



Marie-Hélène Adam and Katrin Schneider-Özbek (dir.)

Technik und Gender Technikzukünfte als geschlechtlich codierte Ordnungen in Literatur und Film

KIT Scientific Publishing

(S)He will be back

Konstruktion weiblicher und männlicher Identitätskonzepte in der
Terminator-Reihe

Marie-Hélène Adam

Publisher: KIT Scientific Publishing
Place of publication: Karlsruhe
Year of publication: 2016
Published on OpenEdition Books: 13 septembre 2019
Series: KIT Scientific Publishing
Electronic EAN: 9791036538261



<http://books.openedition.org>

Electronic reference

ADAM, Marie-Hélène. (S)He will be back: Konstruktion weiblicher und männlicher Identitätskonzepte in der Terminator-Reihe In.: *Technik und Gender: Technikzukünfte als geschlechtlich codierte Ordnungen in Literatur und Film* [Online]. Karlsruhe: KIT Scientific Publishing, 2016 (Erstellungsdatum: 08 septembre 2023). Online verfügbar: <<http://books.openedition.org/ksp/4776>>. ISBN: 9791036538261.

(S)He will be back.

Konstruktion weiblicher und männlicher Identitätskonzepte in der *Terminator*-Reihe

Marie-Hélène Adam, Karlsruher Institut für Technologie

Im Jahr 1984 kam der Film *Terminator* in die Kinos und übertraf die durch das niedrige Produktionsbudget eher bescheidenen Erwartungen in hohem Maße: Er wurde nicht nur zu einem großen Erfolg beim damaligen Kinopublikum, sondern ist bis heute einer der populärsten und meistrezipierten Science Fiction-Filme des 20. Jahrhunderts. Es wird das Bild einer düsteren Technikzukunft gezeichnet, obwohl die Haupthandlung des Films im zeitgenössischen Los Angeles des Jahres 1984 angesiedelt ist. Durch eine kurze Vorausblicke in eine postatomare, zerstörte Welt in der Eingangssequenz, vor allem aber durch die zentrale, thematische Vorbedingung der Zeitreise wird die Bedrohung durch ein postapokalyptisches Technikszenario in das Gegenwartsgeschehen integriert und mit kinematographischen Mitteln inszeniert. Dabei greift der Film die grundlegende, traditionelle Dichotomie von Technischeuphorie und Skepsis vor eben diesen neuen, technischen Errungenschaften auf, die im Genre der Science Fiction (SF) häufig zwischen den Polen von Utopie und Dystopie narrativ entfaltet wird.¹ Das optimistische Technikverständnis sieht im technischen Fortschritt vor allem die kulturelle Evolution des Menschen, der in der Lage ist, sich selbst die Artefakte zu erschaffen, die ihm seine Lebenswelt angenehmer gestalten und ihn zum Schöpfer werden lassen.² Eine besondere Bedeutung kommt hier dem epochenübergreifenden Traum von der Schaffung des künstlichen Menschen zu, dessen diskursive und topologische Wurzeln in der magisch motivierten Belebung des Unbelebten liegen und der mit der Entstehung und

¹ Darko Suvin etabliert den Begriff des ‚Novum‘ als bedingend für die SF: Das Novum ist eine die gegenwärtigen technischen Möglichkeiten übersteigende Neuheit. Vgl. Darko Suvin: *Poetik der Science Fiction. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*. Übersetzt von Franz Rottensteiner, Frankfurt am Main 1979, S. 64.

² Vgl. Rudolf Drux: *Der Mythos vom künstlichen Menschen*. In: *Der Frankenstein-Komplex. Kulturgeschichtliche Aspekte des Traums vom künstlichen Menschen*, hg. von ebd., Frankfurt am Main, 1999, S. 27f.

Manifestation des technisch-naturwissenschaftlichen Weltbilds³ auch die Maschinenwesen, künstlichen Intelligenzen und Cyborgs der modernen SF hervorbrachte. Das psychologische Moment, das der Film reflektiert, ist zugleich als der verantwortliche Faktor dafür zu identifizieren, dass innerhalb der SF ein deutlicher quantitativer Primat der (technischen) Dystopie/Anti-Utopie vor der Utopie existiert.⁴ Es handelt sich um die Urangeist des Menschen, in der scheinbaren Utopie sei bereits ihre dystopische Umkehrung inbegriffen, die vermeintlich segensreiche Technik werde letztlich Verderben bringen und das künstliche Geschöpf werde sich unabwendbar über seinen menschlichen Schöpfer erheben und ihn unterwerfen oder gar vernichten. Die apokalyptische Zukunft, die *Terminator* beschwört, besteht in einer brutalen Technokratie, in der das intelligente Netzwerk Skynet als oberste Instanz und ein Regime von Maschinen und Androiden, die sogenannten Terminatoren, herrschen. Die Ursprungsnarration wird durch drei weitere Kinofilme fortgesetzt, die Gegenwart der filmisch erzählten Handlung stimmt dabei stets mit der zeitgenössischen Gegenwart des Produktions- bzw. Erscheinungsjahres überein. Eine Ausnahme bildet lediglich der vierte und bislang letzte Teil der Filmreihe von 2009, der ohne eine intradiegetische Zeitreise im Jahr 2018 und damit bereits in der Herrschaft des Maschinenzeitalters bzw. der Technikzukunft angesiedelt ist.

Eine genderorientierte Analyse des Terminator-Stoffes sieht sich mit einer Vielzahl an charakteristischen Figuren, Elementen, Themenkomplexen, Motivstrukturen und semiotischen Mustern konfrontiert, die dem traditionellen diskursiven Gender-Repertoire entstammen – und oft auch entsprechende Stereotype bzw. Klischees zitieren. So repräsentiert beispielsweise John Connor das eschatologische Bild des Erlösers, der zukünftig dazu bestimmt ist, die Menschheit zu erretten und im Kampf gegen die Maschinen anzuführen, während Sarah Connor ihre Bestimmung in der gemäß ontologischer Zuschreibung weiblich konnotierten Mutterrolle findet, und sich der Aufgabe verschreibt, ihren Sohn und die Erfüllung seines Schicksals vor äußeren Bedrohungen zu schützen. So geht etwa auch Laura Mulvey davon aus, dass der moderne Hollywoodfilm prinzipiell die patriarchalische Ordnung bestätige und „die ungebrochene, gesellschaftlich etablierte Interpretation des Geschlechterunterschieds

³ Vgl. Simon Spiegel: Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films, Marburg 2007, S. 73 und 81.

⁴ Vgl. Ebd. S. 64-69.

drängter, untergeordneter und passiver Funktion. Patriarchalische Prägungen und Gender-Stereotype finden unlegbar in hohem Maße Eingang in Hollywood-Film und Populärkultur, insbesondere im Genre der SF. Es muss jedoch die Frage gestellt werden, ob die mediale Darstellung von Geschlecht einem zunehmenden Wandel unterliegt, der neue und vielfältigere Lesarten erfordert, die die populärkulturelle Inszenierung von Geschlecht in ihrer Überlagerung von ontologisierenden, stereotypisierenden, aber auch subversiven und experimentellen Strategien erfassen und rigide Abgrenzungen aufbrechen.¹⁰ Donna Haraway sieht in der (bei ihr sprachlich weiblich kodifizierten) Figur der Cyborg ein solches Potential für Veränderung und Erweiterung kultursemiotischer Horizonte: „Die Cyborg ist eine Art zerlegtes, neu zusammengesetztes, postmodernes kollektives und individuelles Selbst. Es ist das Selbst, das Feministinnen codieren müssen.“¹¹ Könnten gerade der Terminator bzw. die Terminatrix als artifizielle Maschinenwesen zur Auflösung von erstarrten, eindimensionalen Gendergrenzen beitragen, indem sie sowohl selbst einen personifizierten Gegenentwurf verkörpern als auch den menschlichen Charakteren durch Konfrontation und Interaktion neue performative Muster eröffnen und dadurch ermöglichen, Identitätskonzepte neu zu modifizieren? Im Folgenden sollen anhand der (menschlichen genauso wie maschinellen) Schlüsselfiguren der *Terminator*-Filmreihe die spezifischen Inszenierungen von Weiblichkeit und Männlichkeit näher beleuchtet und daraufhin befragt werden, inwiefern dort stereotypisierende oder subversive Tendenzen wirksam sind.

¹⁰ Thomas Elsaesser führt in seiner Einführung in die Filmtheorie in diesem Zusammenhang den Film *Das Schweigen der Lämmer* an, „in dem die Protagonistin weiß, dass sie angesehen wird (von FBI-Agenten, von Hannibal Lecter, von ihrem Vorgesetzten), doch diese Blicke als Quelle der performativen Machtgewinnung nutzt. Und so waren die Meinungen von feministischen Kritikerinnen zu diesem Film auch gespalten: Auf der einen Seite wurde die Rolle der Frau als derjenigen bei Hitchcock ähnlich angesehen, nämlich als dem sadistischen Vergnügen der Männer ausgesetzt, auf der anderen Seite wurde Clarice Starling aber auch als starke Frau verstanden. In dieser zweiten Perspektive geht es nicht nur um ein positives (weibliches) Rollenmodell, das Mut und Entschlossenheit demonstriert, sondern auch um eine Frau, die sich in einer Männerwelt als ‚Profi‘ beweisen muss. Im Showdown weiß Clarice, dass sie beobachtet wird, ohne selbst sehen zu können (die Szene spielt im finsternen Keller von Buffalo Bill, der ein Nachtsichtgerät trägt), doch sie behält die Kontrolle und den Finger am Abzug.“ – Thomas Elsaesser/Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg 2007, S. 124f.

¹¹ Donna Haraway: *Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen*, hgg. u. eingel. von Carmen Hammer und Immanuel Stief, Frankfurt 1995, S. 51.

I. *Terminator* (1984)¹²

Im Jahre 1984 lebt die Hauptprotagonistin Sarah Connor als Kellnerin in Los Angeles, führt dort das typische Leben einer jungen amerikanischen Frau und ahnt zunächst nicht, dass zwei Besucher aus dem Jahr 2029 in der Zeit zurückreisen, um sie aufzuspüren: Beim ersten handelt es sich um den Terminator, ein Cyborg des Modells T-800, gesandt von den Maschinen und Herrschern der Zukunft, in der für Menschen kein Platz mehr ist, mit dem Auftrag, Sarah Connor zu töten, die Mutter des nicht nur ungeborenen, sondern zu diesem Zeitpunkt auch noch ungezeugten John Connor. John Connor, der den menschlichen Widerstand gegen die Maschinen einst anführen wird und als Einziger noch Erlösung bringen kann, initiiert in der Zukunft selbst eine Zeitreise: Er schickt seinen besten Freund Kyle in die Vergangenheit, um seine Mutter Sarah, und damit sich selbst und sein eigenes Schicksal, vor dem Terminator zu schützen.

Insgesamt entwirft T1 ein Tableau traditioneller Rollenbilder, die dem männlichen und weiblichen Prinzip typische Funktionalisierungen zuordnen. Sarah Connors Beitrag zu der Errettung der Menschheit ist streng genommen sekundärer, abgeleiteter Natur: John Connor ist der messianisch semantisierte, rebellische Erlöser, Sarah Connor ist lediglich die Mutter dieses zukünftigen Heilsbringers. Indem ihre schicksalhafte Bestimmung durch die Mutterrolle in der Handlung eine so starke Gewichtung erfährt, greift der Film hier eines der zentralsten ontologischen Weiblichkeits-Stereotype auf: die Vorstellung von der Frau, die durch ihre biologische Beschaffenheit, Kinder zu gebären, bestimmt erscheint und in dieser Berufung erst wahre Erfüllung und Vollendung finden würde. Sarah wird nicht etwa als Kellnerin oder eine alternative proaktive Tätigkeit zu etwas Besonderem, sondern allein durch die Mutterschaft – eines der Leitmotive des Terminator-Stoffes – wird sie der banalen Alltagsnormalität enthoben und Teil von etwas, das größer ist als sie selbst. Die Rollenverteilung erscheint klar und entsprechend einer traditionellen Geschlechterdichotomie aufgeteilt: Sarah wird als Kristallisationssubjekt eingeführt, das als Katalysator für die Handlung fungiert und in dem sich die performativen Handlungsachsen der beiden männlichen (bzw. im Falle des Terminators männlich konnotierten) Protagonisten aus der Zukunft kreuzen. In beiden Fällen erscheint sie zunächst als Opfer, das einerseits vom Terminator gejagt und getötet, andererseits vom menschlich-männlichen Helden Kyle Reese beschützt und

¹² Orig.: *The Terminator*, USA 1984, Regie: James Cameron. Im folgenden Text mit der Sigle T1 bezeichnet.

gerettet werden soll. Sarah befindet sich somit im Fokus des männlichen Blickes, nicht nur im übertragenen, performativen, sondern auch im ganz wörtlichen Sinne, wenn z.B. durch einen Point of View-Shot¹³ der digital kodierte, kamerabasierte Blick des Cyborgs auf Sarah sichtbar gemacht wird.¹⁴ Gemäß Mulvey tritt Sarah hier folglich als Objekt des männlichen Blicks auf.

Kyle Reese sind charakteristisch männlich konnotierte Eigenschaften zugeordnet, sein Identitätskonzept ist stark auf seine Selbstdefinition als Soldat und Kämpfer ausgerichtet. Auch die obligatorische Liebesgeschichte darf in der Narration nicht fehlen, bezeichnend ist dabei, dass Intimität dann entsteht, wenn Kyle sich als verletzlich erweist. Zu Beginn kann die überforderte Sarah nicht zwischen Bedrohung und Beschützer unterscheiden, Kyles Geschichte von der drohenden Apokalypse durch die Machtergreifung der Maschinen, in der es nur Hoffnung geben kann, wenn sie überlebt, um dem Retter der Menschheit das Leben zu schenken, erscheint ihr zunächst aus nachvollziehbaren Gründen wie das Hirngespinnst eines Verrückten. Im Auto versucht Sarah zu fliehen (was ihr natürlich nicht gelingt) und fügt Kyle eine Bisswunde zu, und er entgegnet: „Cyborgs empfinden keinen Schmerz, ich schon.“¹⁵ In diesem Moment dreht sich die Stimmung, Sarah beginnt, Kyle zu vertrauen und sich ihm in einem emotional aufgeladenen Vertrauensverhältnis verbunden zu fühlen. Männliches Heldentum wird hier der mechanischen Kälte des Terminators kontrastierend gegenüber gestellt, indem verdeutlicht wird, dass es in der Fähigkeit zur Sensitivität und Verletzlichkeit wurzelt. So wird die Dynamik der Liebeshandlung durch einen weiteren Moment der physischen Verwundbarkeit bei Kyle vorangetrieben, nach einer erneuten Verfolgungsjagd verstecken sich die beiden unter einer Brücke in einem Waldstück und kommen sich dort näher. Intimität wird in dieser Szene¹⁶ durch die Begegnung beider Geschlechter innerhalb einer traditionellen Rollenverteilung erzeugt. Der verletzte Kyle wärmt Sarah und übt weiter die Rolle des männlichen Beschützers aus, während Sarah sofort den weiblich konnotierten Part der umsorgenden, sich kümmernden und pflegenden Frau performativ verkörpert. Auf den Archetyp des im Kampf verwundeten Soldaten und der aufopfernden Krankenschwester rekurrend

¹³ Vgl. hierzu Edward Branigan: *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin/New York/Amsterdam 1984.

¹⁴ Vgl. bspw. den POV-Shot des T-800 auf Sarah bei einer Verfolgungsjagd (T1 00:35'51"-00:35'54"). Seine ungerührt-mechanische Datenverarbeitung wird dabei mit der expressiven Emotionalität Sarahs kontrastiert, die sichtlich aufgewühlt und verängstigt ist.

¹⁵ T1 00:41'00"-00:41'10"

¹⁶ T1 01:01'48"-01:06'35"

verarztet Sarah Kyles Wunde, während dieser seine Verletzung heldenhaft herunterspielt. Sarah artikuliert hier ihre Zweifel, das von ihr eingeforderte weibliche Identitätskonzept erfüllen zu können: „Sehe ich etwa aus wie die Mutter der Zukunft?“¹⁷ Doch Kyle versicherte ihr bereits kurz zuvor, sie sei in der Zukunft eine Legende und die Frau, die John erst das Kämpfen lehren werde – und er lobt ihren Wundverband: Die Frau der düsteren Zukunft mag in höherem Maße zur Kämpferin werden,¹⁸ die Bezugsgröße in T1 ist jedoch eine Vorstellung von Weiblichkeit, die traditionellen Parametern verhaftet bleibt. Die in dieser Szene bereits inszenierte sexuelle Spannung führt, den dramaturgischen Konventionen entsprechend, wenig später zur gemeinsamen Liebesnacht, die die genderkonnotierte Rollenverteilung auf einer weiteren Ebene fortschreibt: Der leibliche Vater von John wird und ist sein Freund Kyle, den er selbst aus der Zukunft entsendet, nicht nur damit seine eigene Person gerettet, sondern auch gezeugt wird. Lighthart sieht darin einen Akt männlicher Selbstzeugung, der seinen Ursprung bereits in dem Moment habe, als Kyle erstmals Sarah das ihr bestimmte Schicksal verkündet, und Bezüge zur biblischen Verkündigung an die Jungfrau Maria aufweise:

Eine Szene des Films deutet aber auch einen biologischen Zeugungsakt an, der der Verkündigung hinzugefügt wird; dies widerspricht dem Gedanken der Selbstzeugung nicht, da der Vater der Gesandte des kommenden Sohnes ist. Er erfüllt nur den Auftrag des ungeborenen Sohnes. Er ist Träger einer (göttlichen) Botschaft. Das Mittel der Selbstzeugung John Connors ist gemäß der christlichen Tradition das Wort bzw. die Sprache. Die Sprache wird zum Medium seiner Schöpfung. Gleichsam als mediale Software schreibt sich das Verkündigungswort in den Mutterkörper ein. Sarah Connor wird zu einer Hardware, die der Zeugung ihres Sohnes dient.¹⁹

In der Tat enthält T1 kaum subversives Potential, was seine geschlechtliche Differenzierung angeht. Kyle stirbt schließlich und fällt, wie es einem echten Helden gebührt, im Kampf um den Schutz der Unschuldigen und um die Vernichtung des Feindes. Neben ihrem Beschützer ist auch Sarahs Verfolger, der ihr nach dem Leben trachtet, männlich konnotiert, obwohl er ein Cyborg ist. Bei dem Terminator des Modells T-800 handelt es sich um einen kybernetischen Organismus, der aus einem anthropomorphen Maschinenskelett besteht sowie

¹⁷ T1 01:04'45"-01:05'00"

¹⁸ Sarah stellt Kyle diese Frage explizit. Sarah: „Kyle, die Mädchen in deiner Zeit, wie sind die so?“ Kyle: „Gute Kämpferinnen.“ (T1 01:16'06"-01:16'24")

¹⁹ Theo Lighthart: Terminator... Über das Ende als Anfang, Wien 2003, S. 22.

zusätzlich organische Körperanteile wie Haut, Blutgefäße und Haare enthält, was ihm ein menschliches Aussehen verleiht – wenn es auch eher übermenschlich anmutet: Der von Arnold Schwarzenegger dargestellte T-800 wird durch eine stark betonte männliche Körperlichkeit, die bereits bei seiner Ankunft zur Schau gestellt wird²⁰, sowie als Killermaschine mit zielstrebigem Brutalität charakterisiert, als technisches Artefakt handelt er lediglich entsprechend seines programmierten Auftrags, auf den er all seine Aktionen ausrichtet. Nach dem durch Kyle verkörperten positiv besetzten Männlichkeitsideal kann der T-800, entsprechend der zu plakativen Geschlechterinszenierungen neigenden Struktur des Films, als die technisierte Personifikation des negativ konnotierten, gewaltsamen und unterdrückenden Patriarchats gewertet werden, der sich Sarah nach Kyles Tod alleine erwehren muss. Bezeichnend ist jedoch, dass der T-800 genau in dieser finalen Phase des Films optisch nicht mehr als (menschlich aussehender) Mann konnotiert, sondern nach einer Explosion bis auf sein Maschinenskelett verbrannt ist und zunehmend auch Teile dieses Skeletts einbüßt.²¹ Auch wenn der Cyborg als Ausdruck des patriarchalen Prinzips gedeutet werden kann, eröffnen sich in dieser Szene auch Ansätze komplementärer Lesarten. Die Geschlechterdichotomie scheint nicht aufgelöst, tritt aber in den Hintergrund und wird folglich für den Moment relativiert, weil der Kampf die Differenz von Mensch und Maschine fokussiert statt jene der Geschlechter. Gerade dadurch, dass Sarah sich hier gegen eine Maschine und damit ein Objekt behaupten muss, wird sie selbst von ihrem Gegner nicht zum Sexualobjekt, sondern lediglich zum Zielobjekt stilisiert, und das in einem Überlebenskampf, in dem der männliche Soldat nicht stärker erscheinen kann. Kyle hat sich in männlichem Heldenmut geopfert, dennoch repräsentiert sein Tod auf höherer Ebene die allgemein menschliche Schwäche gegenüber der physischen Übermacht der Maschine. Der wohl stärkste subversive Impuls gegen stereotype

²⁰ Nach einer Zeitreise kommen die Besucher grundsätzlich nackt in der Vergangenheit an. Die Landung des Terminators (T1 00:04'00"-00:04'59") betont seine physische Überlegenheit: Er landet in einer Körperhaltung, die sowohl an die Embryostellung als auch an die Haltung eines Läufers vor dem Start erinnert, erhebt sich ungerührt und blickt von oben wie eine Statue über die im Dunkeln liegende, erleuchtete Stadt. Ein POV-Shot über seine Schulter verdeutlicht, dass er den Inbegriff von Männlichkeit und zugleich die potentielle Herrschaft der Maschinen verkörpert. Kyles Landung im Jahr 1984 (T1 00:06'20"-00:07'30") ist dem kontrastierend gegenübergestellt: Die körperlichen Strapazen haben bei ihm deutliche Spuren hinterlassen, er schwankt und zeigt Anzeichen von Schmerzen, außerdem landet er nicht herrschaftlich über der Stadt, sondern in einer dreckigen, dunklen Straße. Dies hebt zwar Kyles Schwäche, primär aber seine (positiv konnotierte) Menschlichkeit hervor, im Gegensatz zur Unverwundbarkeit der Maschine. Im Verlauf der Handlung kann sich Kyle als männlicher Held beweisen, da er den entsprechenden Normen- und Wertekatalog verkörpert.

²¹ Finale Kampfzene: T1 01:32'30"-01:35'42"

Genderkategorien ist der Sieg Sarahs über den T-800 – auch wenn der Kampf größtenteils von Kyle bestritten wird, sie führt ihn zu Ende. Sie führt nicht nur den finalen Vernichtungsschlag gegen den Terminator aus, sondern sie schlägt den Terminator mit eigenen Mitteln, indem sie ihn in einer Schrottpresse zerquetscht. Sarah bedient sich hier der Technik, die als unterdrückendes Prinzip auftritt und instrumentalisiert sie erfolgreich für ihre Zwecke.

II. *Terminator 2 – Tag der Abrechnung* (1991)²²

Zu Beginn des zweiten Teils der Terminator-Filmreihe befinden sich John bei Pflegeeltern und Sarah in der Psychiatrie, da sie beim Versuch, die Computerfirma Cyberdyne in die Luft zu sprengen und so die Zukunft zu ändern, verhaftet wurde – ihre Aussagen über die drohende Apokalypse und Maschinen aus der Zukunft hält man für Wahnvorstellungen einer psychisch Kranken. Erneut treffen per Zeitreise ein Beschützer und ein Attentäter ein, die Johns Leben retten oder vernichten sollen, im Unterschied zu T1 handelt es sich dieses Mal in beiden Fällen um einen Terminator. Während es sich bei Johns Cyborg-Bodyguard um einen in der Zukunft von den menschlichen Widerstandskämpfern umprogrammierten T-800, bereits bekannt aus T1 und wieder dargestellt von Arnold Schwarzenegger, handelt, schicken die Maschinen mit dem T-1000 ein neues, verbessertes Terminator-Modell in der Zeit zurück, um John zu töten. Dabei weist er gegenüber seinem Vorgängermodell entscheidende technische Vorzüge auf: Der T-1000 besteht aus flüssigem Metall und ist dadurch nicht nur quasi unzerstörbar (Einschusslöcher schließen sich sofort wieder; zerspringt er in tausend Stücke, finden und verschmelzen die Metalltropfen wieder zusammen), sondern auch in der Lage, seinen Körper beliebig zu verändern und zu verformen. Da er außerdem nach Berührungskontakt alle Oberflächenstrukturen imitieren kann, ist es ihm möglich, die äußere Erscheinung jeder Person anzunehmen und damit auch das verkörperte Geschlecht zu verändern. Auch wenn er sich zwischenzeitlich als Johns Pflegemutter und später als Sarah ausgibt, kehrt er immer wieder zu der Gestalt seines ersten Opfers, eines jungen, weißen und männlichen Polizisten, zurück, weist demnach folglich eine männliche Grundkonnotation auf. Diese unzuverlässige, wandelbare „mediale

²² Orig.: *Judgment Day*, USA 1991, Regie: James Cameron. Im folgenden Text mit der Sigle T2 bezeichnet.

Baudrillard-Maschine [...], die als solche nicht mehr zu erkennen ist, die polymorphe Gestalt des Bösen“²³ kontrastiert mit der konstanten, soliden, „fordistischen Maschine“²⁴ des hier die Seite des Guten repräsentierenden T-800. Im Vergleich zum T-1000, dessen Weg von Todesopfern gesäumt ist, tritt der T-800 von Anfang an deutlich weniger brutal auf, bis er von John (dem er programmierungsbedingt weisungsgebunden ist) die Order erhält, nicht mehr auf Menschen schießen zu dürfen.²⁵ Anders als sein Gegner verfügt der „von Arnold Schwarzenegger dargestellte T-800 [...] über einen extrem widerstandsfähigen Körper, während sein Wesen wandlungsfähig ist.“²⁶ Dieser wird dadurch verstärkt, dass John und Sarah eine Sperre in der Steuerungseinheit des T-800 deaktivieren, die ihn darauf beschränkt, vorhandene Programmierungen auszuführen, aber keine eigenen Modifizierungen einzuschreiben.²⁷ Der T-800 ist nun dazu befähigt, selbständig zu lernen und sich weiterzuentwickeln, und dabei wird er nicht nur menschenähnlicher (bedingt auch durch Johns Unterweisungen, der ihm auch das zum Kult-Zitat avancierte *Hasta la vista, baby!* beibringt), sondern legt auch zunehmend durch eigene Initiative männlich konnotierte Verhaltensweisen an den Tag. So zeigt er nach den ersten, eher missglückten Versuchen das Lächeln zu erlernen, sein erstes unvermitteltes, authentisch wirkendes Lächeln beim Anblick eines Gewehrs.²⁸ Der T-800 wird zur Vater- und Leitfigur für den jungen John Connor, eine Rolle, in der im Verlauf der Narration auch von Sarah akzeptiert und bestätigt wird. Sie sieht in ihm „in einer wahnsinnig gewordenen Welt die beste Alternative“, einen Vater, der nie aufhören würde, John zu beschützen: „Von allen möglichen Vätern, die über die Jahre gekommen und gegangen waren, war diese Maschine, dieses Ding, der einzige, der den Ansprüchen gewachsen war.“²⁹ Der Cyborg als bester möglicher Vater erfüllt diesen Anspruch, indem er sich am Ende für John und

²³ Georg Seeßlen: Vater war eine Erlösungsmaschine. In: Clint Eastwood trifft Federico Fellini. Essays zum Kino, Berlin 1996, S. 134.

²⁴ Ebd. S. 134.

²⁵ T2 00:47'03"-00:47'38" sowie 01:30'40"-01:31'20"

²⁶ Lighthart, S. 61. Lighthart sieht im Kampf der Terminatoren den Kampf zwischen analogem Film und digitalen Bildmedien personifiziert. „Das menschliche Antlitz des gutartigen Terminators wird zum Vermittler von ‚Wahrheiten‘, während der bösartige Terminator die trügerischen Gefahren einer digitalen Wandelbarkeit veranschaulicht.“ Lighthart, S. 73.

²⁷ Sarah ist zunächst versucht, den bei diesem technischen Eingriff ohne seinen Prozessor ‚wehrlosen‘ T-800 zu zerstören. John setzt sich hier gegen seine Mutter durch, indem er sich erstmals auf seinen Status als zukünftiger Anführer und damit auf ein patriarchales Urphänomen beruft (T2 01:08'45"-01:09'58").

²⁸ T2 01:12'53"-01:13'15" und T2 01:22'34"-01:22'50"

²⁹ T2 01:25'43"-01:25'54"

das Wohl der Menschheit opfert und dadurch selbst zur Erlöserfigur stilisiert wird: Blieben in T1 Überreste des ersten T-800 zurück und machten so die ersten Schritte zur Entwicklung von Skynet, der künstlichen Intelligenz, die ein Bewusstsein entwickeln und sich gegen die Menschheit wenden wird, erst möglich, müssen nun alle Anzeichen der Zukunftstechnologie beseitigt werden. Da der T-800 sich nicht selbst terminieren kann, muss Sarah ihn an einer Kette in ein Becken mit geschmolzenem Metall hinablassen, derselbe Ort, in dem kurz zuvor bereits der T-1000 sein Ende gefunden hat³⁰ – die Mutter muss den Vater töten in dieser eschatologischen und mythisch sowie religiös aufgeladenen Erzählung von Schicksal, Erlösung und dem Kampf vom Guten gegen das Böse, die auch stark mit genderbasierten Zuschreibungen und Leitmotiven operiert. Seeßlen sieht in diesem filmischen Entwurf „nichts anderes als ein[en] Gründungsmythos für eine Nachkriegsgesellschaft“³¹.

Die Entwicklung, die die Figur Sarah Connors von T1 zu T2 durchlaufen hat, könnte eklatanter und augenscheinlicher nicht sein. Der Film thematisiert, dass Sarah in den vergangenen Jahren den Untergrundkampf vorbereitet hat. Sie lebte mit John an verschiedensten Orten auf der Welt, knüpfte enge Kontakte zu Waffenhändlern und Guerillakriegern und setzte alles daran, John zu dem „großen militärischen Anführer zu erziehen“³², der er einmal werden soll. Sarah wandelte sich vom Opfer zur Kämpferin, auffällig ist ihr gestählter Körper, den sie auch in der Psychiatrie stets weiter trainiert. In einer Vision erscheint ihr dort Kyle Reese, der sie mit der Aufforderung antreibt: „Steh auf, Soldat“!³³ Im Unterschied zu ihrer größtenteils unsicheren, mädchenhaften Art von T1, greift sie in T2 sofort beherzt zur Schusswaffe, als sie von John und dem T-800 aus der Psychiatrie befreit wird und sie vom T-1000 verfolgt werden. Allerdings bleibt es nicht bei den Verfolgungsjagden und dem Versuch den ‚Cyborg der Stunde‘ auszuschalten: Sarah flieht nicht mehr nur vor Gefahr, vielmehr zeigt sie sich selbst aktiv und verfolgt einen Plan, der sie als agierend und nicht nur als reagierend apostrophiert. Es gilt, alle Forschungen zu vernichten, die zur Entwicklung von Skynet führen werden, und so plant die Gruppe bestehend aus Mutter, Sohn und ‚bekehrtem‘ Terminator, die Firma Cyberdyne

³⁰ „Das Terminieren eines Terminators funktioniert nur, wenn seine Qualitäten gegen ihn gewandt werden. Der Flüssigmetall-Terminator endet im flüssigen Metall. Ebenso wird der Terminator des ersten Films durch eine ihm ähnliche Technik *terminiert*.“ – Lighthart, S. 88.

³¹ Seeßlen, S. 138.

³² T2 00:44'24"

³³ T2 00:19'14"

in die Luft zu sprengen. Nach einer traumartigen Vision der drohenden Katastrophe bricht Sarah jedoch im Alleingang auf, um einen Anschlag auf Miles Dyson zu verüben, den Leiter und federführenden Forscher, der im Begriff ist, die unheilbringende Technik zu erschaffen, die sich über ihren Schöpfer erheben wird. Sowohl optisch als auch performativ unterscheidet sich Sarah nun stark von ihrem früheren Ich aus T1, das dem Bild einer modischen, attraktiven, femininen jungen Frau der 1980er Jahre entsprach. Nun tritt sie funktionaler Kleidung auf, in der Kämpfe bestritten werden können, und zeigt einen Körper, der in einem Maße trainiert und durch Muskeln definiert ist, dass er Züge maskuliner Körperkonzepte trägt.³⁴ Zielstrebig sucht sie das Haus des Familienvaters Dyson auf, um diesen zu töten, eröffnet zunächst aus der Distanz das Feuer und verwundet ihr Opfer – sie ist fixiert auf ihren Auftrag und erinnert dabei selbst an die mechanische Handlungseffizienz eines Terminators. Dabei unterläuft sie eine Entwicklung, die der des T-800 entgegengesetzt ist. Lighthart beobachtet: „Der T-800 [...] wird im Laufe der Handlung immer menschlicher. Er stellt den Übergang von der Maschine zum Menschen dar. Sarah überschreitet diese Grenze aus der anderen Richtung. Wie eine ferngesteuerte Kampfmaschine will sie das bedrohte Leben ihres Sohnes und die gefährdete Zukunft der Menschheit retten. Die Figur der Sarah Connor zeigt den Übergang vom Menschen zur Maschine.“³⁵ Als sie Dyson und seiner Familie in nächster Nähe gegenübersteht, ist sie nicht fähig, erneut den Abzug zu drücken, bricht weinend zusammen und wird von John umarmt, der in Begleitung des T-800 in der Szene eintrifft, um seine Mutter von dem Mord abzuhalten. John übernimmt die Initiative und erkennt damit proaktiv seine Rolle als Erlöser und zentraler Handlungsträger an, es ist nicht an der weiblichen Protagonistin, selbst die Retterin zu sein, sich von ihrer Rolle der schützenden Mutter zu lösen oder selbst männlich konnotierte Brutalität auszuüben – feminisierte Gewalt scheint hier keine Alternative.³⁶ Seeßlens Charakterisierung von Sarah, die mit jedem Mann geschlafen habe, der etwas über bewaffneten Widerstand gewusst habe, und als Mutter „nur von einer bizarren Utopie von einer Schlampe zu unterscheiden sei“³⁷, erscheint zwar etwas einseitig und in ihrer Wertung durchaus zweifelhaft. Doch obwohl Modifikationen in der geschlechtlichen Zuschreibung

³⁴ Zur Übertragung traditionell männlicher Eigenschaften wie ausgeprägter Muskeln auf weibliche Körper im Genre des Actionfilms vgl. Yvonne Tasker: *Spectacular Bodies. Gender, genre and the action cinema*, London/New York 1993.

³⁵ Lighthart, S. 100.

³⁶ Vgl. Seeßlen, S. 136.

³⁷ Vgl. ebd. S. 133.

und ein Entwicklungsprozess Sarahs im Vergleich zu T1 erkennbar sind, wird letztlich tatsächlich die starke patriarchalisch-christliche semantische und metaphorische Aufladung wieder in Kraft gesetzt. So treten die Geschlechter in ihrer Dichotomie und jeweiligen ontologischen Funktionalisierung wieder deutlich auseinander und können so schließlich einen optimistischen Ausgang herbeiführen, in dem die Gefahr gebannt scheint: Der T-800 besetzte die Leerstelle des Vaters und ermöglicht John, sich mit seiner Rolle als männlicher Erlöser und auch mit der durch sie gewährten, patriarchal konnotierten Autorität zu identifizieren. Dyson wird zum Märtyrer, der sich im Cyberdyne-Gebäude mit den gefährlichen Terminator-Teilen und der kompletten Forschungen in die Luft sprengt, um den verhängnisvollen Lauf der Geschichte zu ändern. Und Sarah lässt in einem vorherigen Gespräch mit Dyson keinen Zweifel an der Ursache für das zukünftig über die Menschheit hereinbrechende Unheil. Männer wie Dyson hätten die Wasserstoffbombe erfunden, ihre Erfindungen und ihr technologischer Fortschrittswahn seien jedoch gleichbedeutend mit dem Weg ins Verderben: „Ihr haltet euch für so kreativ. Ihr wisst gar nicht, wie es ist, wirklich etwas zu erschaffen, ein Leben zu erschaffen, zu spüren, wie es in einem wächst. Alles, wovon ihr etwas versteht, ist Tod [...]“³⁸ Auch wenn Sarah im zweiten Teil kämpferisch auftritt und nicht gerade die typischen Eigenschaften einer amerikanischen Vorstadtmutter zu verkörpern scheint, konstituiert sich ihre Identität in erster Linie aus einem kulturellen Reservoir weiblich Urbilder. Sie erscheint als amazonische Kriegerin, „Penthesilea der Neuzeit“³⁹, als mythologische Cassandra und prophetisch warnende Instanz⁴⁰, als biblische Stammutter Sarah⁴¹ und gemäß der christlichen Tradition als Mutter des zukünftigen Retters der Menschheit. Ihre zuvor zitierte Äußerung gegenüber Dyson zeugt von der Einschreibung der traditionellsten Dichotomien des Geschlechterdiskurses, die den egoistischen, technikzentrierten und destruktiven männlichen Forscherdrang dem natürlichen, lebensspendenden und -erhaltenden weiblichen Prinzip der Mutterschaft gegenüberstellt.

³⁸ T2 01:38'28"-01:38'42"

³⁹ Lighthart, S. 97.

⁴⁰ Vgl. ebd. S. 99.

⁴¹ Vgl. Seeßlen, S. 136.

III. *Terminator 3 – Rebellion der Maschinen (2003)*⁴²

Im Jahr 2003 lebt John Connor als junger Erwachsener im Untergrund und harrt, voller Selbstzweifel, mit seinem Schicksal. Rastlos befindet er sich sowohl auf der Flucht vor als auch auf der Suche nach seinem nun ungewissen Schicksal, ohne zu wissen, ob es wirklich gelungen ist, den Lauf der Geschichte zu verändern und die Menschheit zu retten. Seine Mutter Sarah ist bereits seit mehreren Jahren tot, sie hat nicht den Kampf gegen einen Terminator, sondern gegen den Krebs verloren. Erneut treffen zwei Zeitreisende aus der Zukunft ein, und abermals wird der „für das Gute“ umprogrammierte Terminator (hier das Modell T-850) von Arnold Schwarzenegger gespielt. Es sei jedoch bereits an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass T3 das altbekannte narrative Muster nutzt, um es auf (selbst-)ironische Weise zu brechen und spielerisch zu reflektieren – dies gilt auch und insbesondere für die Inszenierung der Genderkonzepte.

So setzt sich beispielsweise die bereits in T2 angedeutete Tendenz fort, dass der T-800 bzw. T-850 in dem Sinne menschlicher zu werden beginnt, in dem er auch männlich konnotierte Eigenschaften und Verhaltensweisen zeigt. Sein erster Weg führt den T-850, wie immer nach der Zeitreise zunächst nackt, in eine Bar, wo er zunächst ein Plakat scannt, das die Aufschrift „Ladies Night“⁴³ trägt, und mitten in eine Strip-Show gerät – für Frauen. Die tosende Menge der Zuschauerinnen betrachtet den nackten, muskulösen (Maschinen-)Mann eindeutig als erotisches Objekt: Während der T-850 sich also der Kleidung des Strippers bemächtigt, ist hier zur Abwechslung der männliche Protagonist Objekt des weiblichen Blicks. Draußen angekommen, wird für den Zuschauer ersichtlich, dass zum Outfit offensichtlich auch eine Sonnenbrille mit sternförmigen Gläsern und glitzerndem Rahmen gehörte. Der T-850 zertritt sie auf dem Boden und findet daraufhin in dem von ihm gestohlenen Wagen ein schlichtes, schwarzes Modell, das er sofort aufsetzt und demzufolge als adäquat identifizieren muss.⁴⁴ Hat der Cyborg hier bereits einen Datensatz implantiert, der die Vorstellung eines traditionellen männlichen Idealbilds konfiguriert? T3 parodiert hier nicht nur ein Genderstereotyp, sondern vor allem auf selbstironische

⁴² Orig.: *Terminator 3 – Rise of the Machines*, USA 2003, Regie: Jonathan Mostow. Im folgenden Text mit der Sigle T3 bezeichnet.

⁴³ T3 00:13'56“. An einer Tankstelle zeigt er seine allzu menschlich wirkende Vorliebe für Sonnenbrillen erneut (T3 00:40'56“-00:41'37“).

⁴⁴ T3 00:14'48“-00:15'42“

und -referentielle Weise das in den Vorgängerfilmen selbst geschaffene Bild des harten, pure Männlichkeit verkörpernden Terminators. Das Plakat der „Ladies Night“ kann jedoch auch als programmatisch für den ganzen Film gelesen werden, der gleich zwei neue zentrale Figuren einführt, die weiblich oder weiblich konnotiert sind und in diesem Abschnitt im Fokus stehen sollen: Zum einen ist das Kate Brewster, eine junge Tierärztin, die noch nicht ahnt, dass sie in der dystopischen Zukunft eine tragende Rolle als Johns Ehefrau, Mutter seiner Kinder und Nummer Zwei in der Hierarchie des Widerstandskampfs sein wird – wohl gemerkt: Kate muss sich wie Sarah damit begnügen, dass sie dem männlichen Helden John nicht gleichgestellt sein und ihre Bedeutung immer nur sekundär sein kann. Auch mit mächtigen Frauen bleibt die postapokalyptische Gesellschaft offensichtlich ein patriarchales System. Zum anderen tritt in diesem Teil der Filmreihe erstmals ein optisch und, wie zu zeigen sein wird, auch performativ weiblich konnotierter Terminator auf: Die Terminatrix T-X soll eine Reihe von Personen exekutieren, die einst an der Seite von John Connor kämpfen und damit zur Gefahr für Skynet werden, darunter auch Kate. Der T-850 scheint nicht auf männliche Eitelkeit programmiert und gibt unumwunden zu, dass die T-X das neuere und stärkere Modell ist und er eigentlich nicht fähig ist, sie zu terminieren. Die weibliche Killermaschine scheint unbesiegbar und ist mit zahlreichen technischen Features ausgestattet: Sie kann ihren Körper verformen, Oberflächen imitieren, hat ein reichhaltiges integriertes Waffenarsenal und verfügt über Nanotechnologie, mit der sie sich in andere Maschinen hacken und diese infiltrieren und neu programmieren kann. Trotz ihrer körperlichen Stärke und Überlegenheit, die zweifellos gegeben ist (so verfügt sie z.B. über einen integrierten Flammenwerfer) und auch eingesetzt wird (davon zeugen die Leichen, die den Weg der T-X pflastern), ist es jedoch gerade die gegenüber den Vorgängermodellen neue nanotechnologische Fähigkeit, die sie auszeichnet und zu einer femininen Konnotation beiträgt. Durch eine Mutation ihres Fingers kann sie die Festplatten und Steuerungseinheiten von elektronischen Geräten anzapfen, ihre Daten verändern, sich mit ihnen vernetzen und sie fernsteuern – im Vergleich zu der rohen, physischen Gewalt eine subtile und nicht minder effektive Kraft, die mit dem Stereotyp der manipulativen, durch versteckte Intrigen agierenden Frau zu assoziieren ist. Die Terminatrix fungiert als Projektionsfläche, in der zahlreiche geschlechtliche Rollenklischees bedient, akkumuliert, reflektiert und in ironisch-distanzierender Übertreibung gebrochen werden. Ersichtlich wird dies bereits bei der

Ankunftsszene.⁴⁵ Während Kyle Reese und alle ‚männlichen‘ Terminatoren nach ihrer Zeitreise stets in dunklen Hinterhöfen, dreckigen Straßen oder außerhalb der Stadt landen, erscheint die T-X im Zentrum von Beverly Hills, mitten im Schaufenster einer Modeboutique zwischen den (weiblichen und durch die Hitze des energetischen Felds schmelzenden) Schaufensterpuppen – ein Sinnbild für die Wechselwirkung zwischen Konsum, Materialismus und dem Schönheitsideal, dem der weibliche Körper unterworfen ist. Wirken die blonden Locken der T-X im ersten Augenblick noch engelhaft, outet sie sich schnell als vollautomatische, eiskalte Killerin: Nachdem sie ihr erstes (weibliches) Opfer getötet hat, zeigt sie sich mit streng zurückgebundenem Haar und knallrotem und engem Lederanzug, eine personifizierte Anspielung auf die weiblichen Imaginationen der *Femme fatale* und des Vamps. In der Tat stimmt diese Figuration mit einer weiteren speziellen Fähigkeit der T-X überein: Sie kann das Blut einer Person analysieren, ihre DNA bestimmen und diese mit ihrer integrierten Datenbank abgleichen. Es hätte gewiss alternative Möglichkeiten gegeben, diesen Prozess technisch im Cyborg-Körper umzusetzen, die entsprechenden Sensoren sind aber in Finger und Zunge implantiert – sie taucht den Finger in das Blut (oft das ihrer Opfer) und leckt daran⁴⁶, die Terminatrix knüpft somit an das Imago des Vamps und den Diskurs der blutsaugenden Vampirin an, der erotische Implikationen enthält. Die äußeren Merkmale ihrer weiblichen Sexualität setzt sie gezielt ein, so z.B. als sie von einem Polizisten kontrolliert wird und nach einem Seitenblick auf die Plakatwand nebenan, die von einem üppigen Model geziert wird, ihre Brüste vollautomatisch vergrößert. Dass der Polizist diese Begegnung letztlich trotzdem nicht überlebt, versteht sich von selbst. Die Terminatrix verkörpert hier die *Femme fatale* und zwei der charakteristischsten, ihr eingeschriebenen Aspekte, „die Schönheit der Person und das Schreckliche der Tat“⁴⁷ sowie die sexuell aufgeladene „zwiespältige[n] Disposition als Wunsch- und Angstbild“⁴⁸, von der ein Machtpotential ausgeht, das bei der *Femme fatale* sowohl „Anpassung an das traditionelle Verhältnis der Geschlechter als auch Dissens zu ihm“⁴⁹ widerspiegelt. Dementsprechend wird die T-X durch weitere weiblich codierte Verhaltensmuster charakterisiert,

⁴⁵ T2 00:05'50"-00:06'28"

⁴⁶ Vgl. z.B. T3 00:21'45"-00:22'10"

⁴⁷ Thomas Koebner: Die schöne Mörderin. Zum Weiterleben des Judith-Typus in der Filmgeschichte. In: *Die femme fatale im Drama. Heroinnen – Verführerinnen – Todesengel*, hg. von Jürgen Blänsdorf, Tübingen/Basel 1999, S. 142.

⁴⁸ Carola Hilmes: *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*, Stuttgart 1990, S. XIV.

⁴⁹ Ebd. S. XV.

Bezeichnenderweise gilt in der feministischen SF-Forschung neben der Cyborg das Alien als Repräsentation des verdrängten und unterdrückten Anderen, d.h. des Weiblichen.⁵⁵

Kate Brewster, die menschliche Protagonistin, durchläuft im Verlauf des Films einen enormen Entwicklungsprozess, der in hohem Maße durch Technik und ihre Fähigkeit, diese zu beherrschen, charakterisiert ist. Anfangs wird sie eingeführt, als sie mit ihrem Verlobten (der später der T-X zum Opfer fallen wird) in einem Geschäft für Haushaltswaren Hochzeitsgeschenke aussucht, eine Situation, die in einer sozial konventionalisierten Geschlechterkonstellation verortet. Der Scanner, mit dem die gewünschten Objekte auf einer Liste gespeichert werden und der ikonographisch bereits an eine Schusswaffe erinnert, funktioniert bei Kate nicht – sie reicht ihn an ihren Verlobten, der die technische Aufgabe für sie übernehmen muss.⁵⁶ Doch ihre Charakterisierung erfolgt von Beginn an nicht einseitig stereotypisierend. John und Kate treffen nachts in der Tierarztpraxis aufeinander, in der Kate arbeitet und in die John eingebrochen ist, um sich nach einer Verletzung selbst zu behandeln. John ‚bedroht‘ sie mit einer Paintball-Waffe, und Kate hält ihn für einen Junkie. In der vermeintlichen Gefahrensituation agiert sie schnell: Sie lenkt John ab, überwältigt ihn, feuert einen Schuss ab und sperrt John in einen der Tierkäfige.⁵⁷ Auch wenn sie später unter dem Schutz des T-850 steht, demonstriert sie hier ihre Fähigkeit, sich eigeninitiativ und aktiv selbst zu retten. Die Identitätskonstruktion einer aktiven Weiblichkeit wird fortgesetzt, als sich herausstellt, dass nicht John, sondern Kate den T-850 aus der Zukunft geschickt und ihn programmiert hat, weshalb er nur ihren Befehlen unterliegt. Ihr zukünftiges Ich attestiert ihr nicht nur großen technischen Sachverstand, sondern entlarvt sie auch als zentrales handlungstreibendes Element: Sie ist es, die durch ihr Handeln die Dynamik des Geschehens erst in Gang setzt, nicht der männliche Erlöser John, der dieses

⁵⁵ Vgl. Nina Köllhofer: Bilder des Anderen: das Andere (be-)schreiben – vom Anderen erzählen. Deutungen in der aktuellen wissenschaftlichen Rezeption feministischer Science Fiction. In: Maltry, Holland-Cunz, Köllhofer, Löchel, Maurer (2008), S. 17-68. „Als ein Archetypus des Fremden, Unbekannten, Geheimnisvollen steht das Alien der Science-Fiction-Erzählungen immer in einem Handlungsbezug zu menschlichen ProtagonistInnen und zur (sehr oft gegenwärtigen) menschlichen Gesellschaft. [...] Das Andere, das sich in Alien und Cyborg manifestiert, hat demnach unmittelbar mit mir selbst und mit uns selbst zu tun, es repräsentiert das Gegen- und Spiegelbild des individuellen und kollektiven Selbst.“ Ebd. S. 36f. „Stereotypisch findet sich das Andere in der von Männern beherrschten Science Fiction zumeist repräsentiert im feindlichen Gegenüber des Protagonisten bzw. als das Böse schlechthin. Das Andere muss in territorialen Kämpfen verdrängt bzw. vernichtet werden.“ Ebd. S. 39.

⁵⁶ T3 00:09'00"-00:09'12"

⁵⁷ T3 00:18'20"-00:19'30"

Mal nicht durch sich selbst, sondern durch (s)eine Frau gerettet wird – und damit ist Kate (bis zum heutigen Stand) die einzige Frau, die in initiativ aus der Zukunft wirkt und über die Zeit verfügt.⁵⁸ Kate ist es auch, die gegen Ende des Films zum Maschinengewehr greift, als John und sie von einer Kampfmaschine in die Enge getrieben werden.⁵⁹ Diese Szene kann ihrer ersten im Film zugeordnet werden und zeigt ihre Entwicklung auf: Scheiterte sie am Anfang noch an der Technik in Form des Scanners, meistert sie jetzt das Gewehr und stellt Stärke und Selbstsicherheit unter Beweis. Laut Rauscher agiere Kate „selbstbewusst, ohne gleich zur militanten Überlebenskämpferin im Stil Camerons zu werden“⁶⁰. Zeigten die ersten beiden Teile Sarah noch in plakativer Überzeichnung erst als Opfer, dann als kämpferische Soldatin, ist Kate weder das eine noch das andere, sondern verkörpert ein Konzept von weiblicher Identität, das nicht ganz frei von Widersprüchlichkeiten oder traditionellen Genderattributierungen ist, sich jedoch in seiner individuellen Konstitution nicht auf rigide Kategorien reduzieren lässt.

IV. *Terminator – Die Erlösung* (2009)⁶¹

Mit einer kurzen Eingangssequenz setzt der Film im Jahr 2003 ein und zeigt, wie der zum Tode verurteilte Häftling Marcus Wright kurz vor seiner Hinrichtung seinen Körper zu Forschungszwecken der Firma Cyberdyne überschreibt. Die Haupthandlung des Films ist im Jahr 2018 angesiedelt (und springt damit vom Publikum aus gesehen erstmals in der Zeit voraus): Skynet hat die Macht übernommen und einen Atomschlag gegen die Menschheit ausgeführt, der sich bereits im düsteren Ende von T3 ankündigte. Die Überlebenden leben seither versteckt oder leisten erbittert Widerstand gegen die Maschinen – wir sind in der Technikzukunft angekommen. John Connor gilt für die einen als Hoffnungsträger, für die anderen als „falscher Prophet“, v.a. für die obersten militärischen Befehlshaber – denn tatsächlich steht John offiziell nicht an der Spitze der Hierarchie. Marcus kommt plötzlich in dieser postapokalyptischen Welt zu sich, seine letzte Erinnerung ist die an seinen eigenen Tod durch die Giftspritze. In

⁵⁸ Erst in der Fernsehserie *Terminator – The Sarah Connor Chronicles* springen Sarah und John selbst in der Zeit, allerdings auf Initiative von Cameron, einem weiblich konnotierten Terminator.

⁵⁹ T3 01:18'45"-01:20'00"

⁶⁰ Andreas Rauscher: *Terminator*. In: *Science Fiction*, durchges. und aktualisierte Ausg. Hrsg. von Thomas Koebner, Stuttgart 2007, S. 442.

⁶¹ Orig.: *Terminator Salvation*, USA 2009, Regie: Joseph McGinty Nicholl. Im folgenden Text mit der Sigle T4 bezeichnet.

bedroht wird. Hier scheitern ihre Versuche, sich gegen die drohende sexuelle Gewalt selbst zu verteidigen – es ist Marcus, der sie rettet.⁶³ Genretypisch ist dies der Beginn einer amourösen Annäherung, und die Beziehung zwischen Blair und Marcus zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass in dem Maße, in dem Marcus als Cyborg erkannt und apostrophiert wird, auch die Genderattributierungen insbesondere bei Blair zunehmend stereotypischer gezeichnet werden: Sie tritt zunehmend hilfs- und schutzbedürftiger auf, und wo sie vorher noch Marcus den Weg zur Basis wies, artikuliert sie nun bei einer Verfolgungsjagd, keinen Plan für das weitere Vorgehen zu haben, und überlässt Marcus den aktiven, leitenden Part.⁶⁴ Blair weist weitere charakteristische Eigenschaften auf, die dem durch sie personifizierten Weiblichkeitstypus entsprechen: Sie bleibt ihrem Retter, der sich ihr als ‚guter Mensch‘ gezeigt hat, emotional treu, obwohl die übrigen Widerstandskämpfer den Cyborg als feindliche Bedrohung deklarieren. Trotz ihres anfänglichen rationalen und pragmatischen Auftretens, fungiert sie dennoch als Trägerfigur für die weibliche Emotionalität und Sensitivität, die ein Gespür für das verborgene Innere hat und Marcus’ Seele sehen kann, wo die anderen zunächst nur den Stahlkörper erblicken. Auf den ersten Blick scheint Kate Brewster hier als weibliche Kontrastfigur aufzutreten, da sie Marcus ärztlich untersucht und anschließend keinerlei Mitgefühl oder Einfühlung zeigt. Während Blair eine persönliche Verbindung zu Marcus aufgebaut hat, von „ihm“ spricht und nicht will, dass man „ihn tötet“, geht Kate selbstverständlich von der Notwendigkeit aus, „es zu demontieren“.⁶⁵ Trotzdem ist Kate in erster Linie als fühlendes Wesen weiblich semantisiert und so in das vorherrschende bipolare Gendersystem integriert: Sie ist hochschwanger und geht dadurch in der weiblichsten Urfunktion auf, Leben zu spenden, was insbesondere in der Endzeitszenarie von großer Bedeutung ist. Die Rollen sind klar verteilt: John wird die Menschheit durch Taten retten, Kate symbolisiert durch den biologischen Auftrag der Mutterschaft neues Leben und repräsentiert die Instanz der liebenden und sorgenden Ehefrau. Dem entspricht, dass John seine Uniform im Grunde nie ablegt, Kate aber zusammen mit John meist in ziviler, weiblicher Kleidung und mit offenem Haar als Zeichen natürlicher Föminität gezeigt wird.⁶⁶ Zwar ist sie aktiv am Widerstand beteiligt (und erscheint in diesen Sequenzen auch mit zusammengebundenem Haar),

⁶³ T4 00:48'15"-00:50'00"

⁶⁴ T4 01:05'00"-01:06'30"

⁶⁵ T4 00:59'50"-01:00'17"

⁶⁶ Vgl. hier z.B. T4 00:19'25"-00:20'21" und 01:14'40"-01:15'15".

ihre Tätigkeit als Ärztin deckt sich jedoch mit dem weiblich semantisierten performativen Feld, in dem man sich kümmert, umsorgt und heilt. Von der in T3 angekündigten Kate Brewster, Nummer 2 in der militärischen Hierarchie, ist hier noch nicht viel zu sehen.

Besonders auffällig ist, dass der vierte Teil der Filmreihe zugleich auch derjenige ist, der vielleicht sogar am stärksten mit mythologischen Bildern und Figuren operiert. In der Postapokalypse, in der die Welt in Trümmern liegt, kehren viele Menschen in vorzivilisatorische Lebensformen zurück, und in einer zerstörten Ordnung werden althergebrachte geschlechtliche Codierungen als orientierungs- und sinnstiftende Muster reaktiviert. Fortgeschrittene Technik existiert lediglich in der gut ausgestatteten Kommandozentrale, außerhalb leben die Menschen verstreut, versteckt und in Gruppen zusammengeschlossen, was an die vorurbane Zeit der Dorf- und Stammeskulturen erinnert. In der archaischen Welt treten auch archaisch geprägte Genderkonzepte auf: Marcus, Kyle und Star entdecken auf ihrer Reise eine Siedlung, wo sie um Benzin bitten. In der folgenden Szene wird archetypisch weibliches dem archetypisch (hier fehlgeleiteten) männlichen Verhalten gegenübergestellt, zugleich werden jeweils die beiden Grundformen menschlichen Verhaltens in Extremsituationen vorgeführt – der egoistische Überlebenswille einerseits, repräsentiert durch einen Mann, und der empathische Wunsch, mit anderen zu teilen und diesen zu helfen, verkörpert durch eine alte Frau, die den Besuchern Essensvorräte anbietet.⁶⁷ Der Mann gerät in Zorn, ist davon überzeugt, die Maschinen ließen sie in Ruhe, wenn sie keinen Fremden helfen, wirft ihr vor, sie könne nicht über die Nahrung der Siedlung verfügen. Die alte Frau ist mit einem großen Gehstock ausgestattet, mit dem sie auf den Boden klopft, um die unter einer Bodenluke gelagerte Nahrung anzufordern und den Hunger der Gäste zu stillen, eine Insigne von Autorität, der sie zum Typus der weisen alten Frau stilisiert. Mitten im Streit der beiden Positionen, die deutlich an geschlechtliche Zuschreibungen gebunden sind, erscheint einem *deus ex machina* gleich durch das Fenster die Hand eines monströs großen Terminators und ergreift nacheinander beide Figuren, die zusammen mit Kyle und Star in die Skynet-Zentrale verschleppt werden. Der Mann repräsentiert die fehlgeleitete, egoistische Form von Männlichkeit, die wenig später abgestraft wird: Er überlebt durch eigenes Verschulden nicht, während die alte Frau sich beschützend um Star kümmert und somit dem Profil ihres Rollentyps entspricht. Star selbst ist eine der Schlüsselfiguren,

⁶⁷ T4 00:34'20"-00:36'30"

die der Analyse den Zugang zu den archaisch-mythologischen Gendercodierungen des Films öffnen. Seeßlen sieht das Kino als einen „gewaltige[n] posthistorische[n] Mythen-Bastelkasten“⁶⁸ und T2 als „neomythische[n] Entwurf, randvoll mit religiösen und medialen Gläubnissen und Bildern“⁶⁹. Die neomythische Tendenz trifft in noch höherem Maße auf T4 zu und manifestiert sich in der Trägerfigur des kleinen afroamerikanischen Mädchens Star. Sie verkörpert das Reine, Gute und Unschuldige schlechthin, und sie ist es, die die Spiegelfigur zu Marcus darstellt. Star ist stumm, und während ihr die Sprache als externalisierendes Medium fehlt, ist ihr Sehen als internalisierende Fähigkeit stark betont, sowohl in seiner Bedeutung für die Narration als auch für die visuelle Ebene des Films – es gibt zahlreiche Großaufnahmen von Star, in denen ihr Blick das bestimmende Element ist. Dies schreibt auch ihr Züge einer hellstichtigen Cassandra-Figur zu, gleichzeitig verfügt sie über die traditionell weiblich konnotierten Eigenschaften der Intuition und Empathie, wodurch sie als Spiegel für die Bedürfnisse anderer, meist der männlichen Helden, fungiert: So beobachtet sie in einer Szene, wie Marcus sich am Metall eines Autowracks schneidet und verarztet ihn mit einem Pflaster, das sie in ihrem Brustbeutel trägt, in einer anderen versorgt sie während einer Verfolgungsjagd im Auto die Männer mit Munition und lädt Waffen.⁷⁰ Star und Marcus treten als Inbegriff idealisierter Weiblich- bzw. Männlichkeitsimaginationen auf, die jeweils auf spezifische Weise ins Übermenschliche transzendiert erscheinen. Der Cyborg Marcus ist als technisches Wesen apostrophiert, damit dezidiert männlich konnotiert und weist auch den entsprechend heldenhaften Verhaltenskodex auf. Als er in der Skynet-Zentrale erfährt, dass er zur Infiltration des menschlichen Widerstands konzipiert und ohne sein Wissen darauf programmiert war, John dort in eine Falle zu locken, widersetzt er sich dieser Determination, reißt sich den implantierten Chip aus dem Körper, hält an seiner Autonomie fest, sich für das moralisch Richtige zu entscheiden und kämpft an der Seite von John dafür, die Skynet-Zentrale durch Sprengsätze zu zerstören. Demgegenüber verkörpert Star die komplementäre Form der Transzendenz: Sie erscheint übermenschlich durch ihre Markierung als sensitives, intuitives, harmonisierendes Wesen, als personifizierte Unschuld und Ausdruck natürlich-weiblicher Kräfte. Nach dem finalen Showdown in der Skynet-Zentrale kann Marcus den schwer verletzten John nach einem Terminatoren-Angriff aus dem Gebäude retten, draußen

⁶⁸ Seeßlen, S. 131.

⁶⁹ Ebd. S. 132.

⁷⁰ Star versorgt Marcus mit Pflaster (T4 00:29'55"-00:30'13") und reicht im Auto Munition (T4 00:38'25"-00:38'42" sowie T4 00:40'44").

verlassen alle Hauptprotagonisten mit einem Hubschrauber das Areal. Alles scheint vergeblich: Die menschlichen Gefangenen konnten zwar befreit, aber die montierten Sprengsätze konnten nicht mehr gezündet werden. Doch erneut tritt Stars regelrecht mystisch scheinende schicksalsträchtige Kraft in Erscheinung, dieses Mal reicht sie kein Pflaster, sondern übergibt John den Fernzünder für die nuklearen Sprengsätze, den sie in der Zentrale eingesteckt haben muss und für seine Bestimmung bewahrt hat.⁷¹ Es versteht sich von selbst, dass es John ist, der den Knopf drückt und die Explosion auslöst – Star kommt lediglich die Aufgabe der weiblichen Vorsehung zu, die es dem Erlöser ermöglicht, seinen Auftrag zu erfüllen. Die idealisiert-neomythologische Inszenierung der Geschlechter driftet bislang regelrecht ins Pathetische ab, insbesondere in ihrer Potenzierung zum Finale hin, als Marcus dem schwerverletzten und dem Tode geweihten John, dessen Herz bald versagen wird, sein eigenes Herz anbietet und ein zweites Mal sein Leben verliert – diesmal wird er nicht hingerichtet, sondern opfert sich als geläuterter Held. Die Metaphorik ist deutlich, sogar überdeutlich: Es ist die Kraft des Herzens, die den Menschen und die Menschlichkeit von der Maschine und ihrer Gefühlskälte unterscheidet, Achillesverse und größte Stärke des Menschen zugleich.⁷² Vor dem nahen Ende seines Lebens durch die bevorstehende und in dem postapokalyptischen Setting skurril anmutende Organtransplantation verabschiedet sich Marcus nacheinander von allen Protagonisten, beim Abschied von Star ergibt sich das wohl symbolträchtigste Sinnbild des Films: Das Mädchen ergreift die Hand von Marcus, und zwar diejenige, deren Haut beim vorherigen Kampf gegen den feindlichen Terminator verbrannt ist und die folglich nur noch als stählerne Metallhand vorhanden ist, sie wählt die Hand, die ihn deutlich als Cyborg ausweist.⁷³

Die Großaufnahme zeigt die ineinander verschlungenen Hände des Mädchens und des Cyborgs – Sinnbild für die Aussicht auf eine mögliche Versöhnung von Mensch und Maschine, Symbol für die sich ergänzenden Prinzipien von mythologischer, sensibler Weiblichkeit und technikaffiner, heldenhafter Männlichkeit.

⁷¹ T4 00:37'50"-01:38'17"

⁷² Im Kampf von Marcus mit einem Terminator sieht der Zuschauer in einem POV-Shot, wie der Terminator das Herz bei Marcus als schwächste und verwundbarste Stelle identifiziert und ihn gezielt dort angreift. Marcus muss danach erst von John reanimiert werden (T4 01:33'08"-01:36'50").

⁷³ T4 01:41'00"

Fazit

Zwischen dem ersten und dem vierten und vorerst letzten Teil der *Terminator*-Filmreihe sind 25 Jahre vergangen, ein Vierteljahrhundert Science Fiction-Kinogeschichte mit einer Vielzahl von ProtagonistInnen, die jeweils spezifische Genderkonzepte verkörpern. Die Analyse hat gezeigt, dass jeder Teil hier eigene Akzente setzt und durchaus eine Entwicklung abzulesen ist, wenn diese auch nicht linear einer zunehmend innovativen und subversiven Richtung folgt. Auffällig ist, dass die Terminatoren nicht dazu genutzt werden, die Dualität der Geschlechter an sich zu überwinden. Es existieren zwar anonyme Kampfmaschinen, die ihrer Körperform nach mehr oder weniger anthropomorph erscheinen, diese bilden in T1-T3 aber nur in den Vorausbildungen auf die Schlacht- und Trümmerfelder der apokalyptischen Zukunft die entsprechende Kulisse und stellen in T4 die anonymen Gegner, die auf verschiedene Weise attackieren. Alle Terminatoren, denen eine handlungsstragende Funktion als Pro- oder Antagonist zukommt und die folglich individualisiert auftreten, sind auch gendertechnisch anthropomorphisiert, indem sie dezidiert weiblich oder männlich konnotiert und damit in das dualistische Geschlechtersystem integriert sind. Dies zeigt sich auch an dem performativen Verhaltensrepertoire der Terminatoren, das im Grad seiner geschlechtlichen Codierung zunimmt, wie z.B. die Untersuchung des T-850 und der T-X aus dem dritten Teil erkennen ließen. Als besonders interessant erscheint, dass sich insbesondere der dritte Teil, obwohl er Genderstereotype einsetzt, durch spielerische Distanz und ironische Brechung als der mit dem subversivsten Potential präsentiert. Es kann die These formuliert werden, dass es nicht primär darauf ankommt, ob eine bipolare Geschlechterordnung gilt oder ob traditionelle Genderkonzepte eingesetzt werden, sondern darauf wie diese inszeniert und ob diese innovativ inszeniert oder mit anderen Anteilen zu einem subversiven Konzept kombiniert werden. So ist bereits in den ersten beiden Teilen ein Emanzipationsprozess bei Sarah Connor nachzuvollziehen, im Vergleich zu T3 handelt es sich jedoch eher um ein Umschlagen des einen plakativen Extrems in das andere, ihm entgegengesetzte – von der passiven, hilflosen Frau zur amazonischen Kämpferin. Kate Brewster erscheint hier deutlich weniger eindimensional und von Anfang an als Repräsentantin einer facettenreicheren Geschlechterimagination. Als besonders auffällig präsentiert sich die Erkenntnis, dass es mit dem vierten der aktuellsten Filme ist, der einen großen Rückschritt hin zu einer starken traditionellen Ontologisierung der Geschlechter vollzieht. Auf allen Ebenen treten in einer Inszenierung von Geschlecht innerhalb einer archaischen Endzeitgesellschaft das

Weibliche und das Männliche wieder in dichotomische, in hohem Maße mythologisch aufgeladene archaische Urbilder auseinander. Der Film artikuliert jedoch selbst durch ein finales Voice over von John Connor: „Diese Schlacht haben wir gewonnen, aber der Krieg gegen die Maschinen geht weiter. [...] Und die Zukunft ist das, was wir daraus machen.“⁷⁴ Es bleibt also abzuwarten, welche Gendermodelle zukünftig in Fortsetzungen des *Terminator*-Stoffs und im Science Fiction-Kino im Allgemeinen konstruiert und inszeniert werden.

⁷⁴ T4 01:42'10"-01:42'30"

Literaturverzeichnis

- Branigan, Edward: *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin/New York/Amsterdam 1984.
- Clover, Carol: *Men, Women, and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*, London 1992.
- Drux, Rudolf: *Der Mythos vom künstlichen Menschen*. In: *Der Frankenstein-Komplex. Kulturgeschichtliche Aspekte des Traums vom künstlichen Menschen*, hg. von ebd., Frankfurt am Main, 1999, S. 26-47.
- Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte: *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg 2007.
- Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen*, hg. u. eingel. von Carmen Hammer und Immanuel Stieß, Frankfurt 1995.
- Hilmes, Carola: *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*, Stuttgart 1990.
- Koebner, Thomas: *Die schöne Mörderin. Zum Weiterleben des Judith-Typus in der Filmgeschichte*. In: *Die femme fatale im Drama. Heroinnen – Verführerinnen – Todesengel*, hg. von Jürgen Blänsdorf, Tübingen/Basel 1999, S. 141-158.
- Köllhofer, Nina: *Bilder des Anderen: das Andere (be-)schreiben – vom Anderen erzählen. Deutungen in der aktuellen wissenschaftlichen Rezeption feministischer Science Fiction*. In: *genderzukunft. Zur Transformation feministischer Visionen in der Science Fiction*, hg. von Karola Maltry, Barbara Holland-Cunz, Nina Köllhofer, Rolf Löchel, Susanne Maurer, Königstein/Taunus 2008., S. 17-68.
- Ligthart, Theo: *Terminator... Über das Ende als Anfang*, Wien 2003.
- Mulvey, Laura: *Visuelle Lust und narratives Kino*. In: *Texte zur Theorie des Films*. Hg. von Franz-Josef Albersmeier, Stuttgart 2003, S.389-408.
- Neale, Steve: *Masculinity as Spectacle. Reflections on Men and Mainstream Cinema*. In: *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, hg. von Steven Cohan; Ina Rea Hark, London/New York 1993, S. 9-20.
- Rauscher, Andreas: *Terminator*. In: *Science Fiction*, durchges. und aktualisierte Ausg. Hrsg. von Thomas Koebner, Stuttgart 2007, S. 434-443.
- Seeßlen, Georg: *Vater war eine Erlösungsmaschine*. In: *Clint Eastwood trifft Federico Fellini. Essays zum Kino*, Berlin 1996, 129-139.
- Spiegel, Simon: *Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films*, Marburg 2007.
- Tasker, Yvonne: *Spectacular Bodies. Gender, genre and the action cinema*, London/New York 1993.
- Suvin, Darko: *Poetik der Science Fiction. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*. Übersetzt von Franz Rottensteiner, Frankfurt am Main 1979 [engl. 1977].