlich, obwohl sie die Geschehnisse auf der Nostromo provoziert haben, Verantwortung für ihre Taten zu übernehmen. Da kommt Ellen Ripley als Sündenbock gerade richtig. Daraufhin wird Ripley die Lizenz als Offizier der Handelsflotte abgezogen. Mehr als diese Herabstufung, trifft Ripley jedoch die Tatsache, als sie erfahren muss, dass auf dem Planeten LV-426 bereits eine große Anzahl an Familien in Kolonie untergebracht wurde. Hier tritt wieder der Unterschied zwischen Ripley und dem Konzern zum Vorschein. Während sie vor allem an den Menschenleben und deren Überleben interessiert ist, will der Konzern nur Profit aus der ganze Sache schlagen.

Als schließlich der Kontakt zum Planeten LV-426 abbricht, bittet Burke Ripley die Crew auf ihrer Rettungsmission, als einer Art „Berater“, zu begleiten. Dadurch, dass sich Burke an Ripley wendet und sie um Hilfe bittet, erfährt sie dann doch noch eine Art Bestätigung was ihre Schilderungen bei der Anhörung betrifft. Ihr wird ebenso eine Rehabilitierung angeboten. Nichtsdestotrotz bleibt Ripley skeptisch und verhält sich dem Angebot gegenüber ablehnend: „I don't believe this. You guys throw me to the wolves, and now you want me to go back out there? Forget it, it's not my problem.“¹⁸⁹ Das passiert aus zwei Gründen: zum einen traut Ripley den Absichten des Konzerns nicht über den Weg, und zum anderen wacht sie immer noch Nacht für Nacht von schrecklichen Alien-Alpträumen verfolgt, schweißgebadet auf. Ripley als Hauptfigur muss hier ihre Angst überwinden, um die in „Alien“ gezeigte Stärke wiederzugewinnen. Inszeniert wird diese Szene von Cameron, indem er Ripley in einen Spiegel blicken lässt. Burke versichert ihr dann noch, dass die Reise auf den Planeten keinesfalls einen kommerziellen Hintergrund trägt, was Ripley dann doch noch überzeugt die Crew zu begleiten. (Ripley: „Just tell me one thing, Burke. You're going out there to destroy them, right? Not to study, not to bring back, but to wipe them out.“ Burke: „That's the plan. You have my word on it.“ Ripley: All right, I'm in.“)¹⁹⁰

Zu Beginn der Reise, an Bord der USS Sulaco wird Ripley ein weiteres Mal mit Skepsis gegenüber getreten. Diesmal sind es die Marines, die nicht wissen was mit ihr anzufangen sei (Vasquez: „Who's Snow White?“, Ferro: „She's supposed to be some kind of consultant. Apparently she saw an alien once.“ Hudson: „Whoopee-fucking-do. Hey, I'm impressed.“).¹⁹¹ Ripley soll die Crew vorbereiten, aber es gelingt ihr nicht die Marines vom Ernst der Lage zu überzeugen (Hudson: Is this gonna be a stand-up-fight, Sir, or just another bug hunt?“).¹⁹² Ripleys Warnungen verhallen trotz ihres selbstbewussten Auftretens gänzlich („Goddammit, that's not all! Because if one of those things gets down here, then that will be all! Then all this - this bullshit that you think is so important, you can just kiss all that goodbye!").¹⁹³ Sie wird als reiner

¹⁸⁹Aliens 1986, 00:20:53.

¹⁹⁰Ebd., 00:24:16.

¹⁹¹Ebd., 00:28:20.

¹⁹²Ebd., 00:32:07.

¹⁹³Ebd., 00:12:41.

Passagier wahrgenommen und muss sich das Ansehen der Crew erstmal verdienen. Dies versucht sie, indem sie ihre Hilfe beim Verstauen der Materialien anbietet. Dazu bedient sie vorbildlich einen Laderoboter und ruft dadurch bei Apone und Hicks erst Staunen und dann Respekt hervor. Ripley demonstriert, dass sie als Frau, sowohl mit Technik, als auch mit schmutziger Arbeit klar kommt; beides „traditionell“ Männern vorbehalten Gebiete. Die junge Frau ist somit kein passives „Schneewittchen“, sondern signalisiert durchs aktive Anpacken, dass sie ein vollständig akzeptiertes und gleichberechtigtes Mitglied der Crew ist.

Der erste Rundgang durch das verlassene Hadley's Hope bestätigt Ripleys Version der Geschichte. Sie finden durch Säure entstandene Löcher im Boden und tote Facehugger. Diese Funde halten Lt. Gorman aber nicht davon ab, den Trakt vorschnell als gesichert zu erklären. Ripley muss beim Betreten der Kolonie ein letztes Mal ihre Angst überwinden. Als sie das erfolgreich geschafft hat, greift sie zum ersten Mal aktiv in das Geschehen mit ein. Und zwar als das Team das kleine Mädchen Newt entdeckt und Ripley dem verschüchterten Mädchen durch die Schächte der Kolonie folgt. Ripley kennt die Schächte nicht und sie weiß nicht, was sie dort erwartet. Trotzdem folgt sie dem kleinen Mädchen. Die Figur zeigt also im Film ganz klar, dass sie bereit ist Risiken auf sich zu nehmen, um das Leben der kleinen Newt zu retten. Auch, wenn es nicht ihr eigenes Kind ist (anders als bei Sarah Connor). Ihr gelingt es daraufhin das kleine Mädchen mit viel Einfühlungsvermögen zum Reden zu bringen. Hier als weibliche Stärke, und die einer früheren Mutter aufgezeigt. Ripley lässt nun die Rolle des unbeteiligten Passagiers bzw. die des „Beraters“ vollständig hinter sich und greift aktiv ins Geschehen ein. Das zeigt sich auch ganz deutlich in der darauffolgenden Szene in der Kühlturmanlage. Sie scheint die einzige zu sein, die bemerkt wie gefährlich die explosiven Geschosse in Kombination mit der Anlage sein können und bittet daraufhin den offensichtlich überforderten Gorman den Rückzug anzutreten. Als die Situation zu eskalieren scheint, setzt sich Ripley ans Steuer des Ladefahrzeugs und rettet die restlichen Soldaten aus der gefährlichen Lage. Mit dieser Aktion hat sie sich in der Gruppe nun endgültig etabliert und sich den ihr zustehenden Respekt und Vertrauen erkämpft. Sie schlägt vor die Kolonie mit Nuklearwaffen zu eliminieren: „I say we take off and nuke the entire site from orbit. It's the only way to be sure.“¹⁹⁴

¹⁹⁴Aliens 1986, 01:18:15.

Alle unterstützen Ripleys Plan, nur Burke scheint mit ihrer Entscheidung Schwierigkeiten zu haben. Wobei Ripley ihn dann darauf aufmerksam macht, dass nicht er, sondern Hicks in diesem Fall das Kommando hat.

Diese Szene ist ausschlaggebend für zwei wichtige Handlungsstränge: den Sabotageakt von Burke und die beginnende Liebesbeziehung Ripleys mit Hicks. Mittlerweile hat Ripley die Marines ganz auf ihrer Seite, sie vertrauen ihr und nehmen ihre konstruktiven Vorschläge die Situation zu stabilisieren an. Burke wiederum sieht seine Mission und die seines Auftraggebers Weyland-Yutani als gefährdet und versucht die toten Facehugger zu Untersuchungszwecken mit zur Erde zu nehmen. Ripley kann das jedoch durch ihr Eingreifen verhindern. Burke hat Ripley demnach belogen und sein einziger Antrieb ist nach wie vor Profitgier. Ripley bleibt sich treu, da sie Burkes Ziele verabscheut und verdeutlicht ihm das, als Burke ein weiteres Mal versucht sie auf seine Seite zu kriegen (Burke: „Ripley? You know I expected more from you. I thought you'd be smarter than this.“ Ripley: „I'm happy to disappoint you.“)¹⁹⁵ Burke ist sich darüber im Klaren, dass Ripley seine Verbrechen öffentlich machen will und versucht daraufhin erfolglos sie und Newt zu eliminieren.

Zu Hicks hat die junge Frau von Anfang an eine andere Beziehung. Dieser zeigt schon zu Beginn Interesse an ihr und stattet sie mit einem Peilsender aus, sodass er sie jederzeit finden und bei Gefahr eventuell retten kann. Um gleichberechtigt und zum Schutz ihrer selbst an der Seite der Marines kämpfen zu können, lässt sich Ripley von Hicks die Benutzung einer Waffe erklären. Das kommt ihr beim Endkampf gegen die Alienkönigin zugute. Ripley bittet ihn jedoch auch, sie im Worst-Case-Szenario zu töten, denn sie möchte keinesfalls als Wirt für die Alieneier herhalten. Hicks antwortet: „If it comes to that, i'll do us both.“¹⁹⁶ Hicks verdeutlicht mit seiner Antwort die gegenseitige Akzeptanz und die bestehende Gemeinschaft zwischen den beiden. Er wird ihr im Kampf solange beistehen, bis er verletzt ausscheiden muss. Unterstrichen wird die besagte Nähe von James Cameron im Director's Cut: zum Abschied sagen sich beide ihre Vornamen und Hicks bittet Ripley daraufhin, nicht lange fortzubleiben. Eine Zweierbeziehung wird hier also mehr als nur angedeutet, findet aber im Handlungsverlauf des Films keinen weiteren Platz. Es ist jedoch

¹⁹⁵Aliens 1986, 01:33:10.

¹⁹⁶Ebd., 01:39:26.

keineswegs ausgeschlossen, anders als bei Sarah Connor am Schluss von „Terminator 2 – Judgment Day.“

Die Figur des Hicks ist im ganzen Filmverlauf von „Aliens“ die einzig positiv gezeichnete männliche Rolle. Die Anderen sind entweder unfähig (Gorman), werden schnell umgebracht (Apone), oder sind einfach nur panisch und passiv (Hudson). Die große Gemeinsamkeit dieser Figuren ist, dass sie ein großes Vertrauen in die Mittel der Technik haben. Aber wie wir bereits von Cameron bereits wissen, ist Technik meistens fehlbar und unzuverlässig. Konkret bedeutet das für „Aliens“, untaugliche Funkgeräte und Waffensysteme, die mehr Schaden als Gutes anrichten. Eine Kritik Camerons an der männlichen Faszination gegenüber den Möglichkeiten der Technik. Selbst zu bedienende Geräte, wie der Laderoboter mit dessen Hilfe Ripley gegen die Alienkönigin antritt, sind hiervon jeweils ausgenommen. Eine weitere Ausnahme stellt der Android Bishop dar. Er wird als positiver Gegenentwurf zu seinem Vorgänger Ash in Ridley Sott's „Alien“ und dem T-800 in „The Terminator“ gezeichnet. Um Vertrauen zu Bishop zu gewinnen, braucht Ripley auf Grund ihrer Erfahrungen ein wenig Zeit. Anders als seine Vorgänger scheint Bishop nämlich über moralische Grundsätze zu verfügen. Das unterscheidet ihn auch von einigen anderen Figuren an Bord des Raumschiffs der USS Sulaco. Im Gegensatz zu Hudson ist Bishop nämlich bereit eine riskante Operation durchzuführen, die sein „Leben“ kosten könnte, also das Risiko einer Selbstopferung beinhaltet. Auch Hicks weigert sich, obwohl schwer Verletzt den Planeten zu verlassen, solange das Mädchen Newt nicht gerettet ist. Die positiv gezeichneten Charaktere in „Aliens“ haben alle eines gemeinsam: sie gehen tödliche Risiken ein, um andere vor dem Tod zu bewahren und zu retten. Interessant an der Figur des Androiden Bishop, sowie dem guten Terminator in „Terminator 2 – Judgment Day“, ist, dass beide trotz ihrer Künstlichkeit als die besseren Menschen (in diesem Fall, vielleicht sogar Männer) gezeichnet werden. Das erlaubt Bishop auch bis zum Ende des Films gemeinsam an der Seite von Ripley gegen die Alienkönigin anzutreten.

Ripley ist in „Aliens“ aber nicht der einzige starke weibliche Charakter, was den Film zu keinem reinen „Männerfilm“ macht. Es gibt einige starke Frauen, die sich alle durchgehend als ausgesprochen überlebensfähig erweisen. Beispielsweise sind die beiden letzten Überlebenden der Kolonie weiblich: die eingespinnene Frau und

Newt. Zudem wird das erste Shuttle von einer Pilotin geflogen und nicht Drake, sondern Vasquez überlebt den Alienangriff im Kühlturm. Zu Vasquez muss aber hinzugefügt werden, dass sie durch ihr grimmiges Auftreten, ihren Kurzhaarschnitt und ihren muskulösen Körper, als eine sehr maskuline Person erscheint. Vasquez wird als betont unfeminine Frau dargestellt. Sie ist keine Kopie eines Mannes, sondern die Potenzierung dessen Stärken. (Hudson: „Hey Vasquez, have you ever been mistaken for a man?“ Vasquez: „No. Have you?“)¹⁹⁷ Allerdings besteht ihr Fehler darin, auch die Schwächen ihrer männlichen Vorbilder übernommen zu haben. Dementsprechend kaltschnäuzig und überheblich reagiert sie gegenüber Ripleys Warnungen: „Look, man. I only need to know one thing: where they are.“¹⁹⁸ Diese Arroganz wird sie später im Film indirekt das Leben kosten, wobei sie zu den Personen zählt, welche sich zu einem positiv dargestellten Selbstopfer durchringen können.

Das kleine Mädchen Newt geht, im Vergleich zur körperlich starken Vasquez, den genau umgekehrten Weg. Sie ist jung, still und hilflos. Genau diese Attribute machen die Besonderheit weiblicher Figuren im Film aus. Und eben diese, lassen sie auch wochenlang alleine unter den Aliens überleben. Newt überlebt, indem sie jegliche Konfrontation meidet und sich in das weit verzweigte Gangsystem der Kolonie zurückzieht. Eine Vorgehensweise die den Erwachsenen sehr fern liegt. Es fällt ihr auch nicht leicht, dieses Wissen den Marines verständlich zu machen, was eine Parallele zu Ripley zeichnet. Newt erfährt auch eine ähnliche Emanzipierung, wobei sie sich dabei immer mehr an Ripley orientiert. Ebenso weigert sie sich eine typische Kinderrolle einzunehmen, was deutlich wird, als sie ihre Puppe nur als „piece of plastic“ bezeichnet. (Ripley: „Look, no bad dreams there.“ Newt: „Ripley, she doesn't have bad dreams because she's just a piece of plastic.“)¹⁹⁹ Ihr Realitätsblick ist klar und deutlich. Sie erkennt die Nutzlosigkeit des Militärs und gibt nur Ripley hilfreiche Anweisungen, wie sie am besten gegen die Aliens vorgeht. Newt ist durch den Tod ihrer Eltern ein Vollwaise geworden und durch die Akzeptanz und Warmherzigkeit Ripleys entsteht während dem Film eine besondere Beziehung zwischen den beiden.

¹⁹⁷Aliens 1986, 00:28:35.

¹⁹⁸Ebd., 00:32:56.

¹⁹⁹Ebd., 01:28:19.

Ripley wiederum hat wie wir wissen, durch die lange Zeit im Weltraum, ihre Tochter verloren und konnte ihr Versprechen nicht einlösen: „I promised her that I'd be home for her birthday. Her 11th birthday.“²⁰⁰ Diese Tatsache nutzt Cameron um eine Brücke zu schaffen und somit Ripleys erwachende Muttergefühle gegenüber Newt zu untermauern. Als sie Newt zu Bett bringt verspricht sie ihr: „I'm never gonna leave you, Newt. I mean that. That's a promise.“²⁰¹ Ripley schwört sie niemals zu verlassen, ein Zeichen für ihre neue Rolle als Ersatzmutter. Sie übergibt Newt als ein weiteres Zeichen ihren Peilsender, welchen sie zu Beginn von Hicks bekommen hat. Und begibt sich schlussendlich in Lebensgefahr, um das kleine Mädchen aus den Klauen der Alienkönigin zu befreien. Die Bemühungen Ripleys lohnen sich, denn nach der Befreiung, akzeptiert Newt sie vollständig als neue Mutter und nennt sie daraufhin auch „Mommy“.²⁰²

Die Mutterthematik ist ein wichtiger Faktor in „Aliens“. Auch weil sie an eine Diskussion über die Bedeutung einer Schwangerschaft geknüpft ist. Ash bezeichnet bereits in „Alien“, den Außerirdischen, der aus Kane als Wirt geschlüpft ist, als dessen Sohn. Ripley weiß sich auch nicht zu helfen und benutzt zur Beschreibung des Infektionsprozesses das Wort „geschwängert“: „He figured that he could get an alien back through quarantine, if one of us was impregnated...whatever you call it, and then frozen for the trip home.“²⁰³ Auch Newt macht das zum Thema und fragt Ripley ob eines dieser Dinge im Bauch ihrer Mutter herangewachsen sei: „Isn't that how babies come? I mean, people babies? They grow inside you.“²⁰⁴ Aber Ripley antwortet klar und deutlich: „No. That's very different.“²⁰⁵ Somit wird Ashs Theorie schnell ein Ende gemacht und in Camerons „Aliens“ deutlich ausgesprochen, dass ein Schwangerschaftsprozess keinerlei Ähnlichkeit mit der Vermehrung der Aliens zu tun hat. Auch wenn in beide Male ein Mensch für die Fortpflanzung benötigt wird.

²⁰⁰Aliens 1986, 00:10:09.

²⁰¹Ebd., 01:29:55.

²⁰²Ebd., 02:23:46.

²⁰³Ebd., 01:47:15.

²⁰⁴Ebd., 01:29:03.

²⁰⁵Ebd., 01:29:07.

Schließlich und endlich kommt es zum Kampf zwischen Ripley und der Alienkönigin. Ripley will Newt retten und muss sich dabei gegen die Königin beweisen. Beide haben den selben Hintergrund, nämlich den Schutz ihres Nachwuchses. Ripley hat keine andere Wahl als die Eier der Königin mit einem Flammenwerfer zu fokussieren, sodass die Königin sich gezwungen fühlt Ripley und Newt den Weg frei zu machen. Die Königin zahlt es ihr wiederum heim, als sie kurz darauf Newt an Bord der Sulaco jagt und somit Ripley zur Konfrontation zwingt. Der finale Kampf in „Aliens“ wird also von zwei Müttern ausgetragen. Ripley gewinnt den Kampf aus mehrerlei Gründen. Zum einen hat sie in Newt eine neue Tochter gefunden, für die es sich zu kämpfen und zu überleben lohnt. Weiters ist die Alienkönigin ohne ihre Dronen, die als eine Art Soldaten fungieren, geschwächt und Ripley hat wesentlich mehr Erfahrung im selbstständigen Handeln als sie. Zu guter letzt greift Ripley auf den Laderoboter, also auf ihre männliche Seite zurück, und verfrachtet die Königin ins All. Keegan schreibt dazu: „In Aliens climatic fight scenes, a sweaty, dirty Weaver, clad in a baggy T-shirt and cargo pants, faces off against the slimy alien queen, each badass matriarch grappling to protect her young. Ripley isn't glamorous - she's a samurai. In one arm she cradles a little girl, in the other, a flamethrower. In making Ripley a mother and warrior, Cameron managed to treat her gender as both the heart of the character and a complete nonissue.“²⁰⁶

„Aliens“ ist ein Film über starke Frauen und ihre daraus resultierenden Führungsqualitäten. Diese Stärke aber beziehen Ripley und Newt, da sie flexibel auf Situationen reagieren, statt strikt nach vorgegebenen Mustern zu handeln. So können sie sich in einer von Männern dominierten Welt beweisen und durchsetzen. Beide fügen aber den als „traditionell“ männlich konnotierten Eigenschaften wie Stärke und Durchsetzungsvermögen ihre eigenen Werte bei. Sie meiden blindes Technikvertrauen und Selbstüberschätzung. Beide wachsen im Laufe des Films über sich hinaus. Und aus der von Albträumen verfolgten Ellen Ripley wird eine schützende, fürsorgliche Mutter für das Waisenkind Newt. Damit hat Cameron ein weiteres Mal eine Mutter als seine Hauptdarstellerin auserkoren.

²⁰⁶Keegan: The Futurist. The Life and Films of James Cameron, S. 60.

Für Seeßlen und Jung ist das Rollenbild, einer Ellen Ripley, der eigentliche Science-Fiction-Anteil der kompletten Alien-Saga.²⁰⁷

Tasker kommentiert das in ihrem Buch „Working Girls“ folgendermaßen: „Female action heroes are constructed in narrative terms as macho/masculine, as mothers or as Others: sometimes even as all three at different points within the narrative. The maternal recurs as a motivating factor, with female heroes acting to protect their children, whether biological or adoptive (Terminator 2, Aliens, Strange Days) or in memory of them (Fatal Beauty).“²⁰⁸ Weiters führt sie aus: „Ridley Scott’s *Alien* and James Cameron’s follow-up *Aliens* became two of the few action/horror films to receive sustained critical comment. There are evident links between Cameron’s sequel and his later *Terminator 2* in terms of the place assigned to motherhood as a motivating factor for the female hero.“²⁰⁹

²⁰⁷Vgl. Seeßlen, Georg/Jung, Ferdinand: Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films, Band 2. Marburg: Schüren 2003, S. 363.

²⁰⁸Tasker, Yvonne: Working Girls: Gender and Sexuality in Popular Cinema. London: Routledge 1998, S. 69.

²⁰⁹Ebd. S. 70.

7.3 The Abyss – Emanzipierung eines Mannes



Abbildung 2: Lindsay Brigman (Mary Elisabeth Mastrantonio) in The Abyss 1989

In „Aliens“ waren fast alle überlegenen Rollen mit Frauen belegt. „The Abyss“ zeichnet hier ein anderes Bild. Ein weiterer Cameron-Film, indem sich eine Frau in einer männerdominierten Welt wieder und zurecht finden muss. Diesmal ist es aber ein wenig anders. Zwar steht ihr das Führungsteam der Benthic Explorer und das Einsatzteam der Navy Seals abweisend gegenüber, jedoch die Crew der Deepcore unterstützt und vertraut auf die Ingenieurin. Nur ihr beinahe Ex-Mann Virgil „Bud“ Brigman, als einziger aus der Crew, hält anfangs ihre Nähe nur schwer aus und meidet sie. Aber auch das ändert sich im Verlauf des Films und Bud wechselt die Seiten, so dass sogar die Liebesbeziehung zu Lindsay wieder hergestellt wird.

Der erste Auftritt von Lindsey wird von eindeutig negativen Kommentaren der männlichen Hauptdarsteller begleitet. Sie betritt die Bohrinself Benthic Explorer in betont femininer Kleidung. „Lindsey would be another one of Cameron’s spiky heroines, whose arrival on the rig is heralded by a Deepcore crew member as the coming of the „queen bitch of the universe.“²¹⁰ Virgil kann sich ebenso keinen Seitenhieb ersparen und kommentiert ihr Eintreffen mit dem Satz: „Fred, huh? I don’t

²¹⁰Keegan: The Futurist. The Life and Films of James Cameron, S. 90/91.

know, man. I think hurricanes should be named after women.“²¹¹ Die Kommentare sind in erster Linie ablehnend, sprechen ihr aber keineswegs Durchsetzungsvermögen und Selbstbewusstsein ab, ganz im Gegenteil. Lindsey hat zu Beginn ein recht zähes Auftreten und verhält sich „für eine Frau“ recht undiplomatisch. Sie bezeichnet die Seals um Lt. Coffey herum in deren Anwesenheit als Chaoten und verwehrt sich aufs Schärfste gegen die Nutzung, der von ihr entworfenen Unterwasserbohrinsel, zu militärischen Zwecken. Indirekt greift Lindsey somit auch Virgil an. Der wiederum in einem durchaus ambivalenten Verhältnis zu diesem Auftrag steht. Einerseits hat er ihn aus finanziellen Gründen akzeptiert, und andererseits macht er auch ganz deutlich, dass ihm die Sicherheit seiner Crew am wichtigsten ist: „When it comes to the safety of these people there’s me and...then there’s God. If things get dicey, I’m pulling the plug.“²¹²

Als die Navy Seals eintreffen, scheinen sich die Fronten sich schnell zu klären. Auf der einen Seite stehen die als unhöflich, arrogant und ungehobelten Seals, in vorderster Front Lt. Coffey. Auf der anderen Seite das Team der Deepcore, die in einem recht harschen aber doch herzlichem Verhältnis zueinander stehen. Lindsey hat früher einige Jahre mit ihnen auf der Deepcore zusammen gearbeitet und so wird sie auch problemlos als Teammitglied akzeptiert. Virgil ist die einzige Ausnahme. Er kommt mit der Trennung von Lindsey und der laufenden Scheidung nicht zurecht. Dementsprechend wettet er auch gegen Lindseys neuen Freund, den er nur „the suit“²¹³ nennt, da er aus besserem Hause kommt. Virgil trägt immer noch seinen Ehering, der ihm im Filmverlauf noch sein Leben retten wird. Trotz der widersprüchlichen Kommentare („God, i hate this bitch!“)²¹⁴, liebt er seine Frau immer noch. Deswegen, würde er auch gerne von Lindsey hören, dass er der Grund für ihren Aufenthalt auf der Deepcore ist. Aber sie stellt schnell klar, warum sie wirklich auf der Bohrinsel ist: „I was worried about the rig. I've got over four years invested in this project.“²¹⁵ Virgil wirft ihr daraufhin prompt vor: „Yeah, you only had three years

²¹¹The Abyss 1989, 00:12:48.

²¹²Ebd., 00:11:31.

²¹³Ebd., 00:21:27.

²¹⁴Ebd., 00:13:34.

²¹⁵Ebd., 00:20:33.

invested in me.“²¹⁶ Mit ihrer Antwort verdeutlicht Lindsey ihm aber, dass nicht ihr neuer Freund Virgils eigentlicher Konkurrent ist, sondern die Deepcore: „Well, you had to have priorities.“²¹⁷ Lindsey hat zu der von ihr entworfenen Station ein besonderes Verhältnis. Man könnte soweit gehen und dieses als „mütterlich“ bezeichnen. De facto sorgt sich Lindsey aber mehr um den Zustand der Technik und des Teams, als um Virgil und übernimmt in Krisensituationen auch gerne mal das Kommando: „You need me. Nobody knows the systems on this rig better than I do. Once you're disconnected from the Explorer you are on your own for however long this storm lasts. I mean, what if something was to happen after the surface deport clears off? What would you have done?“²¹⁸ Virgil ironisiert das jedoch mit seiner darauffolgenden Aussage, akzeptiert aber gleichzeitig ihre Führungsposition: „Yeah, right. Us poor, dumb old boys would've had to think for ourselves. Could have been a disaster!“²¹⁹ Ihre Ehe hat recht pragmatisch begonnen: nach zwei Monaten auf dem gleichen Schiff, entschlossen sich beide zu heiraten, da Ehepaare eine gemeinsame Kabine bekommen, statt der unbequemen Einzelkojen. Lindsey wurde kurz darauf zur Cheffingenieurin befördert und somit auch zu Virgils Vorgesetzter. (Virgil: „She didn't leave me. She just left me behind.“)²²⁰ Virgil hat also nicht nur Schwierigkeiten mit ihren Prioritäten, sondern auch mit ihrem Status und den dazugehörigen Kompetenzen. Auch im Betreff auf die Einschätzung der Situation.

Obwohl Lindsey von der Crew als gleichberechtigte Kollegin akzeptiert wird, reagieren sie auf ihre Einschätzung der komischen Lichterscheinungen in der Tiefsee mit Skepsis. Lindsey beobachtet während des Erkundungstauchgangs zur USS Montana auffällige Lichtphänomene. Ihre Beobachtungen teilt sie aber erstmal nur Virgil mit. („I need you to believe me right now. [...] But this is me, Lindsey ok. You know me better, than anybody in the world. [...] Please you have to trust me.“)²²¹ Als sie dann am Rand der Klippe einer Art Lichtgestalt begegnet, spricht sie mit dem Team darüber. Ihre These, es handle sich bei der Gestalt um etwas, was „non-

²¹⁶The Abyss 1989, 00:20:39.

²¹⁷Ebd., 00:20:43.

²¹⁸Ebd., 00:19:59.

²¹⁹Ebd., 00:20:11.

²²⁰Ebd., 01:04:06.

²²¹Ebd., 01:10:25.

human, but intelligent“ sei, stößt bei allen auf Misstrauen und Zweifel. Die junge Frau betont aber, wie sehr das Wahrgenommene mit der eigenen Perspektive zusammenhängt: „Well, we all see what we want to see. Coffey looks and he sees Russians. He sees hate and fear. You have to look with better eyes than that.“²²² Doch ihr Standpunkt findet bei Virgil kein Gehör: „I’m sorry. I can’t Lins.“²²³ Dem Mann ist es hier nicht möglich sich auf sein Gefühl und seine Intuition zu verlassen. Dieser Raum bleibt seiner Wahrnehmung verborgen. Als Lisa „One Night“ Standing, die einzig weitere Frauenfigur des Films, Lindsey auch nicht zu glauben vermag, zeigt das nur, wie sehr sie sich von ihren männlichen Kollegen hat assimilieren lassen. Lisa ist vergleichbar zur Figur von Vasquez in „Aliens“ dargestellt. In diesem Fall ist es nicht ihr ruppiges Trucker-Verhalten, dass sie am Glauben hindert, sondern ihre übernommene „männliche“ Denkweise. Lisa benötigt, wie ihre männlichen Kollegen, am besten einen visuellen Beweis, um die Existenz der Außerirdischen zu akzeptieren. Lindseys Mentalität am ähnlichsten ist Alan „Hippy“ Carnes. Alan hält sich unter See eine Laborratte als Haustier. Er kümmert sich sehr liebevoll um sie und riskiert in einer Szene sogar sein Leben für die Ratte. Ähnlich wie auch Lindsey ihr Leben in Virgils Hände begeben und somit ihr eigenes Leben aufs Spiel setzen wird. Alan ist somit auch der erste der Crew, der Lindseys Vermutungen glauben schenkt.

Erst nach der dritten Begegnung, wobei hier auch die Crew der Deepcore beteiligt ist, glauben und vertrauen ihr alle. Alle bis auf die Navy Seals. Vor allem Lt. Coffey ist zu keiner Kooperation bereit und kann nicht einmal einfachste Ratschläge, seine offensichtliche Tiefenkrankheit betreffend, annehmen. Stattdessen gefährdet er die Crew der Deepcore mit gefährlichen Aktionen, als er zum Beispiel ohne Absprache zu einer weiteren Erkundungstour zur USS Montana aufbricht. Lt. Coffeys verhält sich aus mehrerlei Gründen dementsprechend. Zum einen scheint er ein durchaus negatives Weltbild zu haben, das ihn überall nur Verrat und Gefahr vermuten lässt. („Well, we don’t need them. We can’t trust them. We may have to take steps. We’re gonna have to take steps.“)²²⁴ Zum anderen ist er schon sehr lange beim Militär und führt Befehle ohne jede Nachfrage strikt aus. Dieser deutlich sichtbare Automatismus

²²²The Abyss 1989, 01:11:32.

²²³Ebd., 01:11:52.

²²⁴Ebd., 01:17:37.

erinnert an die Beharrlichkeit der Terminatoren. Nicht umsonst bezeichnet Alan ihn als „seelenlosen Roboter.“ Coffeys Überdruck-Psychose macht sich immer mehr bemerkbar und er scheint den Anforderungen seiner Mission nicht gewachsen zu sein. Das hindert ihn jedoch nicht daran weiterhin mit einem Nuklearsprengsatz herumzuwerkeln. Die Crew der Deepcore ist selbstständiges Handeln gewohnt. Lt. Coffey jedoch ist ohne Kontakt zum Versorgungsschiff völlig aufgeschmissen und kann ohne Befehle nicht situationsgerecht operieren. Er weiß sich nicht anders zu helfen, als in seinem gewohnten Programm fortzufahren und das Rig gewaltsam unter sein Kommando zu bringen, um die Sprengung vorzubereiten. Die Warnungen seiner Kameraden Schoenick („You need to get some sleep.“)²²⁵ und Monk verhallen. Monk macht Coffey auch darauf aufmerksam, dass er für sein Vorhaben keinerlei Befugnis hat: „This is not our mission! We can't detonate without orders!“²²⁶ Monk schreitet ein, indem er vorsichtshalber die Munition aus Coffeys Waffe entfernt. Diesem Schachzug verdankt Virgil später sein Leben. Cameron wertet in diesem Fall das Militär nicht völlig ab. Monk steht für ein selbstbestimmtes, überlegtes und den Befehlsketten entsprechendes Handeln. Coffey verschließt sich konsequent neuen Ideen, ist unflexibel und vertraut nicht auf seine eigene Urteilsfähigkeit. Diese Nachteile kosten ihn später sein Leben.

Nach Coffeys Tod konzentriert sich die Handlung auf die Entschärfung der Nuklearbombe. Lindsey hat die Ereignisse richtig interpretiert und somit, wie Ripley in „Aliens“, ihre Führungsposition bewiesen. Das Augenmerk der Handlung liegt nun voll und ganz auf der Wiederherstellung der Beziehung zwischen Lindsey und Virgil. Dazu müssen aber beide Figuren eine Wandlung durchmachen, auf beiden Seiten eine Kombination aus Aufopferung und einer Art Wiedergeburt.

Lindsey ist als erstes an der Reihe. Das Ehepaar sitzt in einem, sich langsam mit Wasser füllenden, U-Boot welches nur über eine Taucherausrüstung verfügt, mit der man es sicher zur Deepcore zurück schafft. Virgil gibt Lindsey diese Taucherausrüstung, um ihr Leben damit zu retten. Ohne auch nur eine Sekunde zu zögern, mit dem Wissen, dass seines somit vorbei wäre. Er würde, wie Reese in „The Terminator“, sein Leben für das Lindseys opfern. Lindsey aber weigert sich und

²²⁵The Abyss 1989, 01:27:51.

²²⁶Ebd., 01:33:00.

schlägt stattdessen ihr eigenes Opfer vor: „Look, this is not an option, so just forget about it, all right?“²²⁷ Sie schlägt vor, dass Virgil, da er der bessere Taucher ist („Please, listen! Just listen to me for one second. Now you've got the suit on, and you're a much better swimmer than I am, right?“)²²⁸, ihren dann bereits ertrunkenen Körper zur Deepcore bringt („I drown, and you tow me back to the rig.“)²²⁹, wo sie dann wieder reanimiert werden kann („You tow me back and I can, I can be revived after, maybe ten or fifteen minutes. Ten-fifteen minutes!“).²³⁰ Der rational denkende Virgil, kann sich Lindseys Logik hierbei nicht entziehen. Zurück auf der Deepcore, scheinen alle Reanimationsversuche fehlzuschlagen. Während die restliche Crew aufgibt, animiert Virgil weiter. Er hat Vertrauen in Lindsey („She is a strong one. She wants to live.“)²³¹ und möchte sie nicht einfach so aufgeben: „Goddammit, you bitch! You never backed away from anything in your life! Now fight! Fight! Right now! Do it! Fight goddammit!“²³² Er kämpft so lange um ihr Leben, bis sie aus der Bewusstlosigkeit erwacht. Virgil handelt hier nicht irgendeiner Logik oder Wahrscheinlichkeit entsprechend, sondern geht rein nach Intuition und Vertrauen. Fähigkeiten die bis dato nur Lindsey, also einer Frau zugeschrieben wurden. Virgil wird kurz darauf ein weiteres Mal die Gelegenheit bekommen, seinem Gefühl zu vertrauen. Bei der Entschärfung der Bombe kann er die Farbe der Zünddrähte nicht unterscheiden. Er schneidet im letzten Moment zwar das richtige Kabel durch, muss sich dabei aber voll und ganz auf sein Bauchgefühl verlassen. Er beweist damit, wie sehr er sich mittlerweile Lindseys Weltverständnis angenähert hat.

Als Virgil sich freiwillig zur Entschärfung in den Abgrund begibt, dann macht er das aus Liebe zu Lindsey. Er ist sich völlig im Klaren darüber, bei dieser Aktion wahrscheinlich sein Leben zu lassen: „Knew this was one way ticket.“²³³ Es stellt

²²⁷The Abyss 1989, 01:51:52.

²²⁸Ebd., 01:52:00.

²²⁹Ebd., 01:52:08.

²³⁰Ebd., 01:52:22.

²³¹Ebd., 01:58:05.

²³²Ebd., 01:59:10.

²³³Ebd., 02:17:00.

zum einen eine Art Gleichstellung mit Lindsey („Next time it’s your turn, Ok?“)²³⁴ dar und ist zum anderen ein ultimativer Beweis seiner Liebe ihr gegenüber. Virgil erneuert im Moment des Todes den Liebesbund zwischen sich und Lindsey, indem er sie wieder als seine Frau bezeichnet: „Love you wife.“²³⁵ Aber er stirbt nicht, sondern wird von den Außerirdischen auf deren Schiff gebracht und gerettet. Virgil nimmt seinen Helm ab und spuckt eine Flüssigkeit, welche laut Monk sehr der Gebärmutterflüssigkeit ähnelt, aus. Diese Szene wird mit Hilfe von Überblendungen, von Cameron als eine Art Wiedergeburt inszeniert. Äußerlich scheint Virgil unverändert, aber innerlich ist er gewandelt. Die Außerirdischen sehen durch Virgils Selbstopferung und seinem Bekenntnis zu Lindsey, dass noch genug Gutes in den Menschen steckt und sehen somit von der Vernichtung der Erde ab. Virgils Abstieg war aber eine direkte Reaktion auf Lindseys Verhalten, welches sie den ganzen Film über an den Tag legte. Somit wurde Virgil indirekt von Lindsey motiviert. Die zentrale Rolle der Frau, wird hierbei recht deutlich. Auch wenn sich die Aliens am Ende vor Virgil verbeugen, dann gilt diese Geste des Respekts nicht weniger seiner Gefährtin.

„The Abyss“ feiert zwar am Schluss ein klassisches Happy End, verzichtet dabei aber auf traditionelle Rollenzuweisungen. Die Beziehung wird nur deswegen wieder rehabilitiert, da Virgil sich bereit zeigt Lindseys Weltsicht und ihre Stärke anzunehmen. Die junge Frau hingegen, muss keine deutliche Veränderung durchmachen, sondern nur die ihr ohnehin gegebenen Qualitäten nach außen tragen.

²³⁴The Abyss 1989, 02:01:14.

²³⁵Ebd., 02:17:21.

7.4 Terminator 2: Judgment Day – Rambolina



Abbildung 4: Sarah Connor (Linda Hamilton) in Terminator 2: Judgment Day 1991

„Three billion human lives ended on August 29th, 1997. The survivors of the nuclear fire called the war Judgment Day. They lived only to face a new nightmare: the war against the machines. The computer which controlled the machines, Skynet, sent two Terminators back through time. Their mission: to destroy the leader of the human resistance, John Connor, my son. The first Terminator was programmed to strike at me in the year 1984, before John was born. It failed. The second was set to strike at John himself when he was still a child. As before, the resistance was able to send a lone warrior, a protector for John. It was just a question of which one of them would reach him first.“²³⁶

Der letzte von mir analysierte Film ist „Terminator 2 - Judgment Day“ aus dem Jahr 1991. Während Sarah Connor in „The Terminator“ noch verunsichert wirkt, ist davon im Sequel nichts mehr zu spüren. In „Terminator 2 – Judgment Day“ ist sie kämpferisch und von sich überzeugt. Sie hat keine Ähnlichkeit mehr zur Kellnerin aus dem ersten Teil, sondern sieht sich nur noch als Kämpferin und Mutter. Jedoch sieht die Umgebung in ihr weiterhin einen Durchschnittsbürger. Sarah hat versucht die Computerfabrik Cyberdyne in die Luft zu sprengen, um den Tag des jüngsten Gerichts zu verhindern. Nach diesem Fehlversuch wurde sie in eine psychiatrische Anstalt eingeliefert, aus der sie erstmal entkommen muss, um ihrem Sohn helfen zu

²³⁶Terminator 2: Judgment Day 1991, 00:01:13.

können. Im Verlauf des Films wird jedoch deutlich, dass sich Sarah auch mit ihrem übersteigerten Selbstbild auseinander setzen muss. Ihre verfolgten Ziele sind als grundsätzlich positiv zu bewerten, trotzdem scheint sie zunehmend auf eine falsche Bahn zu geraten. Damit liegt Sarahs Herausforderung im zweiten Teil nicht nur darin, den Judgment Day zu verhindern, sondern auch sich gegenüber ihrem falschen Selbstbild zu behaupten.

Sarah hat ihre Zelle zu einer Art Trainingsraum umfunktioniert, in der sie permanent Klimmzüge macht. Dr. Silberman führt Besucher durch die Anstalt und erläutert dabei Sarahs Fall. Als er sie daraufhin durch das Fenster der Zellentür anspricht, antwortet diese ihm in einem freundlichen Ton. Es ist aber deutlich spürbar, dass dahinter unterdrückte Wutgefühle ihm gegenüber stecken. Schlussendlich kann sie es sich auch nicht verkneifen, ihn nach seinem Knie zu fragen (eine ihm von ihr zugefügte Verletzung). Daraufhin wird sie von zwei Wärtern mit Gewalt dazu gebracht, ein Beruhigungsmittel einzunehmen. Die Protagonistin des Films befindet sich also in einer durchaus ungünstigen Lage. Sie ist fremder Willkür ausgesetzt und hat sehr eingeschränkten Handlungsspielraum. Der Zuschauer erfährt dann auch kurz darauf, dass sie überhaupt keinen Kontakt zu ihrem Sohn John Connor hat. Schlimmer noch, dieser hält nichts von seiner Mutter und bezeichnet sie einem Freund gegenüber als „a complete psycho.“²³⁷ Ihr eigener Sohn ist damit also der selben Meinung wie Dr. Silberman. John glaubt nicht an den besonderen Status seiner Mutter. Er belegt die nicht nur räumliche, sondern auch emotionale Trennung mit der Aussage: „She’s a total loser.“²³⁸ Das Kind akzeptiert die gegebene Situation und versucht auch nichts daran zu ändern. John hat sich seiner Mutter gegenüber vollständig distanziert und entfremdet.

Auch Sarah ist sich über den Glaubensverlust ihres Sohnes im Klaren. In einem ihrer Tagträume redet sie mit Reese (Johns Vater) und erklärt ihm: „He doesn’t even believe in me anymore. I’ve lost him.“²³⁹ Im Gegensatz zu John lässt sie sich aber durch ihre mütterliche Bindung nicht davon abhalten, ihren Sohn beschützen zu wollen. Nicht nur ihren Sohn, sondern alle Söhne und Töchter. In einem ihrer

²³⁷Terminator 2: Judgment Day 1991, 00:17:49.

²³⁸Ebd., 00:18:00.

²³⁹Ebd., 00:19:03.

Alpträume, steht sie vor dem Zaun eines Kinderspielplatzes. Sie rüttelt an dem Zaun und schreit laut, um alle zu warnen. Doch es ist zu spät und der Nukleare Krieg beginnt. Die Kinder und sie verbrennen. Dieser Traum zeigt auch ihr Dilemma: keiner hört sie, keiner nimmt sie wahr. Ihre Schreie am Spielplatz werden nicht vernommen. Wie schon bei „The Terminator“ wird hier wieder das Motiv der Über-Mutter behandelt. Sarah teilt den beiden Geschlechtern auch eindeutige Merkmale zu: Frauen stehen für „die Erschaffung“ und Männer für „die Zerstörung.“ Auf der Flucht stellt der beschützende Terminator beim Zuschauen rangelnder Kinder zwar fest: „It's in your nature to destroy yourselves“²⁴⁰, als aber die Kinder von deren Mutter auseinander gebracht werden, findet dadurch eine Zustimmung für Sarahs Auffassung statt. Diese führt sie gegenüber Miles Dyson (dem indirekten Erfinder bzw. Entwickler von Skynet), weiter aus: „Fucking men like you built the hydrogen bomb. Men like you thought it up. You think you're so creative. You don't know what it's like to really create something. To create a life. To feel it growing inside you. All you know how to create is death and destruction.“²⁴¹ Sie setzt die Fähigkeit der weiblichen Schwangerschaft, dem der männlichen Zerstörungswut entgegen. Im Film wurden deutliche Grenzen zwischen Mann und Frau gezogen, um beiden Geschlechtern jeweils einen der Bereiche „Tod“ oder „Leben“ zuzuordnen. Sarah wird zwar von John unterbrochen und in ihrer Haltung somit ein wenig relativiert („Mom! We need to be a little more constructive here, okay?“)²⁴², aber im Großen und Ganzen vertritt der Film Sarahs Weltansicht. Dementsprechend gehören auch Sarah die letzten Zeilen im Film. Man hört ihre Stimme aus dem Off, über eine hoffnungsvolle Zukunft erzählen: „The unknown future rolls toward us. I face it, for the first time with a sense of hope. Because if a machine, a Terminator, can learn the value of human life, maybe we can too.“²⁴³

Bevor Sarah aber hoffnungsvoll in die Zukunft blicken kann, muss sie zunächst einen Weg finden um aus der Anstalt zu fliehen. Sie versucht Dr. Silberman von ihrer Einsicht zu überzeugen. Dieser fällt aber nicht auf ihren Trick herein und versagt ihr somit Haftvergünstigung, was in ihrem Fall ein Verlegen in einen weniger gesicherten

²⁴⁰Terminator 2: Judgment Day 1991, 01:13:50.

²⁴¹Ebd., 01:38:16.

²⁴²Ebd., 01:38:42.

²⁴³Ebd., 02:22:09.

Trakt bedeuten würde. Somit muss sich Sarah anders behelfen. Sie klagt eine Sicherheitsklammer während ihrer Befragung und schafft es anschließend mit dieser ihre Zellentür zu öffnen. Bei ihrer Flucht geht sie nicht minder brutal vor, als auch mit ihr umgegangen wurde. Sie bricht Dr. Silberman den Arm. Als dieser daraufhin aufschreit: „You broke my arm“, antwortet Sarah kühl: „There are 215 bones in the human body. That’s one. Now don’t move!“²⁴⁴ Sarahs Flucht verläuft gut, bis sie dem T-800 begegnet. Dem Terminator, der ihr im letzten Film noch nach dem Leben trachtete. Der hat mittlerweile John ausfindig gemacht. John aber besteht darauf nicht ohne seine Mutter zu fliehen. Es stellt sich heraus, seine Mutter hat die Wahrheit gesagt. Sarah wäre durchaus in der Lage gewesen ohne Hilfe aus der Anstalt zu fliehen. Benötigt aber durch die Irritation nun ironischerweise Hilfe vom T-800.

Sarah hat ihr Ziel erreicht aus der Irrenanstalt zu entkommen und wieder mit ihrem Sohn vereint zu sein. Doch anstatt, sich dankbar gegenüber John zu zeigen, der ihr zu Hilfe gekommen ist, macht sie ihm Vorwürfe: „John, it was stupid of you to go there. You have to be smarter than that. You almost got yourself killed. What were you thinking? You cannot risk yourself, even for me, do you understand? You’re too important!“²⁴⁵ Johns Einwand, er habe sie dort rausholen müssen, prallt an ihr ab und sie entgegnet ihm: „I didn’t need your help. I can take care of myself.“²⁴⁶ Diese Aussage verletzt John sehr. Mit Tränen in den Augen wendet John sich ab. Sarahs Verhalten deutet auf zwei Rückschlüsse hin. Sie ist immer noch gewillt ihr Leben, für das Überleben ihres Sohnes zu aufs Spiel zu setzen und ordnet ihr Schicksal dem seinigen unter. Jedoch sieht sie in ihrem Sohn keinen gleichwertigen Partner, der durchaus in der Lage ist eigenständig Entscheidungen zu treffen. Sarah nimmt John nicht ernst, sie traut ihm keine Eigenverantwortung zu. Eine Fehleinschätzung wie sich später noch zeigen wird. Sarah Connor ist in diesem Fall sehr engstirnig und verfolgt ihr Ziel ohne dabei nach Links oder Rechts zu schauen. Es ist diesmal an John, seine Mutter von diesem Weg abzubringen und sich ihr gegenüber zu einem Partner auf Augenhöhe zu entwickeln. Cameron lässt hier nach Virgil Brigman in „The Abyss“, einen weiteren Mann in die Emanzipationsrolle schlüpfen.

²⁴⁴Terminator 2: Judgment Day 1991, 00:54:30.

²⁴⁵Ebd., 01:04:12.

²⁴⁶Ebd., 01:04:41.

John bekommt dann auch prompt die Gelegenheit dazu, sich gegenüber seiner Mutter zu behaupten. Sarah fällt es anfangs schwer in der, wenn auch diesmal guten Figur des Terminator, etwas anderes als eine Killermaschine zu sehen. Sie verlangt von John ihn auch als diesen zu bezeichnen und weist ihn darauf hin: „It‘, John, not ‚him‘.“²⁴⁷ Folglich versucht Sarah den T-800 bei der ersten Gelegenheit die sich ihr bietet auszuschalten. John geht dazwischen und verhindert, dass seine Mutter den Chip mit einem Hammer zerstört. Er rettet somit im Umkehrschluss das „Leben“ des Terminators, der zuvor seines gerettet hat. Es gelingt John aber nur, indem er seine Mutter auf seine zukünftige Autoritätsrolle aufmerksam macht: „If i‘m supposed to be this military leader, maybe you start listening to my ideas once in a while. `Cause if my own mother won‘t, how do you expect anyone else to?“²⁴⁸ Sarah versteht die Logik dahinter und bricht ihren Vorgang ab: „Alright, play it your way.“²⁴⁹ Sie lässt sich erstmals von John führen, was sich auf der Handlungsebene darin zeigt, dass John am Folgetag im Auto vorne neben dem T-800 sitzen darf. Das aber auch nur bis zum ersten Zwischenstopp an einer Tankstelle. Dort übernimmt wieder Sarah das Kommando. Sie nimmt Johns Geld und zwingt ihn damit Essen kaufen zu gehen. Es finden keine Diskussionen mehr statt. Sarah macht sich daher auch ohne jegliche Vorwarnung alleine auf den Weg zu Miles Dyson, um diesen zu töten. Es ist fast schon erschreckend, welch maschinelle Geradlinigkeit sie dabei an den Tag legt. Unterstützt wird das ganze von Cameron, indem er ihre Autofahrt mit demselben musikalischen Thema unterlegt, die sonst den Terminatoren zusteht. Sarah entfremdet sich mit dieser Aktion, sowohl von ihrem Sohn, als auch von sich selber. Sie agiert wie ein Terminator; zu allem entschlossen.

An diesem Punkt ist es von Nöten die Figur des T-800 ein wenig genauer unter die Lupe zu nehmen. Anders als im ersten Teil ist die Rolle Schwarzeneggers nicht mehr nur statisch, sondern wirkt veränderbar. John unterzieht den Terminator während des Films einem Lernprogramm, welches darauf abzielt ihn „menschlicher“ zu machen. Einer der zentralsten Punkte, ist das Verbot jemanden zu töten: „You gotta promise you‘re not gonna kill anyone right?“²⁵⁰ Eigentlich ein Grundwesenszug eines jeden

²⁴⁷Terminator 2: Judgment Day 1991, 01:08:55.

²⁴⁸Ebd., 01:09:25.

²⁴⁹Ebd., 01:09:52.

²⁵⁰Ebd., 00:54:49.

Terminators. (John: „Jesus, you were gonna kill that guy.“ The Terminator: „Of course. I’m a terminator.“)²⁵¹ Doch der T-800 verspricht John, niemanden mehr zu töten. Als der Terminator jedoch ein weiteres Mal erwähnt, dass es durchaus sinnvoll sein könnten Miles Dyson auszulöschen, betont John vehement: „Haven’t you learnt anything yet? Haven’t you figured out why you can’t kill people? [...] We have feelings. We hurt. We’re afraid. You gotta learn this stuff. I’m not kidding. It’s important.“²⁵² Hier findet also eine gegensätzliche Entwicklung statt. Während Sarah immer mehr einer Maschine gleicht, scheint die eigentliche Maschine menschliche Züge zu entwickeln. Trotzdem wird eine grundsätzliche Übereinstimmung zwischen dem eigentlichen Ziel Sarahs und ihrem Sohn John deutlich, und zwar: die Bewahrung des Lebens.

Sarah ist auf dem Weg zu Miles Dyson fest entschlossen, diesen zu eliminieren und wie sie glaubt somit den Tag des jüngsten Gerichts zu verhindern. Sie ist aber vor allem bereit sich gegen ihre eigenen Prinzipien zu stellen. Bei seinem Haus angekommen, ist sie letztendlich aber nicht dazu in der Lage. Am Ende des Tages ist Sarah doch keine Maschine. Sie zögert bereits beim Abdrücken der Waffe. Nachdem sie ein ganzes Magazin wahllos leer schießt, dringt sie in das Haus ein. Sie schießt Dyson zwar in den Rücken, vermag es aber nicht den „Tötungsvorgang“ zu vollenden. Sarah erkennt, dass Dyson ein Mensch ist und keine Maschine. Ein Ehemann und Familienvater, der angsterfüllt und selbstlos um das Überleben seines Sohnes bittet: „Just let the boy go.“²⁵³ Ihr wird klar, dass sie Dyson für Taten, welche er aber noch nicht einmal begangen hat, töten will. Sarah kann den Abzug nicht betätigen. Sie bricht ihren Plan ab, zieht sich zurück und bricht weinend in einer Ecke zusammen. Ihr Sohn und der Terminator eilen herbei um sie davon abzuhalten, Dyson zu töten. Als John seiner Mutter in die Augen blickt, ist diese völlig überwältigt von der Tatsache, einem Menschen fast das Leben genommen zu haben: „I almost...“²⁵⁴ John beruhigt sie und verspricht ihr eine Lösung zu finden. Die junge Frau ist ergriffen von der Tatsache, dass ihr Sohn extra gekommen ist, um sie von

²⁵¹Terminator 2: Judgment Day 1991, 00:46:57.

²⁵²Ebd., 01:30:56.

²⁵³Ebd., 01:34:00.

²⁵⁴Ebd., 01:35:22.

der Tat abzuhalten: „You came here to stop me?“²⁵⁵ Sarahs „I love you, John. I always have!“²⁵⁶ macht auch deutlich, dass sie die mütterlichen Gefühle für ihren Sohn wiederentdeckt und somit auch wieder mehr zu sich selber gefunden hat. Sie hat ihre eigenen und die Mauern der psychiatrischen Anstalt ein für alle Mal überwunden. Das lässt eine Art Neuanfang zwischen ihr und ihrem Sohn zu. John erhält zu diesem Zeitpunkt eine weitere Gelegenheit, seine Führungsqualitäten unter Beweis zu stellen. Zuerst hat er den Terminator und nun seine Mutter davon überzeugt, dass Töten keine Lösung bietet.

„Terminator 2 – Judgment Day“ endet wie der erste Teil mit einem Selbstopfer, genau genommen mit zwei. Nachdem Dyson über die Auswirkungen seiner Erfindung aufgeklärt wurde, erklärt er sich dazu bereit, sein Lebenswerk zu zerstören. Bei Cyberdyne angekommen, ist Dyson fest entschlossen und bereitet selbst die Explosion vor. Zuvor zerstört er mit den Worten „I worked a lot of years on this thing“²⁵⁷ ein Modell. Die Benennung „this thing“ drückt seine persönliche Distanz aus. Von der Polizei erneut angeschossen, da er für einen Eindringling gehalten wurde, löst Dyson die Explosion eigenhändig aus. Er würde den sicheren Tod finden, demnach gibt er freiwillig sein Leben, um auf Nummer sicher zu gehen. Nachdem er die Polizei gewarnt hat, drückt er auf die Fernsteuerung und löst die Detonation aus, welche ihn und sein Werk vollständig eliminiert. Nach der endgültigen Zerstörung des bösen T-1000 erkennt auch der gute T-800, dass der Kampf nicht gewonnen ist, solange er noch existiert. Er trägt die Technologie nämlich genau so in sich und stellt somit selber eine Gefahr da: „There is one more chip. And it must be destroyed also.“²⁵⁸ Ein Terminator ist aber nicht in der Lage sich selber zu „terminieren“ und bittet darum John oder Sarah, das für ihn zu übernehmen: „Here. I cannot self-terminate. You must lower me into the steel.“²⁵⁹ John ist dazu nicht im Stande, da er mittlerweile viel mehr als eine Maschine im T-800 sieht. Er weint und will ihn bzw. „es“ nicht verlieren: No! You can't go! You can't go! No, stay with us it will be okay. I order you not to

²⁵⁵Terminator 2: Judgment Day 1991, 01:35:46.

²⁵⁶Ebd., 01:35:55.

²⁵⁷Ebd., 01:45:17.

²⁵⁸Ebd., 02:18:48.

²⁵⁹Ebd., 02:19:00.

go.“²⁶⁰ Der Terminator erwidert darauf: „I know now why you cry. But it’s something I can never do.“²⁶¹ Mit dieser Aussage macht er deutlich, dass er immer eine Maschine bleiben wird. Nichts und niemand, auch nicht John, können ihn zu einem echten Menschen werden lassen. Sarah beweist in dieser Szene erneut Stärke, indem sie sich dazu bereit erklärt, den Terminator in das heiße Stahlbecken hinunterzulassen. Es fällt auch ihr schwer. Sie verliert nicht nur einen verlässlichen Helfer im Kampf gegen den Judgment Day, sondern absurderweise auch einen Vaterersatz für John. In der Wüste stellt Sarah, als sie die beiden miteinander beobachtet, fest: „Watching John with the machine, it was suddenly so clear. The terminator, would never stop. It would never leave him, and it would never hurt him, never shout at him or get drunk and hit him, or say it was too busy to spend time with him. It would always be there. And it would die to protect him. Of all the would-be fathers who came and went over the years, this thing, this machine, was the only one who measured up. In an insane world, it was the sanest choice.“²⁶² Die junge Frau macht im Laufe des Films eine bedeutende Entwicklung durch. Nach all ihren Vorbehalten (die sie durchaus zurecht hat, denkt man an „The Terminator“), entkommt sie ihren steifen Denkmustern und öffnet sich neuen Ideen: eine künstliche Lebensform, als neuen Vater für John. Aber nicht nur das ist bemerkenswert. Auch wie sehr ihr das Wohlergehen ihres Sohnes am Herzen liegt. Mit einem Terminator als Vater, klammert Sarah ihre Weiblichkeit nämlich zur Gänze aus. Sie wäre in diesem Fall, nämlich keine Partnerin in einer Liebesbeziehung. Ihr Wunsch nach Liebe und Erotik (ihr Traum von Reese) wird nebensächlich und sie fungiert nur noch als Mutter. Das Schicksal ihres Sohnes steht im Vordergrund. Auch wenn Sarah und der T-800 eine beachtliche Entwicklung durchlebt haben, sind wir im Film nun bei einem Punkt angelangt, wo klare Grenzen aufgezeigt werden: Der Terminator kann zu keinem Menschen werden und Sarah schafft es nicht, sich auch nur ein wenig von ihrer Mutterrolle zu lösen. Sarah ist am Ende dieses Films, wie schon beim Vorherigen, ohne Partner. Ihr Ziel ist das Gelingen der Mission. Eine glückliche Partnerschaft ist für sie nicht vorgesehen. In einer geschnittenen Szene, sitzt sie als alte Frau alleine auf einer Bank und beobachtet den erwachsenen John, wie er mit seinen Kindern spielt.

²⁶⁰Terminator 2: Judgment Day 1991, 02:19:20.

²⁶¹Ebd., 02:19:52.

²⁶²Ebd., 01:25:20.

Die knappe Zusammenfassung würde ich gerne Rebecca Keegan überlassen: „There may never be a better screen metaphor for the resourcefulness of single moms. The truth is, there had never before been a female character like Sarah Connor in *T2*. Cameron had edged closer to her with each of his films, from young Sarah's reluctant acceptance of her awesome responsibility in the first movie to Ripley's ferocity fighting the queen in *Aliens* to Lindsey Brigman's courage in the face of death in *The Abyss*. With *T2*, Cameron and Hamilton went all the way and created the ultimate female action hero. For the first time, saving the world was woman's work, too. Sarah Connor owes as much to John Wayne roles as to Joan Crawford ones. That idea may have shocked some people in 1991, but it doesn't now, when any would-be action heroine is expected to know her way around a weight room.“²⁶³

Yvonne Tasker schreibt dazu: „The 1980s and early 1990s saw the emergence of a few female action heroes defined by a quality of 'masculinity', an enactment of a muscular masculinity involving a display of power and strength over the body of the female performer. Linda Hamilton's role in *Terminator 2*, dubbed a 'buff warrior-mom' [...], or that of Ripley across the four *Alien* films invoke a 'masculinity' linked to the maternal.“²⁶⁴

²⁶³Keegan: *The Futurist. The Life and Films of James Cameron*, S. 118.

²⁶⁴Tasker: *Working Girls: Gender and Sexuality in Popular Cinema*, S. 70.

8. Schlussbetrachtung

Jean-Luc Godard hat einmal gesagt: „All you need to make a film is a girl and a gun.“

²⁶⁵ Eine Idee, welche Cameron in einigen seiner Filme umgesetzt hat. Starke Frauen in Heldenrollen sind eine fixe Konstante in seinem Filmschaffen. Cameron macht dem Zuschauer seine Liebe zu starken Frauen in so ziemlich jedem seiner Werke, auch außerhalb des Sciencefiction Genres, sehr deutlich. Angefangen bei seiner Mutter, bis hin zu seinen Partnerinnen, scheinen alle Frauen in seiner Umgebung sehr unabhängig gewesen zu sein. Das hat ihn sicherlich bis zu einem gewissen Punkt geprägt und inspiriert. „He’s a too-smart kid who spent his adulthood doing things other people called impossible, from filming a movie two and a half miles under the ocean to making a woman an action hero.“²⁶⁶ Das weibliche Geschlecht stark zu präsentieren bzw. überhaupt zu präsentieren in Filmen, zu einer Zeit, wo das noch keine Selbstverständlichkeit war, macht Cameron zu einem visionären Regisseur. Nun sprechen wir hier aber nicht von Nebenrollen. Seine Filme sind um diese starken Frauen herum gebaut. Sie zehren von ihren Heldentaten. Jedoch macht es Cameron den Frauen nicht leicht. Er stellt ihnen immer Hindernisse in den Weg, meistens in Form einer männlichen Umwelt. Aber durchaus auch in Form einer Selbstüberwindung. Diese Frauen stellen den Kontrast dar zu Camerons Erfolgsrezept, einen Film um nicht endend wollende körperliche Action und Schmerzen herum zu bauen.²⁶⁷ Und obwohl Cameron als Filmemacher natürlich sehr technikinteressiert ist, spielen neue technische Errungenschaften, Computer oder Raumfahrzeuge nur eine untergeordnete Rolle in seinen Filmen. Sie dienen lediglich als Hilfsmittel oder als Schauplatz, sind aber keinesfalls handlungstragende Elemente. Cameron interessiert viel mehr der Mensch, vor allem dessen Ängste und diese zu überwinden. Er ist fasziniert davon, welche Werte einen Menschen ausmachen, vor allem im Unterschied zu einer Maschine. „[Cameron] hintergeht [...] die genretypischen Klischees und Erzählmuster. Hinter dem vermeintlich trivialen Action-Entertainment seines Filmes verbirgt sich ein subtil-abgründiges Spiel mit den Erwartungen des Zuschauers. Gewohnte Kräfteverhältnisse verkehren sich in ihr

²⁶⁵Schubart: Super Bitches and Action Babes. The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006, S. 5.

²⁶⁶Keegan: The Futurist. The Life and Films of James Cameron, Introduction.

²⁶⁷Thompson, Kristin/Bordwell, David: Film History - An Introduction. New York: McGraw-Hill Companies Inc. 2003, S. 69.

Gegenteil, der Stand der Dinge wird in Frage gestellt, und daraus entsteht jene produktive Beunruhigung, die einen guten Horrorfilm stets auszeichnet.“²⁶⁸ Laut James Cameron unterscheidet sich der Mensch von der Maschine denn durch seine Befähigung zu eigenständiger moralischer Entscheidung und emotionaler Stärke kann keine Maschine oder Alien seines gleich tun.²⁶⁹

Filme, in denen Frauen eine starke und dominierende Position einnehmen, waren bis zu den siebziger Jahren schlicht nicht existent. Und zu Beginn waren sie dann entweder das süße Cybermäuschen, welches zwar für das Gute kämpfte, dies jedoch in viel zu knappen Outfits zum Wohlwollen ihrer Feinde tat, der sie standen, ebenso wenig bekleidet, als sexy Agentin an der Seite von James Bond. Heute ist eine Frau als „Held“ nichts Neues mehr für uns, jedoch sind Filme wie „Aliens“, „The Abyss“ und „Terminator 1&2“ aufgrund ihrer starken Protagonistinnen immer noch populär. Aus filmischer Sicht, kann die Rolle einer Lindsey Brigman, Ellen Ripley oder Sarah Connor durchaus als Vorreiter für nachfolgende Filme mit weiblichen Actionhelden in den Hauptrollen, gesehen werden. Inwiefern James Camerons Frauenbild deswegen nun ein feministisches ist, mag dahin gestellt sein. Tatsache ist, dass er einer der ersten männlichen Regisseure war, der den Frauen das „Heldsein“ in einem Bereich, der davor sehr auf männliche Helden ausgelegt war, ermöglicht hat. Er nahm Frauen und steckte sie in die Rolle der Heldin. Die Männer sind in seinen Augen die Zerstörer und die Frauen eine Art Heilsbringer. Mehr als passend empfinde ich die Worte von Rikke Schubart, nämlich in Bezug darauf, welche Auswirkung Camerons Heldinnen möglicherweise auf Frauen hatten und bis heute haben: „True, men construct the female heroes in popular film. But it is up to us how we read and use them. [...] I will not claim the female hero is a feminist or that her inbetweenness subverts our present gender roles. But i do claim that she offers the possibility for change and empowerment. Sometimes, identifying with a super bitch or action babe is exactly what a woman needs.“²⁷⁰

²⁶⁸Hahn, Ronald M./Jansen, Volker: Lexikon des Science-Fiction-Films: 2000 Filme von 1902 bis heute, Band 1. München: Heyne Verlag 1997, S. 47.

²⁶⁹Vgl. Gräfe, Lure/Möller, Olaf: Das Zeitalter des Menschen. James Cameron und seine Filme. Zugriff unter: <http://www.uni-kiel.de/medien/fdcam.html>.

²⁷⁰Schubart: Super Bitches and Action Babes. The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006, S. 2/3.

9. Quellenverzeichnis

9.1 Literatur

Augustin, Rudolf (Hrsg.): Killerweiber unterwegs. Frauen als Kämpfer in „Thelma & Louise“ und „Terminator 2“ - Hollywood hat den neuen Feminismus entdeckt. In: Der Spiegel 43 (1991). Zugriff unter: <http://www.uni-kiel.de/medien/killer.html>, Stand: 02.01.2015.

Braidt, Andrea B.: Film Genus: Zu einer theoretischen und methodischen Konzeption von Gender und Genre im narrativen Film. In: Claudia Leibbrand/Ines Steiner (Hrsg.), Hollywood hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film. Marburg: Schüren Verlag 2004, S. 45-66.

Braidt, Andrea B./Jutz, Gabriele: Theoretische Ansätze und Entwicklungen in der feministischen Filmtheorie. In: Johanna Dorer/Brigitte Geiger (Hrsg.), Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft: Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2002, S. 292-306.

Clover, Carol J.: Men, Women and Chain Saws: Gender in Modern Horror Film. Princeton: Princeton University Press 1992.

Creed, Barbara: The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalyses. London: Routledge 1993.

Dunham, Brent: James Cameron Interviews. Jackson: University Press of Mississippi 2012.

Gräfe, Lure/Möller, Olaf: Das Zeitalter des Menschen. James Cameron und seine Filme. Zugriff unter: <http://www.uni-kiel.de/medien/fdcam.html>, Stand: 02.01.2015.

Hahn, Ronald M./Jansen, Volker: Lexikon des Science-Fiction-Films: 2000 Filme von 1902 bis heute, Band 1. München; Heyne Verlag 1997.

Hansen, Miriam-Bratu: Gewaltwahrnehmung und feministische Filmtheorie: Benjamin Kracauer und der neue „Gewalt-Frauenfilm“. In: Frauen und Film 56/57 (1995), S. 25-38.

Hills, Elisabeth: From figurative males to action heroines: further thoughts on active women in the cinema. In: Screen 40 (1999), S. 38-50.

Holland-Cunz, Barbara: Die alte neue Frauenfrage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

Holland-Cunz, Barbara: Feministische Utopie - Aufbruch in die post-patriarchale Gesellschaft. Meitingen: Corian Verlag 2004.

Humm, Maggie: Feminism and Film. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press 1997.

Jelinek, Elfriede: Ritterin des gefährlichen Platzes. In: Meteor 11 (1997). Zugriff unter: <http://www.a-e-m-gmbh.com/ej/falien.htm>, Stand: 02.01.2015.

Keegan, Rebecca: The Futurist. The Life and Films of James Cameron. New York: Three Rivers Press 2010.

Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Helle Sander u.a. (Hrsg.), Frauen in der Kunst, Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1980, S. 30-46.

Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2009.

Nickl, Roger (Hrsg.): Science Fiction - Science Facts. Die imaginäre Kraft der Wissenschaft. In: Magazin der Universität Zürich 3/01. Zugriff unter: http://www.kommunikation.uzh.ch/publications/magazin/archiv/unimagazin_3_01.pdf, Stand: 02.01.2015.

Pohle, Bettina: Kunstwerk Frau: Inszenierungen von Weiblichkeit in der Moderne. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1998.

Rainer, Alexandra: Monsterfrauen. Weiblichkeit im Hollywood-Science-Fiction-Film. Wien: Turia + Kant 2003.

Rieser, Susanne: Geschlecht als Spezial Effekt. In: Johanna Dorer/Brigitte Geiger (Hrsg.), Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft: Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2002, S. 320-334.

Robert, Adams Charles: Science Fiction. The new critical Idiom. London: Routledge 2000.

Schlüpmann, Heide: Die Wiederkehr des Verdrängten: Überlegungen zu einer Philosophie der Filmgeschichte aus feministischer Perspektive. In: Frauen und Film 56/57 (1995), S. 40-58.

Schubart, Rikke: Super Bitches and Action Babes. The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006. London: McFarland & Company Inc. 2007.

Schwarzer, Alice: Für eine, die Bescheid weiß. In: Elmar Buck (Hrsg.), Frauen & Männer: Für Renate Möhrmann. Köln: Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln 1999, S. 6-12.

Schwarzer, Alice: Das Private ist politisch. Zugriff unter: <http://www.aliceschwarzer.de/artikel/das-private-ist-politisch-313337>, Stand: 03.01.20015.

Seeßlen, Georg/Jung, Ferdinand: Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films, Band 1. Marburg: Schüren 2003.

Seeßlen, Georg/Jung, Ferdinand: Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films, Band 2. Marburg: Schüren 2003.

Seeßlen, Georg: Das Kino entdeckt einen neuen Heldentypus: Den weiblichen Körper als Kampfmaschine. In: Die Zeit 12 (1998). Zugriff unter: <http://www.zeit.de/1998/12/kinokampf.txt.19980312.xml>, Stand: 03.01.2015.

Seier, Andrea: Von Frauen und Film zu Gender und Medium? - Überlegungen zu Judith Butlers Filmanalyse von Paris is burning. In: Anette Geiger u.a. (Hrsg.), Wie der Film den Körper schuf: Ein Reader zu Gender und Medien. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 2006, S. 81-98.

Strelow, Rüdiger H.: Sigmund Freud: Wie die Psychoanalyse beschreibt, was uns zum Mann oder zur Frau werden lässt. In: Corinna Schlicht (Hrsg.), Geschlechterkonstruktionen: Frauen- und Männerbilder in Literatur und Film. Oberhausen: Verlag Karl Maria Laufen 2004, S. 52-65.

Studlar, Gaylin: Masochism and the perverse pleasure of the cinema. In: Gerald Mast u.a. (Hrsg.), Film Theory and Criticism: Introductory Readings. Oxford: Oxford University Press 1985/1992.

Tasker, Yvonne: Spectacular Bodies: Gender, Genre and Action Cinema. London: Routledge 1993.

Tasker, Yvonne: Working Girls: Gender and Sexuality in Popular Cinema. London: Routledge 1998.

Thompson, Kristin/Bordwell, David: Film History - An Introduction. New York: McGraw-Hill Companies Inc. 2003.

Tillner, Georg/Kaltenecker Siegfried: Objekt Mann: Zur Kritik der heterosexuellen Männlichkeit in der englischsprachigen Filmtheorie. In: Frauen und Film 56/57 (1995), S. 115-131.

Trimborn, Jürgen: Die schöne Frau im Hollywoodkino: Wo war der schöne Mann? In: Elmar Buck (Hrsg.), Frauen & Männer: Für Renate Möhrmann. Köln: Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln 1999, S. 79-100.

Trischak, Evamaria: Filmtheorien und Gender. In: Cinetext, April 2002. Zugriff unter: http://cinetext.philo.at/magazine/trischak/filmtheorien_und_gender.html, Stand: 04.01.2015

Weingarten, Susanne: Die Rückkehr der phallischen Frau im Hollywood-Kino der achtziger Jahre. Coppingrave: Coppi-Verlag 1995.

9.2 Abbildungen

Abbildung 1: Screenshot aus „The Terminator“

Abbildung 2: Screenshot aus „Aliens“

Abbildung 3: Screenshot aus „The Abyss“

Abbildung 4: Screenshot aus „Terminator 2: Judgment Day“

9.3 Filme

A Space Odyssey. Regie: Stanley Kubrick. USA/US: MGM, 1968.

Aliens. Regie: James Cameron. DVD-Video, USA: Twentieth Century Fox, 1986.
Special Edition Fassung. Zeitangabe der Zitate in hh:mm:ss.

Avatar. Regie: James Cameron. USA: Twentieth Century Fox, 2009.

Barb Wire. Regie: David Hogan. USA: Polygram Filmed Entertainment, 1996.

Batman Returns. Regie: Tim Burton. USA/UK: Warner Bros., 1992.

Catwoman. Regie: Pitof. USA: Warner Bros., 2004.

Jaws. Regie: Steven Spielberg. USA: A Universal Picture, 1975.

Kill Bill. Regie: Quentin Tarantino. USA: Miramax, 2003.

Lara Croft: Tomb Raider. Regie: Simon West. USA: Paramount Pictures, 2001.

Piranha Part Two – The Spawning. Regie: James Cameron. USA: Brouwersgracht Investments, 1981.

Planet of the Apes. Regie: Franklin J. Schaffner. USA: APJAC Productions, 1968.

Star Wars. Regie: George Lucas. USA: Lucasfilm, 1977.

Terminator 2: Judgment Day. Regie: James Cameron. DVD-Video, USA: Carolco Pictures, 1991. Zeitangabe der Zitate in hh:mm:ss.

Terminator: Genisys. Regie: Alan Taylor. USA: Paramount Pictures, 2015.

The Abyss. Regie: James Cameron. DVD-Video, USA: Twentieth Century Fox, 1989. Zeitangabe der Zitate in hh:mm:ss.

The Day the Earth Stood Still. Regie: Robert Weis. USA: Twentieth Century Fox, 1951.

The Terminator. Regie: James Cameron. DVD-Video, USA: Hemdale Film, 1984. Zeitangabe der Zitate in hh:mm:ss.

The Thing from Another World. Regie: Christian Nyby. USA: Winchester Pictures, 1951.

The Long Kiss Goodnight. Regie: Renny Harlin. USA: New Line Cinema, 1996.

The War of the Worlds. Regie: Byron Haskin, 1953.

10. Anhang

10.1 Abstract

James Cameron ist bekannt für seine großen Filmprojekte. Nach dem Motto „bigger than life“ muss jeder seiner Filme, am besten neuen Rekord brechen. Aber abgesehen von dem ganzen Getöse, ist James Cameron ein wahrer Visionär. Eines seiner favorisierten Genres ist das des Science Fiction. Hier kann er sich so richtig austoben. Seine große Liebe gehört auch innerhalb dieses Genres den Frauen. Starke Frauen übernehmen in seinen Filmen die Hauptrollen. Cameron zelebriert die Frauen in seinen Werken als echte Heldinnen. In meiner Arbeit untersuche ich das Frauenbild James Camerons anhand ausgesuchter Science-Fiction-Filme. Mein Hauptaugenmerk liegt natürlich auf den Protagonistinnen. Detailliert betrachtet werden Sarah Connor in „The Terminator“ und „Terminator 2: Judgment Day“, sowie Ellen Ripley in „Aliens“ und Lindsey Brigman in „The Abyss.“ Zuvor nähere ich mich den Filmanalysen durch meinen Theorieteil an. Dieser besteht aus einer Betrachtung des Science-Fiction Genres im Allgemeinen, bis hin zu Camerons Faible für dieses. Der Regisseur und Drehbuchautor James Cameron und seine Sicht über das weibliche Geschlecht und den Krieg wird danach genauer behandelt. Mit einem Blick auf die Entstehungszeit der Filme und die Wandlung der Frauen im amerikanischen Kino nähere ich mich langsam dem letzten Teil meiner Arbeit: den Filmanalysen. Wichtig hierbei ist der den Frauen von Cameron gegebene Ausgangspunkt und die Gestaltung ihrer Entwicklung innerhalb der Filme. Durch die Analyse bestätigt sich, dass Cameron seine Frauenfiguren immer als sehr selbständig wahr nimmt. Und wenn auch nicht immer gleich zu Anfang, so jedoch entlässt er sicher zum Ende des Films seine Hauptdarstellerin als eine starke, über sich hinausgewachsene Heldin in die Welt.

10.2 Lebenslauf

Angaben zur Person:

Name: Esther Ingrid Moldovan

Email: esther.moldovan@gmail.com

Staatsangehörigkeit: Deutsch

Geboren: 09.08.1984, Sathmar/Rumänien

Wohnhaft in Wien

Ausbildung und bisherige berufliche Tätigkeiten:

Seit 2012	Wien Museum Karlsplatz, Wien
2008 - 2013	Haus der Musik Betriebsges.m.g.H., Wien
Seit 2005	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien
2005	Regiehospitanz, Staatstheater Karlsruhe
2004	Abitur, Gymnasium St. Konrad, Ravensburg/Weingarten