



Medienimpulse
ISSN 2307-3187
Jg. 61, Nr. 1, 2023
doi: 10.21243/mi-01-23-09
Lizenz: CC-BY-NC-ND-3.0-AT

Terminator und Avatar.
Zwei allegorische Figuren, Denkfiguren
und Galionsfiguren.
Zum Œuvre von James Cameron.
Eine Hommage

Ulrich Kumher

In diesem Beitrag werden zwei Figuren erhellte, die im Œuvre von James Cameron wichtige Rollen spielen: Terminator und Avatar. Nach einem Einblick in Camerons Werk, der mögliche Gründe für dessen Erfolg beleuchtet (1.), wird der Blick auf ein Strukturmerkmal seiner Filmgeschichten gelenkt, nämlich auf unterschiedliche Sphären, die in den jeweiligen Filmgeschichten vorkommen (2.). Diese Sphären spielen auch im Film „Abyss“ eine wichtige Rolle, durch den sich bereits das jüngste Werk Camerons ankündigt (3.). Vor diesem Hintergrund wird auf zwei Figuren eingegangen, die Camerons

Spielfilme stark prägen: Terminator (4.) und Avatar (5.). Was Terminator und Avatar als Allegorien und Denkfiguren bedeuten könnten, ist Thema des sechsten Abschnitts (6.). Der Artikel endet mit medienpädagogischen Anmerkungen (7.).

This article highlights two figures that play important roles in James Cameron's oeuvre: Terminator and Avatar. After an insight into Cameron's work, which sheds light on possible reasons for his success (1.), attention is drawn to a structural feature of his film stories, namely to different spheres that occur in the respective film stories (2.). These spheres also play an important role in the film "Abyss", which heralds Cameron's most recent work (3.). Against this background, two figures that stand out in Cameron's movie pictures are discussed: Terminator (4.) and Avatar (5.). What Terminator and Avatar could mean as allegories and figures of thought is the subject of the sixth section (6.). The article ends with media-educational comments (7.).

„Kommen Sie mit mir, wenn Sie leben wollen.“

(aus: Terminator [TC: 00:34:00–00:34:02])

*„Kommt her, mir nach,
dann werde ich aus euch Menschenfischer machen.“*

(Mk 1,17 par Mt 4,19)

*„[...] wenn du lange in einen Abgrund blickst,
blickt der Abgrund auch in dich hinein.“*

(Friedrich Nietzsche und Prolog zu Abyss)

*„[...] wenn du lange auf eine Leinwand blickst,
blickt die Leinwand auch in dich hinein.“*

(frei nach Friedrich Nietzsche bzw. nach Abyss)

*„Bernhard Pörksen: ‚[...] Worum geht es Ihnen?‘
Stewart Brand: ‚Um beides. Zum einen um die Fähigkeit,
die menschliche Supermacht kenntnisreich einzusetzen,
zum anderen um das verantwortliche Handeln. [...]‘“
(Brand/Pörksen 2020: 39)*

*Für meine Familie!
Und für unsere ukrainischen Geschwister, die um ihre Freiheit
und die Freiheit überhaupt kämpfen!*

1. Welterfolge und Kultfilme

Terminator (US 1984), *Aliens – Die Rückkehr* (US 1986), *Abyss – Abgrund des Todes* (US 1989), *Terminator 2 – Tag der Abrechnung* (US 1991), *True Lies – Wahre Lügen* (US 1994), *Titanic* (US 1997), *Avatar: Aufbruch nach Pandora* (US 2009), *Avatar: The Way of Water* (US 2022 ... Filme, bei denen James Cameron Regie geführt hat: Filmklassiker. Bei *Abyss*, *True Lies*, *Titanic*, *Avatar – Aufbruch nach Pandora* hat Cameron auch das Drehbuch geschrieben und bei *Terminator*, *Aliens*, *Terminator 2* und *Avatar: The Way of Water* ist er am Drehbuch beteiligt gewesen. James Cameron ist also Regisseur und Drehbuchautor (Woitschig 2005).

Neben diesen erfolgreichen Spielfilmen hat Cameron noch bei weiteren Filmen Regie geführt, beispielsweise bei Dokumentarfilmen (Baumgart 2005; Juhnke 2005, Clarke 2014: 149–151), und ist als Produzent tätig gewesen (Clarke 2014: 153–157).

Um dem Erfolg von Cameron auf die Spur zu kommen, stehen im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen die bereits erwähnten erfolgreichen Spielfilme, bei denen Cameron Regie geführt hat.

Hinsichtlich des bisherigen Lebens und Lebenslaufs von James Cameron sei hier auf andere Beiträge verwiesen (Heard 1998; Keller 2002; Pabst 2005).

1.1 Science-Fiction und Gegenwartsbezogenheit

Bemerkenswert ist, dass die *Terminator*-Filme, *Aliens – Die Rückkehr* und die *Avatar*-Filme auch Science-Fiction-Filme sind, insofern Zukunft und Technik in ihnen eine nicht unwichtige Rolle spielen. *Abyss* enthält wenigstens Elemente von Science-Fiction, insofern fortgeschrittene Technologie und fremde Existenzen in diesem Film von Bedeutung sind. Eine grundlegende Eigenschaft zumindest sehr vieler Science-Fiction-Filme besteht nun darin, dass sie zwar Zukunft und deren Möglichkeiten zeigen, den zukünftigen Horizont aber dazu nutzen, um eine Auseinandersetzung mit der Gegenwart in Gang zu bringen. Im Spiegel der Fiktion (einer möglichen Zukunft) wird auf Gegenwärtiges verwiesen (Schärfl 2015: 10), denn die Zukunft ist insbesondere dafür geeignet, Gegenwärtiges weiterzudenken und zu steigern. Die Verfremdung der Gegenwart durch ein zukünftiges Gewand kann in den Dienst der Kenntlichmachung gestellt werden: der Kenntlichmachung von Potenzialen und Chancen, aber auch der Gefahren und Abgründe. Dies hängt nicht selten mit der utopischen und/oder dystopischen Ladung von Science-Fiction zusammen, womit unter anderem Kritik an der Gegenwart angesprochen ist. Auf dieser Li-

nie zeigen die *Terminator*-Filme von Cameron eine Technik, die sich dem Menschen entzogen hat und (deswegen) außer Kontrolle geraten ist, der *Aliens*-Film erzählt unter anderem von der Ausbeutung von Menschen für die Interessen der sog. Gesellschaft, mit der ein inhumaner (Konzern-)Kapitalismus angesprochen sein könnte, *Abyss* zeigt die Angst vor dem Unbekannten, die sich in Aggression entladen und Begegnung verhindern kann, und die *Avatar*-Filme schildern die Ausbeutung von Natur in der Zukunft, die eine Erinnerung an die fatale Natur- und Kulturzerstörung auf der Erde ist und zugleich deren Vergegenwärtigung. Science-Fiction erlaubt Gedankenexperimente (Lechtenböhrmer 2015: 43–45) und kann die *Was wäre wenn*-Frage (Hassel/Schärftl 2015: 2) stellen, die sich häufig folgendermaßen konkretisiert: Lernen Menschen aus ihren bisherigen Fehlern? Diese Frage hat eine appellative Spitze, nämlich endlich aus bisherigen Fehlern und Missständen zu lernen und die Weichen für eine prohumane und umweltfreundliche Zukunft zu stellen.

Doch nicht nur die Science-Fiction-Filme Camerons sind gegenwartsbezogen, was am Beispiel von *Titanic* sehr gut deutlich werden kann (Lubin 1999). Spielfilme, deren Handlung (vornehmlich) in der Vergangenheit stattfindet, kommen generell als gegenwartsbezogen in Frage. Lubin (1999: 57–58) formuliert sogar:

Movies set in the past are always, in the final analysis, *about* the present. No matter how serious or devout the film-maker's interest in the historical past, film is a medium of and about that which is contemporary. This is because movies are made *in* the present

for the present – the past does not buy tickets. In movies, the historical past is at best a guise, a device, for addressing the present, for catching and holding its interest. Historical accoutrements – not only sets, props and costumes but also dialogue, themes and characterizations – serve as an allegory of the present. [...]

Auch wenn speziell *Titanic* einen großen Wirklichkeitsgehalt bzw. historischen Gehalt hat, insofern das Schiff Titanic, ihre Besatzung, ihre Fahrt und ihr Untergang zu großen Teilen dokumentarisch erfasst und minutiös rekonstruiert worden sind (Cameron 1998: VI.XII–XIII), lassen sich die hier behandelten Filme Camerons insgesamt als Spielfilme klassifizieren, insofern sie Erfundenes erzählen, wozu in *Titanic* die Figuren Rose und Jack sowie deren Liebesgeschichte gehören, die für den Film von zentraler Bedeutung sind (Cameron 1998: VI–VII). Die Gegenwartsbezogenheit von Camerons Filmen ist zugleich ein Indiz dafür, dass sich seine Filme gezielt mit Wirklichkeit auseinandersetzen. Fiktionalität und Gegenwartsbezogenheit schließen sich also gegenseitig nicht in jedem Fall aus. Demnach gibt es „True Lies“ – wie es der Titel von einem Cameron-Film zuspitzt. Lubin (1999: 23) schreibt zu *Titanic*:

The movie we are about to see aims to provide ‘the experience of it’ through the artifice of cinematic story-telling. To invoke the title of Cameron’s previous film, *Titanic* will provide ‘true lies’ about the past in order to bring us closer to that remote era than mere facts, documents and salvaged artefacts ever could.

True Lies, ein Oxymoron. Fiktionen können – wie beispielsweise Fake News – von Wirklichkeit und Wahrheit wegführen und diese verstellen, sie können aber auch im Dienst der Wirklichkeit und

Wahrhaftigkeit stehen, beispielsweise in subversiver Hinsicht. Hiermit ist eine sehr alte Praxis und Einsicht angesprochen: „Fairy tales do not tell children that dragons exist. Children already know that dragons exist. Fairy tales tell children that dragons can be killed“ (Gilbert Keith Chesterton).

1.2 Mögliche Gründe für den Erfolg

Handelt es sich bei *Terminator* und bei *Aliens* um Kultfilme, die sich an ein erwachsenes Publikum richten, lässt sich bei den folgenden Filmen von Cameron beobachten, dass es einen Trend in Richtung einer größeren – und auch jüngeren – Zielgruppe gibt, wobei der Trend vermutlich mit der Vorgabe zu tun hat, Blockbuster zu produzieren, die für möglichst viele Menschen international attraktiv sein sollen. Mit Blick auf eine jüngere Zielgruppe bleibt die generelle Gewalthaltigkeit von Camerons Filmen, die kriegerische Ausmaße erreichen kann (Kumher 2020b), in medienpädagogischer Hinsicht allerdings diskussionswürdig, wobei unter anderem die Deutung Friedrichs (1999: 99) bzgl. der *Terminator*-Filme von Cameron Berücksichtigung verdient:

Es ist das grundlegende Paradoxon der *Terminator*-Filme, daß sie diese hehre Botschaft vom Wert des menschlichen Lebens mit allen Mitteln des Actionkinos und einer Ästhetik der Gewalt und Zerstörung einfordern.

Bei *Terminator 2 – Tag der Abrechnung* handelt es sich um ein Beispiel für die Hinwendung zu einem Publikum, das auch jünger ist, denn hier findet sich eine relativ junge Identifikationsfigur sowie damit verbunden: jugendliche Wunscherfüllung (Mikos 2008:

312–314). Zudem ist diese Identifikationsfigur ein Sympathieträger, handelt es sich doch um den potenziellen Heiland (Bohrmann 2012: 274–276), der in einer möglichen Zukunft den Widerstand der Menschheit gegen die Maschinen erfolgreich anführen kann, also um einen sog. Maschinenstürmer. Die Bestimmung von *True Lies* für ein möglichst großes Publikum lässt sich unter anderem daran ablesen, dass es sich bei diesem Film um ein Genremix handelt, der mindestens drei sehr erfolgreiche Filmsorten gekonnt miteinander mischt, nämlich den actiongeladenen Agentenfilm, den Liebesfilm und die Komödie, wobei die Komödie dazu geeignet ist, Gewalt zu verharmlosen. Und *Avatar* ist für ein jüngeres Publikum unter anderem aufgrund seiner fantasievoll ausgestalteten Welt attraktiv. Hier spielen Tiere eine Rolle, die an Dinosaurier erinnern oder solche sind; diese Tiere sind bei vielen Kindern und Jugendlichen sehr beliebt. Manche dieser Tiere werden als sehr gefährlich charakterisiert, schlussendlich wehrt sich aber gerade auch der gefährliche Anteil der Tierwelt auf Pandora als Teil dieses Planeten gegen dessen Ausbeutung, weshalb diesen Tieren viel Sympathie zuwachsen kann. Die Beteiligung anderer Lebewesen am Verteidigungskampf gegen die Vernichtung erinnert übrigens an *Der Herr der Ringe* (von J.R.R. Tolkien), insofern sich in dieser Geschichte ebenfalls andere Lebewesen (beispielsweise Adler) im Kampf gegen das Böse einsetzen (Meier 1989). – Und *Avatar: The Way of Water* stellt für Kinder und Jugendliche einige Identifikationsfiguren bereit.

Der große Erfolg von Camerons Filmen dürfte aber nicht nur an der Ausweitung der Zielgruppe liegen, sondern auch andere Gründe haben, die sich an seinen Filmen ablesen lassen. Die von Cameron angestoßene Weiterentwicklung von Filmtechnik (Heard 1998: 148.164.219–232; Clarke 2014: 23.85) dürfte vermutlich einer dieser Gründe sein; sie erlaubt spektakuläre Aufnahmen, wie sie das Publikum wohl noch nie vor den jeweiligen Filmen im Kino gesehen hat. Er versteht es, Technik kunstvoll und effektiv zum Einsatz zu bringen, was beispielsweise hinsichtlich 3-D-Technik gesagt sei: Während bei manchen Filmen auf den Einsatz von 3-D-Technik auch verzichtet hätte werden können, weil sie keinen wirklichen Mehrwert einbringt, nutzt Cameron diese Technik in ästhetischer Hinsicht ganz bedacht und gekonnt, unter anderem um gezielt und wirkungsvoll Immersion zu begünstigen (Heard 1998: 229.232). *Avatar: The Way of Water* ist in Sachen Illusionskunst ein vorläufiger Höhepunkt: Zeitweise wird hier die Leinwand in ein riesiges Aquarium verwandelt, das eine physische Existenz überzeugend imitiert, wobei das Publikum den Eindruck gewinnen kann, selbst im Aquarium bzw. im Meer dabei zu sein. Cameron setzt Technik jedoch nicht nur um der Technik und ihrer Schauwerte willen ein, sondern bedenkt – kritisch – ihre Implikationen (Schröter 2005: 289.308–309) und verwendet diese, um im Rahmen seiner Filmkunst bestimmte Sinnangebote zu generieren. Auch aus diesem Grund ist seine Kunst insbesondere in filmtheoretischer und philosophischer Perspektive (Schröter 2005) ergiebig.

Inhaltlich dürfte an Cameron-Filmen unter anderem anziehend sein, dass sie Ehe bzw. familiäre Bindungen thematisieren und in verschiedenen Varianten das Thema Liebe aufrufen, denn dies gehört zu anthropologischen Grundkonstanten und hat große Aussichten darauf, auf Resonanz zu stoßen. Dass manche Liebesbeziehungen bei Cameron-Filmen eben nicht einfach sind, evtl. sogar schon zerbrochen scheinen, erhöht nur ihren Wirklichkeitsgehalt. Zudem trifft Cameron inhaltlich den Nerv der Zeit, wenn er *Vergegnungen* (Buber 1963: 2) und Begegnungen sowie Umweltzerstörung zeigt. Gerade in *Avatar: The Way of Water* spielen diese Themen wieder eine herausragende Rolle.

Die mit einem Film assoziierte Musik – insbesondere der Soundtrack – kann ebenfalls ein Grund bzw. Mitgrund für den Erfolg eines Films sein, unter anderem deshalb, weil sie Aufmerksamkeit auf einen Film zu ziehen vermag. In Zusammenhang mit Camerons Filmen sei hier auf *You could be mine* von Guns N' Roses hingewiesen, ein Titel, der sich im Soundtrack von *Terminator 2 – Tag der Abrechnung* findet, und auf *My heart will go on*, komponiert von James Horner und gesungen von Céline Dion, ein Titel, der sich im Soundtrack zu *Titanic* findet (Lubin 1999: 99). Die enge Verbindung zwischen Musik und Film wird auch an den entsprechenden Musikvideos ersichtlich, in denen Filmausschnitte gezeigt werden.

Nicht zuletzt dürfte der Welterfolg von Camerons Filmen damit begründet sein, dass er sich gekonnt aus der Schatzkammer großer „Mythen, Träume und Mysterien“ (Eliade 1961) bedient (Langer 2005b). Dies gilt auch für die bisherigen *Avatar*-Filme, denn di-

verse Inhalte dieser Filme betreffen beispielsweise Initiation, Weltenbaum, Paradies und Erde. Hierbei spielen unterschiedliche Sphären und unterschiedliche Figuren eine Rolle, die deutlich voneinander abgehoben sind. Der Rückgriff auf die angesprochene Schatzkammer ist dazu geeignet, kulturübergreifend Anklang zu finden und Tiefenwirkung zu entfalten, weil diverse „Mythen, Träume und Mysterien“ (Eliade 1961) verschiedener Kulturen sich entsprechen und weil sie häufig tief in ihren jeweiligen Kulturen wurzeln und diese (noch immer) prägen.

1.3 Super- bzw. Metamythos

Der Rückgriff auf ältere und neuere Mythen erreicht mit *Avatar: The Way of Water* einen vorläufigen Höhepunkt. Er lässt sich als Adaption bzw. Neuverfilmung diverser Geschichten bzw. Teile dieser Geschichten (*Moby-Dick* von Herman Melville, *Das Dschungelbuch* von Rudyard Kipling, *Free Willy – Ruf der Freiheit* [US 1993] etc.) auf höchstem technischen Niveau verstehen und zugleich als Kondensat von Camerons bisherigen Filmen (unterschiedliche Sphären, Schiffsuntergang etc.), wobei *Avatar: The Way of Water* auch Anteile hat, die sich als Dokumentarfilme im Spielfilm deuten lassen (Dokumentarfilme im Spielfilmgewand). Aufgrund seiner Intertextualität ist der Film auch eine Tour d’Horizon hinsichtlich der Filmgeschichte. Die Überlänge des Films verwundert deshalb nicht. Dieser Film ist nicht nur klar dem „Meta-Genre“ (Mikos 2008: 325–331) Blockbuster zuzuordnen, sondern ein Super- bzw. Metamythos, wofür die Überlänge des Films ein zusätzliches Indiz ist. Und wahrscheinlich ist dies eines der Ziele von James Came-

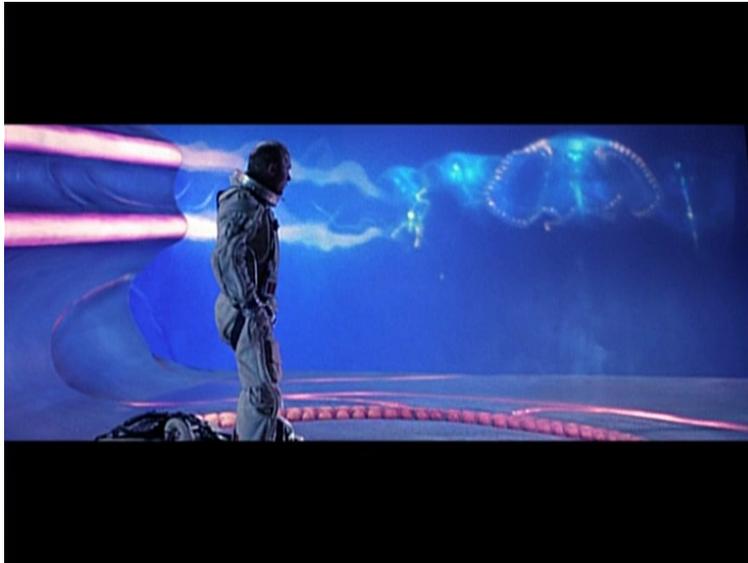
ron, nämlich mit der *Avatar*-Reihe einen globalen Metamythos zu schaffen. Angesichts des globalen Erfolgs von *Avatar – Aufbruch nach Pandora*, angesichts der Polyvalenz der Avatarfigur, angesichts des Aufwandes für die Filmreihe etc. spricht viel für diese Vermutung.

2. Zwei Sphären

2.1 Wechsel zwischen Sphären

Auffällig bei Filmen von James Cameron ist, dass in ihnen zwei unterschiedliche Sphären von Bedeutung sind: *Terminator* (1984) und *Terminator 2* (1991) zeigen die Welt der Menschen, aber auch die der Maschinen bzw. die Welt der Fabrik, die Ursprungsort der seriellen Herstellung von Maschinen ist und ihr Ende bedeuten kann: In Camerons Werk kommt die Fabrik als Schicksalsberg (aus dem *Der Herr der Ringe*-Universum) in Frage: Hier wird der eine Ring bzw. die lebensbedrohliche Maschine wieder vernichtet bzw. vernichtet sich diese selbst.

In *Abyss* (1989) gibt es eine Ölbohrstation – Deepcore 2 bzw. Rig – unter Wasser, die von Menschen betrieben wird, und das Meerwasser, in dem Aliens existieren.



*Abb. 1: Screenshot: vor und hinter der Wasserwand,
Timecode: 2:16:27 (Special Edition),
Abyss (US 1989), Regie: James Cameron
© 20th Century Fox, Pacific Western, Lightstorm Entertainment*



*Abb. 2: Screenshot: vor und hinter der Verspiegelung,
Timecode: 1:08:43,
True Lies (US 1994), Regie: James Cameron
© 20th Century Fox, Lightstorm Entertainment*

True Lies (1994) spielt damit, dass es eine alltägliche Sphäre sowie die Sphäre der Verbrecher*innen und Geheimagent*innen gibt. Die Doppelidentität ist ein Thema des Films.

Differenzen zwischen verschiedenen Klassen bzw. Milieus (Lubin 1999: 48), die unter anderem anhand verschiedener Bereiche auf demselben Schiff deutlich werden, sind in der Filmgeschichte von *Titanic* (1997) wichtig.



Abb. 3: Screenshot: Rose und Jack,
Timecode: 0:47:41 (DVD 1),
Titanic (US 1997), Regie: James Cameron
© 20th Century Fox, Paramount Pictures,
Lightstorm Entertainment, Baja Studios

Inhaltlich geht es in *Titanic* auch um „class- and gender-based chains“ (Lubin 1999: 27); Frau und Mann werden unterschiedliche Rollen und Sphären zugewiesen (Lubin 1999: 46–47). Der Film handelt darüber hinaus von der Irritation der Zuschreibungen und von Emanzipation (Lubin 1999: 26–27.59; Koll 2005: 134).

In *Avatar – Aufbruch nach Pandora* (2009) und seiner Fortsetzung *Avatar: The Way of Water* (2022) gibt es das Naturparadies Pandora mit seinen Bewohner*innen und die Sphäre der Menschen, die in dieses Naturparadies eingedrungen sind, um Raubbau zu betreiben und – wie in *Avatar: The Way of Water* bekannt wird – um sich einen neuen Lebensraum zu erschließen, da die Erde nahezu abgestorben ist. In den genannten Filmen geht es immer um den Wechsel zwischen Sphären und um Immersion, das heißt um das Eintauchen in eine andere Sphäre.

Die Dramaturgie dieser Filmgeschichten hängt eng damit zusammen, dass die verschiedenen Sphären in den jeweiligen Filmen durchlässig sind und Menschen, außerirdische Wesen sowie Maschinen die Sphäre wechseln.

2.2 Anverwandlungen und Dritter Raum

Der Wechsel in eine andere Sphäre kann ihre Veränderung zur Folge haben:

In *Aliens* gibt es eine Anverwandlung. Die von außerirdischen Parasiten besetzte menschliche Sphäre wird nach den Bedürfnissen der außerirdischen Monster in eine Brutkammer umgestaltet. Dies spiegelt das Bemühen der Menschen, einen Planeten durch die Umwandlung der Atmosphäre – Terraforming – bewohnbar zu machen.

In *Titanic* kommt es auf dem gleichnamigen Schiff zu einem Hin und Her zwischen verschiedenen sozialen Milieus. Jack und Rose wechseln ihre jeweilige Sphäre, wodurch es zur Entstehung eines

Dritten Raums (Bhabha 2016: 64–72; Struve 2013: 121–128) kommen kann.

Der Dritte Raum meint nicht „einen stabilen alternativen Ort“, sondern „den Übergang zwischen Binaritäten“ und eine „Zone der kulturellen Differenz“ (Struve 2013: 123), in der „eindeutige Symbole zu polysemischen Zeichen umkodiert“ werden (Struve 2013: 124).

Im dritten [sic!] Raum werden neue Formen von Gemeinschaft denkbar, die sich durch eine spezifische Solidarität auszeichnen, zu einem Gemeinschaftskonzept führen, das Ideen von Nation oder Volk transzendiert[,] und die im Zuge einer spezifischen Minoritarisierung eine eigene Art der Handlungsmöglichkeiten ausbilden. (Struve 2013: 125–126)

Es ergibt sich

eine Möglichkeit, sich mit der Macht auseinanderzusetzen, auch wenn man selbst keine oder relativ wenig Macht hatte, aber dennoch über die Autorität der semiotischen Werkzeuge verfügte [...]. (Bhabha 2016: 64)

Durch den Dritten Raum bietet sich eine Verhandlungsmöglichkeit, es werden Fragen aufgeworfen und es ist möglich, die eigene Autorität geltend zu machen und Raum für sich auszuverhandeln (Bhabha 2016: 65). Es handelt sich um eine „Zone der Kritik und potentiellen Subversion rigider, hierarchischer Identitätskonstruktionen und einseitiger Machtverhältnisse“ (Babka/Posselt 2016: 9) und um einen „Ort des Aushandelns von Differenzen mit dem Ziel der Überwindung von Hierarchisierungen“ und um einen „Ort“

und eine „Möglichkeit der Hybridisierung“ (Babka/Posselt 2016: 12).

Im Film *Titanic* eröffnet sich ein Dritter Raum zu Tisch, als Jack, ein Passagier der dritten Klasse, in die Luxusabteilung des Schiffes zum Essen eingeladen ist. Unter anderem durch seine Offenheit (D'Sa 2000: 23–24) und Authentizität macht er die eigene Autorität geltend und stellt die Luxusweltsicht (unbewusst) in Frage, wenn er auf die Frage eines Kellners „Wie wünschen Sie Ihren Kaviar, Sir?“ antwortet: „Für mich keinen Kaviar. Danke. Den hab' ich noch nie gemocht“ (TC: 0:59:29–0:59:35). Und wenn er auf die Frage der Mutter von Rose „Und Sie finden dieses wurzellose Dasein ansprechend, ja?“ antwortet:

Oh ja, Ma'am, so ist es. Ich meine, ich hab' alles, was ich benötige bei mir. Ich hab' Luft in meinen Lungen und, äh, ein paar leere Blatt Papier. Ich finde es schön, morgens aufzuwachen, ohne zu wissen, was passiert oder wer mir begegnet oder wohin es mich verschlägt. Vor einigen Tagen habe ich noch unter einer Brücke geschlafen und, äh, jetzt sitze ich hier, auf dem größten Schiff der Welt und trinke mit vornehmen Leuten wie Ihnen Champagner. Ich hätt' gern noch was [vom Champagner]. Ich finde, das Leben ist ein Geschenk und ich habe nicht vor, etwas davon zu verschleudern. Man weiß nie, was man als nächstes für Karten kriegt. Man lernt das Leben so zu nehmen, wie es gerade kommt. [...] Weil jeder Tag zählt. (TC: 1:00:05–1:00:51)



Abb. 4: Screenshot: Zu Tisch, Timecode: 0:58:49 (DVD 1), Titanic (US 1997), Regie: James Cameron © 20th Century Fox, Paramount Pictures, Lightstorm Entertainment, Baja Studios

Die Wörter „Weil jeder Tag zählt“ bzw. „To make each day count“ avancieren sogar spontan (als „Make it count.“) zum Trinkspruch an der Tafel. Im weiteren Verlauf der Filmgeschichte wird aus Rose und Jack ein Liebespaar, das solidarisch zusammenhält und sich einen eigenen Handlungsspielraum erobert.

Das eindeutige Symbol, das zu einem polysemischen Zeichen umkodiert wird, ist in der Filmgeschichte ein Schmuckstück, ein Juwel: The Heart of the Ocean. Diesem Juwel werden im Laufe der Filmgeschichte verschiedene Bedeutungen zugeschrieben (Lubin 1999: 21–24). Letztlich wirft Rose das Schmuckstück – ein Geschenk ihres früheren Verlobten – in das Grab Jacks auf hoher See: ins Meer.

Die Berechtigung unterschiedlicher Sphären bzw. Milieus wird durch die Seitenwechsel und letztlich durch die Liebe in Frage ge-

stellt. Neben Kurzsichtigkeit mögen die tieferen Gründe des Untergangs der Titanic schlussendlich Hybris (Herrmann 2001: 202–203; Langer 2005b: 240), Dekadenz, Ungerechtigkeit etc. sein. Zudem ist der Untergang eine Bewahrheitung: Die konstruierten Milieus sind in Wirklichkeit ein einziges Milieu, das schon immer in demselben Boot sitzt. Die Liebe hat Menschen schon immer zusammengebunden, auch wenn es der Mensch verstanden hat, Grenzen zu errichten, um sie zu verhindern. Und der Untergang zeigt, dass die Katastrophe Liebe nicht zu zerreißen vermag, selbst nach Jahrzehnten, wenn aus einem Flaggschiff schon längst ein Geisterschiff geworden ist.

In den *Avatar*-Filmen sind die Menschen die Aliens, und zwar auf dem Mond Pandora. Auch hier findet eine eigentümliche Anverwandlung statt, indem die Menschen das Vernichtungswerk, das sie auf der Erde nahezu zum Abschluss gebracht haben, auf einem neuen Planeten fortsetzen – weshalb sie Wanderheuschrecken ähneln und als Aliens in Frage kommen, und zwar als Aliens aus dem Film: *Aliens – Die Rückkehr*.

Mit dem Hinweis auf „Mythen, Träume und Mysterien“ (Eliade 1961) ist an früherer Stelle schon zumindest angesprochen worden, dass das bedeutungsvolle Vorkommen von zwei Sphären kein Alleinstellungsmerkmal von Filmen von James Cameron ist. Schon die kulturübergreifende Heldengeschichte (Campbell 2019), die für sehr viele Filmgeschichten als *Heldenreise* bzw. *Quest* Grundgerüst und Bausteine liefert (Vogler 2010), hat es mit unterschiedlichen Sphären zu tun. James Cameron versteht es al-

lerdings, mit unterschiedlichen Sphären ganz bewusst, kunstvoll und pointiert umzugehen und die Bedeutung des Übergangs von der einen in die andere Sphäre in verschiedenen Hinsichten zu akzentuieren. Insbesondere in *Avatar* wird ein gelingender Übergang von der einen in die andere Sphäre eindrucksvoll inszeniert, wobei sich dieser nochmals in unterschiedliche Übergänge bzw. Schritte unterscheiden lässt: technischer Übergang (Transfer des Geistes, Behausung des Avatar-Körpers und Kontrolle über diesen Körper), Inkulturation (Erlernen fremder Gebräuche etc.), Prüfung (Wahl des eigenen Drachens, Verbindung mit diesem und gemeinsamer Flug) und Initiation (Aufnahme in die neue Gemeinschaft) sowie sogar endgültiger Übergang (finaler Seitenwechsel, Verlust bzw. Abstreifen des alten Körpers).

3. Abyss – auf Tiefgang

Im Folgenden sei speziell auf den Film *Abyss* näher eingegangen, weil er über das Werk von Cameron sehr viel Charakteristisches erzählt. Dies auch mit Blick auf seine späteren und jüngsten Filme. Bereits in *Abyss* küssen sich zwei Menschen, die sich gefunden haben, auf einer Art Schiff (ähnlich wie in *Titanic*); sie kommen als Galionsfiguren in Frage.

Abyss lässt sich als eine Art Foreshadowing deuten: Mit *Avatar 2* hat Cameron *Abyss* gewissermaßen eine würdige Fortsetzung beschert, denn schon in *Abyss* geht es um die Schönheit des Wassers und vor allem um die Schönheit der Lebewesen im Wasser, das Lebensgrundlage ist und das aber auch zur zerstörerischen

Kraft werden kann. Gerade anhand von *Abyss* lässt sich begründet vermuten, dass Cameron eine große Faszination für das Wasser bzw. für das Meer (Clarke 2014: 77) und das mögliche Leben in diesem Element hat. Angesichts des bedeutungsvollen Vorkommens von Wasser und der darin vorkommenden Lebewesen im Werk Camerons verwundert es nicht, dass Jacques-Yves Cousteau (Clarke 2014: 149–150) zu den geistigen Eltern von Cameron gehört und vermutlich ein Seelenverwandter von ihm ist.

3.1 Kiss of Life

Mit Blick auf Wirklichkeit geht es in *Abyss* in verschiedenen Hinsichten um Wiederbelebung, die in *Abyss* auch ganz physisch vollzogen wird: als kiss of life. In diesem Zusammenhang handelt *Abyss* von der Wiederbelebung einer Beziehung und einer Ehe. Ein Ehering, der aus Wut in einer chemischen Toilette gelandet ist, wird – nach kurzer Reflexion – wieder aus dieser geborgen; beim Griff in die Toilette wird eine Hand des Helden bläulich gefärbt. Hier geht es jedoch nicht nur um die Rettung einer einzigen Beziehung. Auf das Ganze gesehen lässt sich *Abyss* als Wiederbelebung einer Beziehung zwischen Menschen und den Mächten der Natur und des Lebens deuten, denen sinnfälliger Weise in den tiefsten Tiefen des Wassers bzw. des Meeres begegnet werden kann. Dies lässt sich auch als Erinnerung daran verstehen, dass nicht nur Venedig mit dem Meer vermählt ist. Die Beziehung zwischen Mann und Frau ist hier eine Spiegelung der Beziehung zwischen Mensch und fremder Existenz, die unter anderem Natur bedeuten kann. Die Zerstörung von Beziehungen ist nicht nur in zwischenmensch-

licher Hinsicht destruktiv, sie ist es auch hinsichtlich anderer Lebensformen bzw. hinsichtlich der Natur. Wiederbelebung ist jedoch noch möglich, denn die alles zerstörenden Monsterwellen haben das Festland noch nicht erreicht und können noch aufgehalten werden (vgl. *Abyss*).

Der hoffnungslose Fall eines Tauchers in einen Tiefseeegraben zur Entschärfung einer Atombombe, ein Fall, der an Friedrich Schillers Ballade *Der Taucher* erinnern mag, enthüllt den außerirdischen Existenzen, worauf es den Menschen ureigentlich ankommt: Es kommt ihnen, trotz aller Schwächen, auf die Liebe an und deswegen werden sie gerettet. Und deswegen ist der deutsche Filmtitel *Abyss – Abgrund des Todes*, der wohl Aufmerksamkeit erheischen und Spannung verheißen soll, irreführend, denn der Tiefseeegraben (*Abyss*) bzw. Abgrund bedeutet nicht nur Todesgefahr, sondern erweist sich als Ort des Lebens und des Übergangs. Und die durch den Fall entstandene Trennung mag dazu führen zu erkennen, was wirklich wichtig ist (vgl. Finale von *Abyss*).

Der Tod von Lindsey Brigman (Mary Elisabeth Mastrantonio) durch Ertrinken und ihre Wiederbelebung durch ihren Ehemann Bud „Buddy“ Brigman (Ed Harris) durch den Einsatz eines Defibrillators und durch Herz-Lungen-Wiederbelebung bzw. durch einen Kuss des Lebens – kiss of life – auf der Rig sind nicht nur Höhepunkte im Dienst der Erzeugung von Spannung. Sie treffen den inhaltlichen Kern des Films und seine mögliche Aussageabsicht, denn es geht hier um Wiedergeburt (Kaufman [2011: 176] zitiert nach Clarke [2014: 83]) und Liebe. Der Tod und die Wiederbele-

bung Lindseys sowie Liebe und Wiedergeburt finden eine eigentümliche Entsprechung bei ihrem Ehemann, denn er kommt im Finale des Films auch fast zu Tode und wird überraschend gerettet (Bähr 2005: 61); er liebt und wird erneut geboren. Und mit ihm wird auch das Festland verschont: Die persönliche Ebene und die globale Ebene sind in *Abyss* miteinander verschränkt (Heydebreck 2005: 97). Hier zeigt sich die Meisterschaft von James Cameron, der es versteht, Dramatisches mit Tiefsinn bzw. im Fall von *Abyss* mit Tiefgang zu paaren. Die tiefste Tiefe (*Abyss*), die nicht erreichbar ist und noch nicht einmal ausgelotet werden kann, weil sie ein Mysterium ist, zeigt an, dass es um Entscheidendes geht. In dieser Perspektive findet sich bereits vor *Titanic* in Camerons Werk ein unbezahlbares Schmuckstück – *The Heart of the Ocean* –, das verschiedene Gestalten annehmen kann und bestimmte Bedeutungsladungen trägt, insbesondere Liebe. Eigentlich kann in jedem der hier besprochenen Filme aus Camerons Werk *The Heart of the Ocean* (vgl. *Titanic*) aufgefunden werden. Dass es um Entscheidendes geht, wird in *Abyss* dadurch unterstrichen, dass die Ereignisse im Meer spielen, das Ursprungsort des Lebens ist. Die Menschen kehren hier zum Ursprungsort der Evolution zurück und erhalten dort eine zweite Chance. Das Meer in *Abyss* ist die Spiegelung der Fabrik in den *Terminator*-Filmen (vgl. 2.), denn hier endet etwas und hier kann zugleich etwas Neues entstehen.

3.2 Entscheidung und Entscheidendes

Die Hauptfiguren in *Abyss* haben sprechende Namen, insbesondere das Ehepaar Brigman. Sie sind Menschen in einem Schiffsge-

fängnis (brig), sie sind gebunden an ein bestimmtes Schiff. Zugleich sind sie Eva und Adam par excellence und repräsentieren die Menschheit. Sie haben jedoch eine gewisse Mobilität, worauf die Unterwasserbohrstation Rig – Takelage – hindeutet, wobei Rig als Erde im Meer des Universums und im Meer der Möglichkeiten in Frage kommt. Rig bzw. Deepcore 2 ist ihr bzw. unser Floß, das sich auch als *Mobil Ave* (vgl. *Matrix Reloaded* [US/AU 2003] und *Matrix Revolutions* [US/AU 2003]) bezeichnen ließe. Brig und Rig sind die zwei Seiten derselben Medaille. Die Wortkombination markiert deswegen eine Entscheidungssituation: Wohin setzen wir die Segel? Wohin sind wir – mit dem Raumschiff Erde – unterwegs? Dass es speziell bei der Rettung von Lindsey um die Rettung der Erde geht, offenbart der Ort, an dem diese Rettung stattfindet: Es ist der sog. Moon Pool auf der Rig. So gesehen bezeichnet Rig bzw. Deepcore 2 unsere Wirklichkeit und verweist zugleich auf ihren tiefsten Kern und ihre Abkunft: auf Deepcore 1, den Prototypen (Protologie): auf unsere Wirklichkeit, wie sie schon immer gemeint ist. Protologisches und Eschatologisches fusionieren in *Abyss*: Sie erreichen durch die Liebe und in der Liebe eine Art Punkt Omega (Chardin 1965: 264–281) bzw. eine Art Alpha-Omega-Punkt, so dass Rettung und Neuanfang möglich werden.

Die Unterwasserstation bezeichnet in *Abyss* die Suche nach etwas Wertvollem und der Tiefseegraben bezeichnet den Abgrund, in dem die entscheidende Erkenntnis gewonnen werden kann. Die Suche und der Abgrund sind gefährlich, aber sie führen zur menschlichen und vielleicht göttlichen Mitte des Menschen: zur

Liebe. Dies lässt sich als anthropologische Erkenntnis von *Abyss* festhalten: In unserem tiefsten Abgrund finden wir nicht den Horror, sondern die Liebe, die den Horror – als bedrohliche Bombe – entschärft. Und dorthin gilt es, die Segel zu setzen: Die Reise im Dienst der Selbsterkenntnis ist eine Reise in die tiefste Tiefe und zugleich in das Innere. *Die Reise zum Mittelpunkt der Erde* (Jules Verne) ist zugleich eine Reise in das menschliche Herz. *Abyss* lehrt hier den Mut, sich in den scheinbar abgrundtiefen Schlund fallen zu lassen. Intention, Wille und Tatkraft genügen, selbst wenn die Ressourcen nicht mehr für den Rückweg reichen, denn die Rettung ist nicht selbstgemacht, sondern letztgültig ein Geschenk. So wie im Tiefseegraben Selbstrettung nicht möglich ist, so bedarf der Gefangene von Mobil Ave (*Matrix Revolutions* [US/AU 2003]) Hilfe.

Mit den im Film vorkommenden Außerirdischen, die gemäß der Filmgeschichte schon sehr lange das Meer bewohnen, wird ein Thema berührt, das sich als Präastronautik (Hauser/Novian 2015) deuten lässt: Die Außerirdischen scheinen tatsächlich eine Art Astronaut*innen zu sein und in technischer Hinsicht sind sie den Menschen überlegen. Sie versuchen zudem, die Menschheit pro-human zu beeinflussen. Nach Linus Hauser und Michael Novian (2015: 122) erfüllt die Präastronautik die Kriterien für neomythisches Denken.

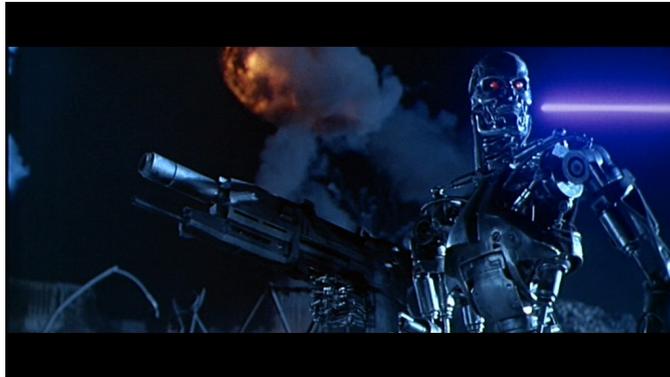
Manches von dem, was in *Abyss* eine Rolle spielt, taucht im späteren Werk Camerons wieder auf, beispielsweise das Wasser (*Titanic*) sowie die Faszination für das Wasser (*Avatar: The Way of Wa-*

ter) und andere Existenzen (*Avatar-Filme*). Außerdem kommen in den weiteren Filmen Camerons – wie in *Abyss* – Menschen vor, denen es an Offenheit fehlt, dafür aber auch Menschen, die weitherzig sind und Neues wagen (*Avatar-Filme*). Solche Indizien weisen *Abyss* als einen Meilenstein und Wegweiser im Werk Camerons aus.

4. Terminator



*Abb. 5: Screenshot: Terminator am Steuer,
Timecode: 01:17:08, Terminator (US 1984),
Regie: James Cameron
© Cinema '84*



*Abb. 6: Screenshot: Terminator auf Menschenjagd,
Timecode: 00:01:41,
Terminator 2 – Tag der Abrechnung (US 1991),
Regie: James Cameron
© Carolco Pictures, Pacific Western, Lightstorm Entertainment
Le Studio Canal+, T2 Productions*

In *Terminator* wird ein Terminator folgendermaßen beschrieben (TC: 0:37:10–0:39:36):

Das ist kein Mann, das ist eine Maschine. Ein Terminator. Cyberdyne Systems Modell 101 [...] Kein Roboter. Ein Cyborg. Ein kybernetischer Organismus. [...]

Jetzt hör'n Sie genau zu: Die Terminator sind Infiltrationseinheiten, halb Mensch, halb Maschine. Darunter ist ein Kampfchassis aus einer Hyperlegierung, mikroprozessorenkontrolliert, vollgepanzert und sehr widerstandsfähig. Aber außen ist es lebendes menschliches Gewebe. Fleisch, Haar, Haut, Blut – gezüchtet für die Cyborgs. [...]

Die sechshunderter Serie hatte eine Gummihaut. Wir haben sie sehr leicht erkannt. Aber die hier sind neu. Sie sehen aus wie Men-

schen. Sie schwitzen, haben schlechten Atem, an alles wurde gedacht; sehr schwer zu entlarven. [...]

Cyborgs empfinden keinen Schmerz. Ich schon. [...]

Dieser Terminator ist da draußen. Mit dem können Sie nicht verhandeln. Und mit dem können Sie auch nicht vernünftig reden. Er fühlt weder Mitleid noch Reue, noch Furcht. Und er wird vor nichts haltmachen, vor gar nichts, solange Sie nicht tot sind.

Dem Film lässt sich außerdem entnehmen, dass der Terminator aus einer möglichen Zukunft in die Gegenwart gekommen ist, um die Hoffnung der Menschheit im drohenden Kampf gegen die Maschinen auszulöschen. Durch die Ermordung einer Frau in der Gegenwart, deren noch ungeborener Sohn in einer möglichen Zukunft erfolgreicher Anführer im Widerstandskampf gegen die Maschinen sein würde, soll die Maschinenherrschaft in der Zukunft gewährleistet werden. Vor diesem Hintergrund lässt sich der Terminator auch als hegemoniale und imperialistische Künstliche Intelligenz deuten.

Im Film *Terminator 2 – Tag der Abrechnung* gibt es zwei Terminatoren. Dieses Mal soll der eine Terminator den Jugendlichen, John Connor, der in einer möglichen Zukunft die Hoffnung der Menschen im Kampf gegen die Maschinen sein würde, beschützen. Bei diesem Terminator handelt es sich wiederum um das Modell 101, das für den Schutz des Jugendlichen umprogrammiert worden ist. Der andere Terminator soll Connor liquidieren, um die Weichen für eine Zukunft festzuschreiben, in der die Herrschaft der Maschinen und die Unterdrückung und Ausrottung der

Menschheit besiegelt sind. Bei diesem Terminator handelt es sich um den T-1000, um ein neueres Modell eines Terminators, das dem älteren Modell in technischer Hinsicht überlegen ist, unter anderem aufgrund seiner Widerstands- und Verwandlungsfähigkeit. Der T-1000 ist eine Art „Gestaltwandler“, „der aus Flüssigmetall besteht und fast jede organische und anorganische Form annehmen kann“ (Friedrich 1999: 98–99):

John Connor: „Also dieser andere Typ ist auch ein Terminator, genauso wie du. stimmt’s?“ – Terminator (Modell 101): „Nicht wie ich. Ein T-1000, ein weiterentwickelter Prototyp.“ – J. C.: „Du meinst weiterentwickelter als du?“ – T.: „Ja. Eine mimetische Polylegierung.“ – J. C.: „Was zur Hölle soll das bedeuten?“ – T.: „Flüssiges Metall.“ (TC: 0:41:10–0:41:22)

J. C.: „Ich muss ‘mal ‘ne Minute nachdenken. Du erzählst mir, dass dieses Ding alles imitieren kann, was es berührt?“ – T.: „Alles, das es durch körperlichen Kontakt analysiert.“ – J. C.: „Erzähl keinen Quatsch. Es könnte sich also verwandeln in eine Zigarettenschachtel?“ – T.: „Nein, nur in ein Objekt gleicher Größe.“ – J. C.: „Warum hat es sich dann nicht in eine Bombe verwandelt, um mich zu bekommen?“ – T.: „Es kann nicht die Form komplexer Maschinen annehmen. Waffen und Sprengstoff bestehen aus Chemikalien, sich bewegenden Teilen. So funktioniert es nicht. Aber es kann die Form solider Metallkörper annehmen.“ – J. C.: „Zum Beispiel?“ – T.: „Messer und Stichwerkzeuge.“ (TC: 0:43:41–0:44:03)

Aufgrund der gegensätzlichen Missionen der beiden Terminatoren (Modell 101: John Connor schützen, T-1000: John Connor liqui-

dieren) kommt es zwischen ihnen in *Terminator 2* mehrfach zu kämpferischen Auseinandersetzungen.



*Abb. 7: Screenshot: Terminator vs. Terminator,
Timecode: 00:32:40,
Terminator 2 – Tag der Abrechnung (US 1991),
Regie: James Cameron
© Carolco Pictures, Pacific Western, Lightstorm Entertainment
Le Studio Canal+, T2 Productions*

4.1 Mögliche Vorbilder

Der Terminator ist nicht vom Himmel und aus der Zeit gefallen, obwohl es den Anschein haben könnte. Er hat möglicherweise ein Vorbild oder sogar mehrere Vorbilder. Als Vorbild kommt vielleicht ein Roboter (gespielt von Yul Brynner) aus dem Film *Westworld* (US 1973) in Frage, ein erbarmungsloser Jäger, der sich in seiner Zielstrebigkeit nicht beeilen muss, so sicher scheint er sich seiner Beute zu sein. Der jagende Roboter aus *Westworld* ist als Cowboy konzipiert und verkleidet, was anzeigen könnte, dass die Wurzeln vom Terminator zum Jäger bzw. Kopfgeldjäger (Headhunter) reichen. Der Kopfgeldjäger könnte nicht nur den Termina-

tor inspiriert haben, sondern auch den Blade Runner (*Der Blade Runner* [US/HK 1982], *Blade Runner 2049* [US 2017]) und Boba Fett (u. a. *Das Imperium schlägt zurück* [US 1980]), was wiederum darauf hindeutet, dass die möglichen Vorgänger (Cowboys) vom Terminator sowohl auf der Seite des jeweiligen Gesetzes stehen (beispielsweise Sheriff) als auch als fragwürdige Gestalten in Erscheinung treten können, denen es ggf. nur um den eigenen Gewinn geht. Es ist also von Bedeutung, wer das Kopfgeld (bounty) ausgesetzt hat. Der Terminator (Modell 101) kann zudem an die Cylo-nen aus der Serie *Kampfstern Galactica* (US 1978–1980) erinnern und an Roboter aus dem Film *Das schwarze Loch* (US 1979), aufgrund seiner roten Maschinenaugen speziell an den Roboter Maximillian aus diesem Film.

Bei Anakin Skywalker bzw. Darth Vader aus dem Star Wars-Universum handelt es sich vielleicht um den bekanntesten Vorläufer des Terminators. Darth Vader ist ein Mensch, der zur Maschine, zur Personifikation von Unmenschlichkeit (Drobe 2015: 175), zum Unmenschen geworden ist. Er jagt und ermordet Rebell*innen. Die Sturmtruppen sind eine Art Terminatoren. In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass James Cameron von Krieg der Sterne (*Star Wars: Episode IV – eine neue Hoffnung*) bzw. *Star Wars* (US 1977) sehr beeindruckt gewesen ist (Cameron zitiert nach Heard 1998: 21).

4.2 Eine Maschine

Der Terminator bei James Cameron ist eine intelligente Maschine, also eigentlich kein Cyborg (auch wenn er im Film so bezeichnet wird), denn ein Cyborg (Spree 2020: 314) ist ein Mensch, auch wenn dieser Mensch technisch verändert, erweitert und optimiert worden ist. „Im anthropologischen Kontext können Menschen nicht generell als Cyborgs gelten, wohl aber Cyborgs als Menschen [...]“ (Spree 2020: 315). Bei Cameron ist der Terminator nur als Mensch getarnt, um seine Mission besser erfüllen zu können. Speziell die Verwandlungsfähigkeit der neueren Maschine (T-1000), die ihr perfekte Tarnung und Täuschung ermöglicht, ist bemerkenswert: Unter anderem kann sie die Gestalt verschiedener Personen annehmen. *Terminator 2* zeigt eine Differenz bzgl. der Maschinen: Da gibt es die Vernichtungsmaschine (T-1000) und da gibt es die unprogrammierte Maschine, das ältere Modell. Das ältere Modell scheint von den Menschen, speziell von einem Jungen, Menschlichkeit zu lernen. Vielleicht lernt der ältere Terminator sogar menschliches Leben schätzen und wird selbst immer menschlicher; vielleicht ist das aber nur eine Projektion (Scholtz 2006), die sich im Falle des Films der Umprogrammierung der Maschine und ihrer menschlichen Gestalt verdankt. Dies muss letztlich ungewiss bleiben (auch wenn Sarah Connor am Ende von *Terminator 2* davon spricht, dass diese Maschine den Wert des Lebens zu schätzen gelernt habe). Aber vielleicht kommt gerade diese Umprogrammierung als Geburtsstunde von *Avatar* in Frage, denn sie ermöglicht offenbar ein Lernen und Umlernen und somit auch einen perspektivischen Seitenwechsel. So gesehen ist

die Betitelung mit Cyborg evtl. doch die zutreffendere Nomenklatur: Immerhin ist die intelligente Maschine ein Werk des Menschen, weshalb sie in verschiedenen Hinsichten als Abbild und Rest(selbst)bild des Menschen begriffen werden kann. Wie der Mensch ist die Maschineentwicklungsfähig. Filme wie *Der Blade Runner* (US/HK 1982), *Nummer 5 lebt!* bzw. *Short Circuit* (US 1986) und *Blade Runner 2049* (US 2017) zeigen, dass die Maschinen bzw. Replikant*innen Leben schätzen lernen können, vielleicht mehr als der Mensch selbst. *WALL·E – Der Letzte räumt die Erde auf* (US 2008) zeigt sogar, dass es (beherzte) Roboter sind, die die Menschheit zur Schöpfung und ihrer Neuentdeckung zurückführen.

4.3 Weitere Terminatoren in Camerons Werk

In *Abyss* erinnert eine der Figuren an einen Terminator. Dabei handelt es sich um Hiram Coffey (Michael Biehn), einen Soldaten, der zu den SEALs gehört (Jürgens 2005b: 264). Diese Figur lässt wenigstens teilweise an einen Roboter denken (Clarke 2014: 82): „Eins sag ich dir, Lindsey. Der Typ [Hiram Coffey] macht mir mehr Angst als alles Andere, was man da unten finden kann. Dieser Kerl ist ein gottverdammtes Arschloch von einem seelenlosen Roboter (TC: 1:23:58–1:24:11; Special Edition). Auch im Roman von Orson Scott Card zum Film kann etwas Maschinenhaftes an Coffey entdeckt werden. Seinen Gegenspieler findet diese Figur im Film wie im Buch in Buddy (Clarke 2014: 82), der zum Finale des Films in einen Tiefseeegraben (*Abyss*) abtaucht, um eine Atom-

bombe zu entschärfen, wobei ihm bewusst ist, dass sein Sauerstoffvorrat nicht für den Rückweg reicht.

In *Terminator 2* lässt auch Sarah Connor an einen Terminator denken. Sie bemüht sich zwar darum, ihren Sohn zu schützen und eine bessere Zukunft herbeizuführen. Allerdings ist sie selbst – fast gänzlich – zu einer Kampfmaschine geworden (Jürgens 2005b: 269). Dass sie noch Menschlichkeit in sich hat, zeigt sich daran, dass sie es nicht über das Herz bringt, Dr. Miles Bennet Dyson zu töten (Jürgens 2005b: 270). Dr. Miles Bennet Dyson hat ebenfalls etwas von einem Roboter. In seine Arbeit vertieft, vernachlässigt er seine Familie. Er scheint unermüdlich zu arbeiten und will eine spezielle Maschine konzipieren. Dies lässt sich aus einem Gespräch mit seiner Frau entnehmen (TC: 0:16:46 –0:18:12):

Tarissa: „Arbeitest du etwa den ganzen Tag?“

Miles: „Tut mir leid, Baby, aber diese Sache hier nimmt mich vollkommen in Beschlag.“

Tarissa: „Miles, es ist Sonntag. Du wolltest mit den Kindern heute in den Wildwasserpark gehen.“

Miles: „Ich kann nicht, ähm. Ich steck' mittendrin. [...] Baby, das wird wie 'ne Bombe einschlagen. Es ist ein neuronaler Netzprozessor.“

Tarissa: „Ich weiß. Ich weiß. Du hast es mir erklärt. Es ist ein neuronaler Netzprozessor, der genau wie wir denkt und lernt. Er ist supraleitend bei Zimmertemperatur. Andere Computer sehen im Vergleich gerade 'mal wie Taschenrechner aus.“

Miles: „Ja.“

Tarissa: „Aber was ist daran so verdammt wichtig, Miles? Ich muss es wirklich wissen, denn manchmal denke ich, ich werd' hier noch wahnsinnig.“

Miles: „Ich bin so nah dran, verstehst du. Komm her. Du musst dir einen, einen Jet vorstellen. Mit einem Piloten, der nie einen Fehler macht, nie müde wird und nie mit einem Kater zur Arbeit geht. Das ist mein Pilot.“

Tarissa: „Wieso haben wir geheiratet Miles, wieso Kinder in die Welt gesetzt? Du brauchst uns gar nicht, denn dein Herz und dein Verstand sind nur hier. Aber das Ding liebt dich nicht, so wie wir.“

Aber wie Sarah Connor gibt Miles schließlich der Menschlichkeit den Vorrang.

Der Soldat Colonel Miles Quaritsch (Stephen Lang) in *Avatar* erinnert stark an einen Terminator (Clarke 2014: 85–86), was unter anderem an seinem militärischen Habitus liegt und daran, dass er in einem Kampfroboter agiert. Quaritsch ist eine Art Jäger bzw. ein Raubtier (predator) und das Gegenbild bzw. die Gegenfigur zum Avatar-Programm, wobei die Verantwortung für das Avatar-Programm auf Pandora eine Frau innehat, die zugleich als die Personifikation dieses Programms in Frage kommt: Dr. Grace Augustine (Sigourney Weaver). Nomen est omen! Dies betrifft hier sowohl den Vornamen Grace als auch den Nachnamen Augustine.

Mit Clarke (2014: 85–86) sei hier bemerkt: „Indeed, Coffey functions rather like both the Terminator and Quaritch (the

antagonist of *Avatar*) in his relentless and unthinking action and his deep-seated antagonism towards the Other.”

Noch vor *Avatar – Aufbruch nach Pandora* tritt Harry Tasker in *True Lies* als eine Art Terminator in Erscheinung. Tasker ist Agent einer Geheimdienstorganisation (Omega Sector, The last Line of Defense). Nicht nur weil Tasker von Arnold Schwarzenegger gespielt wird, erinnert er an die *Terminator*-Filme Camerons: Er ist eine Kampfmaschine à la James Bond. Tasker ist eine Art Infiltrator und bedient sich dazu einer anderen Identität. Allerdings lässt Tasker nicht an die Terminatoren denken, die John Connor – den möglichen Retter der Menschen – bzw. seine Mutter ermorden wollen, sondern an das Modell 101 in *Terminator 2*, denn er kämpft gegen Terrorismus und will speziell Atombombenexplosionen verhindern. In narrativer und ästhetischer Hinsicht knüpft James Cameron in *True Lies* nahtlos an das Ende von *Terminator 2* an: Der Terminator (Arnold Schwarzenegger) hatte sich gegen Ende des Films in flüssigem Metall versenken lassen, um seine eigene Zerstörung sicherzustellen. Am Anfang von *True Lies* taucht Tasker (Arnold Schwarzenegger) aus einem zugefrorenen See – gewissermaßen wieder – auf, wobei die Inszenierung des Auftauchens stark an das Abtauchen des Terminators erinnert.



*Abb. 8: Screenshot: Tasker(-Terminator) taucht auf 1,
Timecode: 00:02:25,
True Lies (US 1994), Regie: James Cameron
© 20th Century Fox, Lightstorm Entertainment*



*Abb. 9: Screenshot: Tasker(-Terminator) taucht auf 2,
Timecode: 00:02:38,
True Lies (US 1994), Regie: James Cameron
© 20th Century Fox, Lightstorm Entertainment*

4.4 Weitere Terminatoren in der Filmgeschichte

In der Filmgeschichte hat Terminator viele Namen. Er ist beispielsweise der Vampir in verschiedenen Filmgeschichten und der *Predator* (US 1987). Terminator belebt speziell das Horrorkino, und zwar als: Michael Myers (*Halloween* [US 1978]), Jason Voorhees (*Freitag der 13.* [US 1980]) und Freddy Krueger (*Nightmare – Mörderische Träume* bzw. *A Nightmare on Elm Street* [US 1984]). All diesen Figuren ist gemeinsam, dass sie erbarmungslos jagen und ein Leben nach dem anderen beenden, das heißt: umbringen. Terminatoren sind als Menschenmörder gedacht.

Als Terminator und in Zusammenhang mit verschiedenen Sphären verdient das Alien (*Aliens* [US 1986]) besondere Aufmerksamkeit, denn es dringt nicht nur in eine andere Sphäre ein und macht sich diese Sphäre als Raum zu eigen. Aliens dringen darüber hinaus physisch in eine*n Wirt*in ein, dringen also in einen anderen Körper ein, um sich zu entwickeln. Sie intubieren und befruchten einen Körper (Facehugger), um ihn als lebenden Wirt bestmöglich, sei es auch nur vorläufig, nutzen zu können.

5. Avatar

In den bisherigen *Avatar*-Filmen von Cameron sind die Avatare den Ureinwohner*innen des Planeten Pandora – den Na'vi – nachempfunden. Gemäß der Filmgeschichte wollen die Menschen auf dem Planeten Pandora einen für sie äußerst wertvollen Rohstoff abbauen. Das Avatar-Programm dient unter anderem dazu,

mit den Ureinwohner*innen in einen friedlichen Kontakt zu kommen.

Im Film handelt es sich bei den Avataren um künstlich hergestellte Na'vi-Körper, deren Erbgut eine genetische Mischung aus menschlicher und extraterrestrischer DNA ist. Die künstlich erzeugten Na'vi-Körper können von je einem menschlichen Geist gesteuert werden, wobei der Körper des steuernden Menschen in eine Art Schlafzustand versinkt und in einer Art Sarg schutzlos zurückbleibt. Die Ähnlichkeit zwischen Avatar und Na'vi soll die Möglichkeit eröffnen, die Na'vi möglichst unmittelbar in ihrem eigenen Lebensraum zu erforschen. Der Unterschied zwischen Avatar und Na'vi bleibt jedoch erkennbar und die Avatare werden von den Na'vi [unter anderem] passend als ‚Traumwanderer‘ bezeichnet. Leiterin des Avatar-Projektes ist die Wissenschaftlerin Dr. Grace Augustine (Sigourney Weaver), die nicht nur von der Erforschung der Pandora-Welt fasziniert ist, sondern sich auch für die Entwicklung einer tragfähigen Beziehung zwischen Na'vi und Menschen einsetzt. (Kumher 2020a: 429)



*Abb. 10: Screenshot: Jake und sein Avatar,
Timecode: 00:09:10,
Avatar – Aufbruch nach Pandora (US 2009), Regie: James Cameron
© 20th Century Fox, Dune Entertainment,
Lightstorm Entertainment*



*Abb. 11: Screenshot: Faszination für das Leben Pandoras, Time-
code: 01:04:12,
Avatar – Aufbruch nach Pandora (US 2009), Regie: James Cameron
© 20th Century Fox, Dune Entertainment,
Lightstorm Entertainment*



*Abb. 12: Screenshot: Kontaktaufnahme mit Pandora,
Timecode: 02:04:46,
Avatar – Aufbruch nach Pandora (US 2009), Regie: James Cameron
© 20th Century Fox, Dune Entertainment,
Lightstorm Entertainment*

Ein Mensch bzw. ein menschlicher Geist muss erst lernen, mit dem neuen Avatar-Körper umzugehen, was anfangs zu tollpatschigem Verhalten führen kann. Und selbst wenn einem Menschen der Umgang mit dem neuen Körper gelingt, bleibt der Mensch für die Na'vi immer noch als sog. Traumwanderer, Dämon oder Himmelsmensch und Eindringling erkennbar, der erst ihre Kultur zu lernen hat. Ein Avatar ähnelt also den Ureinwohner*innen von Pandora, den Na'vi, wobei dieser Name (wohl nicht zufällig) an Navy erinnert. Die Na'vi sind aber keine Soldat*innen im Sinne der Navy, auch wenn es zwischen ihnen Gemeinsamkeiten gibt, beispielsweise als Krieger*innen zu agieren. Ein Avatar im Film ist weder identisch mit einem Avatar im hinduistischen Sinne noch mit Inkarnation im christlichen Sinne, auch wenn es jeweils Anklänge in Richtung dieser Religionen gibt sowie Anklän-

ge in Richtung einer Indatation im Cyberspace, wobei im zuletzt genannten Fall ein unterscheidendes Merkmal darin besteht, dass ein Avatar – zumindest in der Filmgeschichte – nicht digital ist, sondern einen physischen Körper hat.

5.1 Weitere Konturierung des Avatars bei Cameron

Avatar ist das Gegenbild zur Vernichtungsmaschine. In den Filmen *Avatar – Aufbruch nach Pandora* und *Avatar: The Way of Water* wird Jake Sully zum Avatar bzw. ist er ein Avatar: Er wechselt zunächst probenhalber die Seiten und lernt das Fremde immer mehr schätzen. Der Avatar ist eine Möglichkeit des Lernens.

Der Avatar geht in den Schuhen der anderen Sphäre und Spezies (Kumher 2020a). Er ist die Personifikation von Perspektivenwechsel und Empathie und genau deshalb verliebt er sich in die andere Seite.

In *Avatar – Aufbruch nach Pandora* wechselt Jake Sully sogar endgültig die Seiten, weil er die Vernichtungsmaschinerie auf der ursprünglich eigenen Seite erkannt hat. Im postmodernen Blockbuster-Kino ist die Avatarfigur polyvalent und polyphon; sie ist in einen ebensolchen – globalen – Resonanzraum hineingesprochen und hineinprojiziert. Sie kann nicht nur an die Indatation einer Person in den Cyberspace (Raster, Matrix) und an die Herabkunft eines Gottes im hinduistischen Kontext erinnern (Kirsner 2012: 169–170). Sie hat auch eine Entsprechung im Christentum: die Inkarnation (Hünemann 1996: 498–500) bzw. Menschwerdung. Gott wird Mensch, wodurch unter anderem die Göttlichkeit der

Menschheit kenntlich gemacht wird; der Mensch ist Ebenbild und Statthalter Gottes, der einen höchst verantwortungsvollen Hirtenauftrag hat (Gen 1,26–1,29; Einheitsübersetzung). In theologischer bzw. religionswissenschaftlicher Perspektive sind Menschwerdung (im Christentum) und Herabkunft (im Hinduismus) nicht dasselbe und deshalb zu unterscheiden (Kumher 2011): Der Avatar ist ...

keine Menschwerdung Gottes im chr. Sinne, auch wenn er Ausdruck des göttl. Heilswillens ist. Denn in ihm nimmt Gott nicht ein für allemal die menschl. Natur an, sondern steigt nur in einem menschl. Körper in die Welt herab u. wirkt dort mit göttl. Kraft. (Oberhammer 1993: 1306)

5.2 Vorläufer*innen der Avatar-Figur in Camerons Werk

Diverse Vorläufer*innen der Avatarfigur lassen sich in Camerons Werk entdecken.

In *Terminator 2* wird Sarahs Sohn – John Connor – an zwei Stellen des Films als eine Art Hacker gezeigt, was auf seine mögliche Rolle als zukünftiger Maschinenstürmer hindeutet. Die Inszenierung von John Connor speziell als Hacker weist nicht nur auf eine kriminelle Aktivität hin, die John Connor als unangepassten Jugendlichen charakterisiert (auf seinem T-Shirt ist die Wortkombination „Public Enemy“ zu lesen – der Name einer Band) und die auf seine mögliche Zukunft als Maschinenstürmer vorausdeutet, sondern auch auf die Kompetenz, in ein fremdes System einzudringen, es verstehen zu lernen und es (teilweise) zu beherrschen. Da John Connor seine Kompetenz bald in den Dienst der Menschlichkeit

stellt und an anderen Stellen im Film auf Menschlichkeit insistiert, zeichnet sich bei ihm die Tendenz zum Avatar ab. Besonders bemerkenswert ist, dass John Connor versucht, dem Terminator, der ihn beschützt, Menschlichkeit beizubringen (Jürgens 2005b: 270). Er ist darum bemüht, bei einem technischen Wesen Verständnis für das Wesen der Menschen zu wecken. Es spricht sogar viel dafür, dass er aus der Maschine einen Menschen machen möchte. Dieses Vorhaben zeigt sich nicht nur in dem folgenden Gespräch (TC: 1:06:39–1:07:38):

Terminator (Modell 101) (T.): Ich verfüge über detaillierte Dateien menschlicher Anatomie.

Sarah Connor (S. C.): Darauf wett' ich. Das macht dich zu einem leistungsfähigeren Mörder. Stimmt's?

T.: Korrekt.

John Connor (J. C.): Tut's dir weh, wenn du angeschossen wirst?

T.: Ich nehme Verletzungen wahr. Diese Daten könnte man Schmerz nennen.

S. C.: John, hilf mir mit dem Licht. Wird das wieder verheilen?

T.: Ja.

S. C.: Gut. Wenn du nicht als Mensch durchgehst, wirst du uns nicht viel nützen.

J. C.: Wie lange lebst du, ich meine hältst du, was auch immer.

T.: Mit meiner gegenwärtigen Kraftzelle 120 Jahre.

J. C.: Kannst du auch Sachen lernen, auf die du nicht programmiert wurdest, na ja, damit du, du weißt schon, menschlicher werden könntest, damit du nicht ewig so ein Ätzer bleibst?

T.: Mein CPU ist ein Prozessor mit neuronalem Netz, ein lernender Computer, aber Skynet blockiert ihn durch eine Sperre, wenn wir allein ausgesandt werden.

S. C.: Die wollen nicht, dass ihr zu viel denkt, oder?

T.: Richtig.

J. C.: Kann man das rückgängig machen?

Unter anderem bezeichnet John Connor den Terminator (Modell 101) als seinen Freund (TC: 1:09:31–1:10:41) und ist generell darum bemüht, menschliches Leben zu schützen – aber auch das „Leben“ seines Maschinenfreundes.

In *Titanic* kommen Rose und Jack unter anderem deshalb als Vorläufer*innen der Avatarfigur in Frage, weil sie ihre jeweilige Sphäre wechseln. Speziell Rose lernt – durch die Begegnungen mit Jack – eine neue Welt kennen, befreit sich von bestimmten Konventionen und vollzieht schließlich einen Seitenwechsel, was insbesondere daran ersichtlich wird, dass sie sich gegen Ende des Films als Rose Dawson bezeichnet.

Second, Rose's assumption of Jack's last name completes the transference of class allegiance that has been an underlying subject of the film. By taking his name as her own, she finishes the business she had begun much earlier of rejecting Cal's social class and the particular brand of patriarchal dominance with which she associated it. Instead she has amalgamated herself with what

the film has portrayed as the red-blooded, foot-stomping, salt-of-the-earth egalitarian international working class – the class from which millions upon millions of Americans of today, through their grandparents and great-grandparents, presumably have sprung. (Lubin 1999: 121)

Das Kennenlernen der anderen Sphäre hat bei Rose zu Selbstentdeckung, zu einem inneren Wachstum und zu einem Zuwachs an persönlicher Freiheit geführt.

Jack taucht ebenfalls in eine andere Sphäre ein, wobei ihm nicht nur Rose, sondern auch Margaret „Molly“ Brown (gespielt von Kathy Bates) als Adjuvantin zur Seite steht (Jürgens 2005b: 285). Trotz Unkenntnis bestimmter Tischsitten und -manieren ist es er, der wahre Noblesse an den Tag legt, die ihre Höhepunkte findet, wenn er Rose zwei Mal das Leben rettet. Auf der Titanic zeigt sich sein royaler Charakter und er bekennt schon vor der Katastrophe: „We’re practically goddamn royalty“ und „I’m the king of the world“ (Clarke 2014: 121). Die Begegnung mit Rose hat das Beste in ihm erweckt. Bereits mit seinen Zeichnungen hat er Menschen ohne viel Geld und Ansehen geadelt. Nicht nur der Vorname von Sully in den bisherigen *Avatar*-Filmen, Jake, lässt sich als Indiz dafür sehen, dass Jack Dawson eng mit dieser Figur verwandt ist und als Vorläufer des Avatars Jake Sully in Frage kommt (Clarke 2014: 120). „Jack verkörpert [...] eine im christlichen Sinne vorbildliche Lebenshaltung“ (Herrmann 2001: 207). Ein wahrer Royal ist nicht am Stammbaum erkennbar, sondern an den Taten.

An *Titanic* wird sehr gut deutlich, dass Cameron Rose und Jack als Identifikationsfiguren für sein Publikum anbietet. Cameron schreibt zu diesem Film selbst:

Und wenn wir als Zuschauer in der Lage sind[,] uns in Jack und Rose zu verlieben, so wie sie sich ineinander verlieben, dann gelingt es uns, ihnen nicht nur zuzuschauen, sondern ihnen auch über die Schulter zu blicken und schließlich durch ihre Augen eine der schrecklichsten Nächte des zwanzigsten Jahrhunderts zu erleben. Der Kreis schließt sich dann, der Film wird von einem Film über die *Titanic* zu einer Liebesgeschichte, die zufällig auf der *Titanic* spielt, um schließlich doch wieder über die emotionale Wahrheit der *Titanic* zu berichten. Gelingt es uns, die Angst, den Verlust und den Schmerz von Jack und Rose nachzuvollziehen, dann können wir endlich auch die Ängste und Hoffnungen der anderen 1500 Passagiere verstehen. (Cameron 1998: VII–VIII)

In zeitlicher Hinsicht kommt die Figur Bud „Buddy“ Brigman in *Abyss* noch vor *Titanic* mit Rose bzw. Jack als Vorläufer der Avatarfigur in Frage, unter anderem insofern er sich durch Empathiefähigkeit auszeichnet (Clarke 2014: 82), einer ihm fremden Existenz nicht mit Aggressivität, sondern mit Offenheit begegnet und in deren Sphäre eintritt. Mit Blick auf das Abtauchen von Buddy in den Tiefseeegraben schreibt Clarke (2014: 86):

Bud descends and in his liquid-breathing apparatus he takes on a kind of avatar status, being able to exceed the natural limitations of the human respiratory system. The liquid allows him to breathe. Lindsey has to stop talking to him about science and in-

stead talk openly to him: they have to 'see' each other just as Jake and Neytiri do in *Avatar's* climax.

Schließlich wird Bud die ihm unbekanntem Lebensformen sogar als Freunde bezeichnen.

In *Abyss* ist neben Bud seine Frau Lindsey eine Art Avatar-Vorläuferin. Anstatt Angst oder Abwehr zeigt sie gegenüber dem Unbekannten Faszination. Sie verschließt sich nicht gegenüber dem Fremden und sucht vielmehr Kontakt. Die zwei Szenen, in denen Lindsey diesen Kontakt sucht und herstellt, erinnern insbesondere an weltberühmte – ikonische – Filmbilder aus *E.T. – Der Außerirdische* (US 1982). Im Folgenden werden Filmbilder aus *Abyss* vorgestellt – und zwar aus einer der Szenen, in denen Lindsey Kontakt zu einer anderen Spezies sucht.



Abb. 13: Screenshot: Kontakt 1,
Timecode: 1:29:59 (Special Edition),
Abyss (US 1989), Regie: James Cameron
© 20th Century Fox, Pacific Western,
Lightstorm Entertainment



*Abb. 14: Screenshot: Kontakt 2 und Immersion,
Timecode: 1:30:01 (Special Edition),
Abyss (US 1989), Regie: James Cameron
© 20th Century Fox, Pacific Western,
Lightstorm Entertainment*

Mit dem Begriff Avatar hat Cameron zudem eine treffende Bezeichnung für ein Publikum gefunden, das mittels Ersatzkörper auf der Leinwand in einen Film bzw. in eine andere Sphäre eintaucht, um die Filmereignisse mitzuerleben (Kirsner 2012: 173), mitzuerfahren und dadurch möglicherweise zu lernen. So gesehen handelt es sich bei dem Begriff Avatar nicht nur um einen Terminus technicus auf religiösem Feld und im Kontext von Cyberspace, sondern auch um einen Begriff, der sich mit Blick auf Filmkunst und andere Künste dazu eignet, um den immersiven Zustand von Rezipient*innen zu beschreiben.

Das Zitat von James Cameron bzgl. des Films *Titanic* (siehe oben) ist darüber hinaus aufschlussreich, weil es ein mögliches Verhältnis des Publikums gegenüber bestimmten Filmfiguren als Liebesbeziehung auf den Punkt bringt. Und die Liebe bzw. die Liebesfä-

higkeit ist – gemäß Cameron – die Voraussetzung dafür, einen Perspektivenwechsel zu vollziehen und in die Geschichte einzutauchen.

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum für Cameron eine ausgefeilte 3-D-Technik so wichtig sein dürfte: Es geht ihm um größtmögliche Immersion, um einen Seitenwechsel, um die Indatation des Publikums in den (digitalen) Film. Dies trifft bereits auf seine Filme ohne 3-D-Technik zu. Cameron schreibt selbst, dass er „das Publikum für die letzten Stunden an Bord [der Titanic] holen“ wollte, „damit es bei dem schaurigen Ereignis in all seiner glorreichen Tragik dabei sein kann“ (Cameron 1998: VI). Zu *Titanic* bemerkt er in diesem Zusammenhang auch Folgendes:

[...] Wenn einen meine Figuren in die Story, insbesondere die Liebesgeschichte, hineinziehen können, dann macht alles, von dem man weiß, daß es kommen muß, diese unausweichlichen Schrecken, die den Menschen bekanntlich bevorstehen, den Film nur noch bewegender [...]. (Cameron zitiert nach Heard 1998: 234)

Auf dieser Linie will Cameron sein Publikum noch immer „an Bord“ (Cameron 1998: VI) seiner Filme bzw. nach Pandora holen, Pandora, das als Synonym für seine Filmwelt in Frage kommt. Vielleicht will Cameron das Publikum zugleich auf den Planeten, auf die Erde zurückholen.

5.3 Avatare in anderen Filmen

Auch der Avatar ist nicht vom Himmel gefallen und hat seine Vorläufer*innen, nicht nur in religiöser Hinsicht, wie anhand von Fil-

men wie *Der mit dem Wolf tanzt* (US/UK 1990), *Pocahontas* (US 1995) und *Outsourced – Auf Umwegen zum Glück* (US 2006) deutlich wird. Der Film *Der kleine Lord* (UK 1980) ist unter der Avatar-Perspektive ergiebig, insofern hier ein Kind aus einer bestimmten Sphäre (USA und Bürgertum) in eine andere Sphäre (England und Adel) eindringt, sich auszukennen lernt und die für es neue Sphäre im Sinne von mehr Humanität verändert.

Ein Beispiel für einen Avatar-Vorläufer ist Balian von Ibelin (gespielt von Orlando Bloom) in *Königreich der Himmel* (US/ES/UK/DE 2005). An ihm zeigen sich wichtige Eigenschaften, die einen Avatar ausmachen. Er wechselt zwischen verschiedenen Sphären, wird vom Schmied zum Ritter, was mit Training und einer bestimmten Initiation verbunden ist, wird gegen Ende des Films wieder zum Schmied, um schlussendlich dem Ruf seines Königs in die Ferne zu folgen und um sich dort erneut als Ritter zu bewähren. Sein prokreativer Charakter zeigt sich unter anderem daran, dass er darum bemüht ist, Land urbar zu machen, wobei er mithilft. Im Kontakt mit einer anderen Kultur besteht er nicht auf Kulturimperialismus, sondern unterstützt die Idee des Königreiches der Himmel, in dem Muslime und Christ*innen friedlich und versöhnt im Heiligen Land gemeinsam leben. Dies zeichnet einen Avatar aus: Es geht nicht um die Verdrängung, Vernichtung, Überformung einer fremden Kultur, sondern es geht darum, sie zu respektieren, in sie einzutauchen, um sie kennenzulernen und versöhnlich mit ihr auszukommen. Dabei kann es zu Hybridisierung kommen bzw. dazu, die fremde Kultur (auf ganz individuelle Art) partiell

oder gar ganz zu adaptieren, ohne die eigene Herkunft etc. aufgeben zu müssen. Das Ziel, ein Königreich der Himmel zu errichten, erinnert an das Avatar-Programm in *Avatar – Aufbruch nach Pandora*, denn dies zielt auf interkulturelle Begegnung und ein friedliches Miteinander.

In *Flucht ins 23. Jahrhundert* bzw. in *Logan's Run* (US 1976) lässt sich Logan 5 (Michael York) ebenfalls als eine Präfiguration der Avatarfigur deuten. Logan 5 ist ein sog. Sandmann, ein Menschenjäger, der im Auftrag eines totalitären Regimes handelt. Und sein Auftrag ist es, Dissident*innen, sog. Läufer*innen, zu ermorden: In der US-amerikanischen Originalfassung des Films wird mehrfach das Verb „to terminate“ verwendet, beispielsweise in folgender Kombination: „Sandmen terminate runners.“ Logan 5 bekommt einen Spezialauftrag, nämlich die Zuflucht (Sanctuary) zu zerstören, welche Läufer*innen zu erreichen suchen. Im Zuge dieses Undercover-Auftrags, bei dem er selbst als Läufer in Erscheinung tritt, erreicht er mit einer Frau, Jessica 6 (Jenny Agutter), die Zuflucht, eine andere Sphäre, nämlich die Sphäre jenseits der Kuppeln des Systems. Ein Freund Logans – Francis 7 (Richard Jordan) – ist ebenfalls ein Sandmann. Er wird zu Logans Verfolger und Gegner und agiert in seiner Funktion als Sandmann als Terminator, während Logan gewissermaßen zum Avatar wird: Im Verlauf seiner Mission entwickelt sich Logan tatsächlich zum Läufer und wird damit zum Gegner des Regimes, das den Menschen die Zuflucht vorenthält und sie vorzeitig ermordet. Neben den Sandmännern ist der Roboter Box in diesem Film eine Art Terminator,

denn er hat viele Läufer*innen daran gehindert, die Zuflucht zu erreichen.



*Abb. 15: Screenshot: Roboter Box,
Timecode: 1:06:25,
Logan's Run (US 1976), Regie: Michael Anderson
© Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)*



*Abb. 16: Screenshot:
Läufer (Avatar) und Sandmann (Terminator)
kämpfen um das Sternenbanner (Star-Spangled Banner)? – Old
Man in the background, Timecode: 1:32:05,
Logan's Run (US 1976), Regie: Michael Anderson
© Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)*

Es ist eine der genialen Sinnsitzen des Films, dass Logan und Jessica die Zuflucht übersehen und ihre Existenz von Logan sogar geleugnet wird. Nach seiner Meinung ist die Zuflucht eine Erfindung, die der Hoffnung geschuldet ist. Diese Überzeugung führt letztlich zur Überforderung der künstlichen Fremdsteuerung und zum Kollaps des inhumanen Systems (das es in dieser Hinsicht vermutlich besser weiß). Aus der Perspektive des Filmpublikums ist die Deutung naheliegend, dass Jessica und Logan die Zuflucht bereits mit dem Verlassen der Kuppeln erreicht haben. In dieser Lesart ist die Zuflucht nichts Anderes als das Leben jenseits der Kuppeln: Die Zuflucht ist die Erde. (In diesem Horizont trägt der Film mindestens die Botschaft, dass die Menschen schon immer den Zugang zur Zuflucht haben, auch wenn sie sich diesen zum Teil verbaut haben). Das totalitäre System (evtl. gesteuert durch eine KI) lässt sich auch als reaktionäre Kraft deuten, die aufgrund einer überholten bzw. veralteten Programmierung den Menschen einen möglichen Neuanfang jenseits der künstlichen Umgebung verschweigt, sie unter anderem durch das Angebot sexueller Freizügigkeit einlullt und sie zugleich an überkommene Regelungen bindet (Alternativlosigkeit, Karussell bzw. Erneuerung [Renewal], die tatsächlich Mord bedeutet).

Unter anderem *Wall·E – Der Letzte räumt die Erde auf* (US 2008) und *Avatar – Aufbruch nach Pandora* erinnern zum Teil stark an diesen Film. Bei den Blade Runners aus *Blade Runner* (US/HK 1982) und *Blade Runner 2049* (US 2017) handelt es sich ebenfalls um Terminatoren, um Sandmänner, da es ihr Auftrag ist, geflüch-

tete Replikant*innen (Läufer*innen) zu töten. Wie Logan in *Flucht ins 23. Jahrhundert* werden sie allerdings selbst zu Flüchtenden, zu Läufer*innen.

Nicht zuletzt sei an dieser Stelle auf die Serie *Stingray* (US 1985–1987) aufmerksam gemacht, in der sich ein Ermittler in andere Sphären einschleust bzw. einschleusen lässt und in der dieser Ermittler der jeweiligen Sphäre entsprechende Rollen übernimmt. Und mit Hilfe der dadurch gewonnenen Innenansicht und mit Hilfe des dadurch gewonnenen Handlungsspielraums löst er diverse Fälle. Gewissermaßen macht *Stingray* Avatar zu einer Methode.

Im Allgemeinen erinnert der Transfer eines bestimmten menschlichen Geistes in einen anderen Körper (wie er im Film *Avatar – Aufbruch nach Pandora* vollzogen wird) an eine Reihe anderer Filme, in denen ein solcher Transfer auf die eine oder andere Weise vorkommt (*Freaky Friday – Ein voll verrückter Freitag* [US 2003]), und an eine Reihe von Filmen, in denen Menschen durch Maskierung und Verkleidung eine andere Identität vortäuschen oder gar annehmen (*Yentl* [US 1983]), womit insgesamt auch viele Komödien angesprochen sind. „Jakes Avatar kann als Extremform der Kostümierung verstanden werden“ (Lechtenböhrer 2015: 52).

Im Werk Camerons lässt sich eine Entwicklung in Richtung Avatar feststellen und zwar im Sinne einer Betonung und Ausarbeitung der Avatar-Idee. Mit Clarke kann bemerkt werden:

His [Cameron's] films might all be understood as explorations of the idea of the avatar to some degree. Now more than ever, the idea of an avatar has currency. (Clarke 2014: 2)

6. Eine Zeitenwende?

Thomas Koebner (1999: 212) sensibilisiert für ein ikonologisches Verständnis von Filmbildern:

Ich denke nur, daß eine Kunst des Innehaltens geschult werden kann, die bei einzelnen Bildern, auch in ihrem Nacheinander, die ikonologischen >Geheimnisse< aufschließt. Dann beginnen die Bilder gleichsam, über anderes zu sprechen als darüber, was auf Anhieb erkennbar ist.

In diesem Zusammenhang macht Thomas Koebner (1999: 226–230) unter anderem mit Blick auf den Film *A Passage to India* bzw. *Reise nach Indien* (UK 1984) auf eine Repräsentationsfigur bzw. auf eine Personifikation aufmerksam, insofern in diesem Film eine bestimmte Frau ein ganzes System repräsentiert bzw. personifiziert (Koebner 1999: 230). Er (Koebner 1999: 230) schreibt:

Adela Quested repräsentiert nicht nur sich selber, sondern ein ganzes System, ihre und dessen Katastrophe fließen ineinander. Diese Sequenzen vertreten ein >allegorisches< Genus in der erzählerischen Architektur, das die Uhren der Handlung anhält. (Koebner 1999: 230)

Im Werk von James Cameron gibt es Hinweise dafür, dass er bestimmte Figuren ganz gezielt als typisierte Figuren, Personifikationen und speziell als Allegorien bzw. allegorische Figuren (Burdorf 2015: 147–149.153; Schößler 2017: 84–89) und Denkfiguren konzipiert hat und entsprechend mit ihnen umgeht (Clarke 2014: 27).

Personifikation meint

die Darstellung eines allg. Gegenstandes als eine menschliche Gestalt (z. B. G. Heym: >>Der Krieg<<). Es kann sich dabei um Abstrakta (Liebe, Tod), Kollektiva (Städte), Naturerscheinungen (Abendröte), aber auch um Konkreta handeln. [...] Die P. ist oft Element von allegorischen Verfahren [...]. (Moennighoff 2007: 579)

Unter Allegorien werden hier „auch Personifikationen“ verstanden,

die einem Abstraktum konkrete Gestalt verleihen, häufig mit bedeutungsträchtigen Requisiten (z. B. >Justitia< mit der Waage); die narrative Elaborierung ist hier gewissermaßen in der gestalthaften Personifikation verdichtet. (Kohl 2007: 87)

Denkfiguren sind ...

strukturierte Vorstellungszusammenhänge, konkrete Konstellierungen im Prozess des Denkens, die in ihren Realisierungsformen – Begriffe, Bilder, Metaphern, Narrationen – plastisch werden und Evidenz gewinnen. (Müller-Tamm 2014: 102)

Denkfiguren, so kann man festhalten, sind erkenntnisleitend, wissensorganisierend, integrativ; sie markieren epistemische Bedingungen des Wissens und sprachlicher Bedeutungskonstitution, sie verbinden wissenschaftliche und nicht-wissenschaftliche Diskurse. Die Zirkulation von Figuren als anschaulichen Verdichtungen konzeptueller Elemente lässt sich als Austauschprozess zwischen Wissensfeldern, auch nicht wissenschaftlichen, kulturellen oder alltagspraktischen Wissensfeldern, beschreiben. (Müller-Tamm 2014: 104)

Eine Denkfigur stiftet „Denk-, Wissens- und Sagbarkeitszusammenhänge“ (Müller-Tamm 2014: 107).

6.1 Eine aufschlussreiche Einstellungsverbindung

In *Aliens – Die Rückkehr* findet sich ein deutlicher Hinweis dafür, dass James Cameron seine Figuren als Allegorien und Denkfiguren konzipiert. Bei diesem Hinweis handelt es sich um eine Überblendung – eine Einstellungsverbindung (Wulff 2022) –, die den Eindruck hervorrufen kann, dass sich die schlafende Ripley in die Erde verwandelt.



*Abb. 17: Screenshot: Ellen Ripley (Sigourney Weaver),
Timecode: 00:03:22 (Kinoversion),
Aliens – Die Rückkehr (US 1986), Regie: James Cameron
© 20th Century Fox, Brandywine Productions,
Pinewood Studios*



*Abb. 18: Screenshot: Ellen Ripley (Sigourney Weaver) und ...
Timecode: 00:03:23 (Kinoversion),
Aliens – Die Rückkehr (US 1986), Regie: James Cameron
© 20th Century Fox, Brandywine Productions,
Pinewood Studios*



*Abb. 19: Screenshot: ... die Erde,
Timecode: 00:03:24 (Kinoversion),
Aliens – Die Rückkehr (US 1986), Regie: James Cameron
© 20th Century Fox, Brandywine Productions,
Pinewood Studios*

Gemäß dieser Überblendung kommt Ripley als Erde in Frage und kann mit dieser identifiziert werden. Auf dieser Linie ist Ripley die

Personifikation bzw. Allegorie der Erde, die im weiteren Filmverlauf auf eine tödliche Gefahr trifft, die das Ende der gesamten Menschheit zur Folge haben könnte. Die Vermutung, dass Ripley die Erde personifiziert, lässt sich unter anderem dadurch erhärten, dass Ripley im weiteren Filmverlauf das Mädchen Newt wie eine Tochter behandelt, obgleich sie nicht ihre Tochter ist, und von Newt gegen Ende des Films als Mommy bezeichnet wird. Mutter ist eine bekannte Allegorie für die Erde, eine Allegorie, die Cameron auch für den bewohnbaren Planeten Pandora in Gebrauch nimmt (*Avatar: The Way of Water*). Als Denkfigur meint dies im Falle von Ripley, dass sie Leben spendet und als lebendig erhält. Hierfür finden sich im Film *Aliens – Die Rückkehr* einige Indizien: Ripley ist um Teammitglieder und Newt besorgt, sie tritt als Retterin in Erscheinung und ist auf den Schutz der gesamten Menschheit bedacht. Ihre Taten lassen sich aus dieser Denkfigur ableiten, so auch die Charakterisierung, dass sie Herz hat und sich ein Herz nimmt. Und genau dies unterscheidet sie von den Aliens, die zumindest im metaphorischen Sinne kein Herz haben, folglich auch kein Mitleid kennen und als eine Art perfekte Biotechnik nur am Erhalt der eigenen Art interessiert zu sein scheinen. Allerdings zeigt der Film, dass auch einem Menschen das Herz fehlen kann. Und nicht nur aufgrund dieser Beobachtung kommen in diesem Film die Aliens als Spiegelungen der Menschen bzw. als Menschen in Frage: Bei den Aliens, den Terminatoren etc. handelt es sich um Menschen ohne Herz. Mit einem fehlenden Herz sind nach Cameron diverse Konsequenzen verbunden: beispielsweise rücksichtslose Anverwandlung und Zerstö-

rung. Ripley stellt in *Aliens – Die Rückkehr* Menschen und Aliens einander gegenüber, wobei klar wird, dass Menschen schlimmer als Aliens sein können (TC: 1:29:42–1:29:49):

Wissen Sie, Burke, ich weiß nicht, welche Spezies die schlimmere ist, allerdings glaub' ich nicht, dass sich die andere für 'ne Prämie umbringen lässt.

David M. Lubin (1999: 19.26–27) interpretiert im Film *Titanic* bestimmte Figuren als Personifikationen, beispielsweise Rose (Lubin 1999: 26–27):

She is to be understood, that is, as the personification of the twentieth-century female, starting off the century as a suppressed and timid girl but becoming, through crisis and struggle, an expressive, mature and self-actualized woman. The transformation of identity that we are to witness is hinted at by the recovered object that Rose caresses in her hand, an art-nouveau hair comb shaped like a butterfly.

Bei der Ankunft von Rose in New York ist der Zielpunkt der angesprochenen Transformation bzw. Entwicklung (Lubin 1999: 80) in ausdrucksvolle Filmbilder gefasst: Rose sieht Lady Liberty beim Einlaufen des Schiffes. Sie hat sich befreit (Jürgens 2005b: 285) und ist zu Lady Liberty geworden. Die Denkfigur – Mensch als freies Wesen – beschreibt den Menschen unter der Perspektivendominanz der Freiheit. In diesem Licht gehören Emanzipation und Freiheit zum Wesenskern des Menschen.



*Abb. 20: Screenshot: Lady Liberty und Rose,
Timecode: 1:10:08 (DVD 2),
Titanic (US 1997), Regie: James Cameron
© 20th Century Fox, Paramount Picture et al.*

Diese Ansicht ist – neben der Überblendung – eine weitere Möglichkeit, ohne Worte eine Personifikation anzudeuten.

An dieser Stelle sei bemerkt, dass sich entwickelnde, mutige und ausdrucksstarke Frauenfiguren – insbesondere mutige Mütter – für Camerons Werk charakteristisch sind (Keller 2002: 83–84; Jürgens 2005a: 81–89; Jürgens 2005b). Er ist an diesen Figuren interessiert (Cameron zitiert nach Heard 1998: 102).

Die Einstellungsverbindung (Überblendung), in der sich der Eindruck aufdrängt, dass sich Ripley in die Erde verwandelt, lässt vermuten, dass James Cameron Sinn dafür hat, dass Bilder (Brand/Pörksen 2020: 38–39), beispielsweise Fotos und auch Filmbilder Ikonen sein können und zwar in dem Sinne, dass sie besonders ausdrucksstark, sinnhaftig und ggf. bewusstseinsverändernd sind und die Wahrnehmung (einer Epoche) bestimmen können: Das

Bild der Erde aus kosmischer Perspektive ist eine Ikone (Brand/Pörksen 2020: 38–39). Während das Bild der Erde aus kosmischer Perspektive unter anderem als Ikone der Ermutigung gedeutet werden kann (Brand/Pörksen 2020: 39), ist das Bild einer Atombombenexplosion bzw. eines Atompilzes „eine Ikone des Dystopischen, die vom Ende der menschlichen Zivilisation kündete“ (Brand/Pörksen 2020: 38) und noch immer davon kündigt. Auch der Atompilz findet sich in Camerons Werk, nämlich in *Terminator 2* und *True Lies*. Im Rahmen dieses Beitrags ist es naheliegend, das Bild der Atombombenexplosion dem Terminator zuzuordnen, der die Menschheit vernichten will, und das Bild der Erde aus kosmischer Perspektive dem Avatar, dem es vornehmlich um gelingende (intergalaktische bzw. interkulturelle) Verständigung und Rettung geht.

Neben Ripley in *Aliens* und Rose in *Titanic* kommen auch Terminator und Avatar als Allegorien und Denkfiguren in Frage. Um welche Allegorien und Denkfiguren handelt es sich bei ihnen?

6.2 Eine Gegenüberstellung

Während der Terminator als Vernichtungsmaschine zumindest für den größten Teil des Publikums nicht als Identifikationsfigur in Frage kommen dürfte, schon allein deshalb, weil er dafür nicht entsprechend charakterisiert wird, handelt es sich beim Avatar um eine Identifikationsfigur (Wessely 2012: 71) par excellence, und zwar aus verschiedenen Gründen, beispielsweise aufgrund der Kennzeichnung als Sympathieträger*in. Es lässt sich sogar formulieren: Avatar ist die Repräsentation des Publikums auf der

Kinoleinwand. Und noch zugespitzter: Der querschnittsgelähmte Jake Sully kann an das sitzende Kinopublikum erinnern, das zumindest für die Zeit der Kinovorstellung auf seine Beine bzw. Lauffähigkeit verzichtet oder das zeitweise oder generell darauf verzichten muss. Und nicht nur in diesem Film imitiert Cameron auf der Leinwand die Haltung seines Publikums bzw. den Kinosaal (vgl. *Aliens*, *Abyss*, *Terminator 2*, *True Lies*, *Titanic*, *Avatar – Aufbruch nach Pandora*; Heydebreck 2005: 105; Langer 2005a: 117). Im weiteren Verlauf von *Avatar* lernt das Kinopublikum wieder mit Jake Sully auf der Leinwand das Laufen, wird zum Avatar und entdeckt Vergessenes und eigentlich die eigene Welt – mit staunenden Kinoderaugen – neu (Kirsner 2012: 174). Und dies könnte beim Publikum zu einer neuen Würdigung des bereits Vorhandenen führen. Dies mag vielleicht eine der Intentionen von *Avatar* sein. In dieser Sicht markiert die hyperrealistisch dargestellte Welt von Pandora die Erde als etwas Besonderes bzw. zeigt, was die Erde ureigentlich ist. So gesehen steht die neueste Filmtechnik im Dienst der Kenntlichmachung und könnte sogar einen mystischen Blick andeuten. Und auf dieser Linie hätte *Avatar* in christlicher Perspektive eine weihnachtliche Botschaft: „Mach’s wie Gott, werde [wieder] Mensch.“

Der Blick des Avatars ist ein anderer Blick als der des Terminators. Zugespitzt verhält es sich folgendermaßen: Der Terminator sammelt Daten, bleibt einer Beobachtungsperspektive verhaftet und sucht in dieser Perspektive Ziele zum Liquidieren. Sein Sehapparat, seine Zieloptik liefert Restbilder der Wirklichkeit, Restbil-

der, unterbelichtet und entseelt. Subjekte werden in dieser Optik zu Objekten, zu Zielobjekten (zusammenhangslos – wie im Reagenzglas oder in der Petrischale aus ihrem natürlichen Kontext gerissen), die deshalb gewissensvergessen leicht getötet werden können. Es handelt sich um eine Optik der Dehumanisierung, der modernen Kriegsführung (Schröter 2005: 296–297).



Abb. 21: Screenshot: Zieloptik des Terminators, ein Restbild,
Timecode: 00:34:39, Terminator (US 1984),
Regie: James Cameron
© Cinema '84

Der technische Blick spielt bei Cameron auch an anderen Stellen eine Rolle, beispielsweise in *True Lies*. Hier werden auffällig oft verschiedene Gerätschaften in Gebrauch genommen, die der Überwachung, Diagnose und/oder (Ziel-)Erkennung dienen. In diesem Zusammenhang kommt es unter anderem zu einer Art Dissoziation der menschlichen Ganzheit. Die Kunst, die in diesem

Film ebenfalls bedeutsam ist, erlaubt andere (Erkenntnis-)Zugänge. Bei der verkleinerten Nachbildung der Nike von Samothrake, die im Film früh zu sehen ist, handelt es sich um ein äußerst passendes künstlerisches Vorzeichen des ganzen Films und um ein ausdrucksstarkes und mehrsinniges Signal. Weil ihr der Kopf fehlt, stellt sie unter anderem die Frage nach der Identität und lässt zugleich danach fragen, wer Sieger sein wird.

Der Avatar-Blick ist ein teilnehmender Blick, der Fremdes zu verstehen und zu würdigen sucht. Es ist nicht der Blick durch das Fadenkreuz, durch das heruntergelassene Visier, der Gegner*innen zu finden sucht, sondern der Blick mit offenem Visier, der für Freundschaft und Partnerschaft offen ist.

Die Differenz von Terminator und Avatar betrifft die Differenz von Maschine und Lebewesen, was in anthropologischer Hinsicht besonders bemerkenswert ist. Der gefühllose Terminator folgt dem Programm *seek and destroy*, das nur von einem Menschen umprogrammiert werden kann, während der Avatar lernt und sich zu seiner bisherigen Person verhalten kann. Avatar ist mehr als Maschine: unberechenbar, leidenschaftlich und liebevoll. Sein Sehen ist keine Zielerfassung à la *seek and destroy*, sondern ein umfassenderes Sehen, ein Hineinsehen (Kirsner 2012: 171), ein Erkennen:

„Bring mir bei, wie man sieht“, fordert Jake Neytiri auf – das Motiv des richtigen Sehens, des Augenaufmachens, zieht sich wie ein roter Faden durch die Geschichte [*Avatar*-Geschichte], die auch uns

ein neues Sehen beibringen und ermöglichen soll – technisch und existentiell. (Kirsner 2012: 171)

Das richtige Sehen spielt nicht nur in *Avatar* eine aufschlussreiche Rolle. Bereits in *Titanic* ist das Wort „sehen“ im Sinne von „erkennen“ zwischen Rose und Jack bedeutsam (Herrmann 2001: 207). Und noch vor *Titanic* ist das richtige Sehen, das Hineinsehen und Erkennen, Thema bei *Abyss*, wenn Lindsey sagt:

Ich hab' diese Wesen gesehen. Das eine hab' ich sogar berührt. Und es war keines von diesen Stahldingern wie wir sie bauen. Es gleitet. Ich hab' noch nie etwas Schöneres gesehen. Ach, wärst du doch dabei gewesen. Ähm. Es war eine Maschine. Es war eine Maschine, aber sie lebte. Es war, es war wie ein Lichtertanz. Bitte, du musst mir das glauben. Sie werden uns bestimmt nichts antun. Das weiß ich ganz genau. Ich hab' das irgendwie im Gefühl. (1:15:48–1:16:13; Special Edition)

Wir sehen nur das, was wir sehen wollen. Coffey sieht überall nur Russen. Er sieht Hass und Angst. Du darfst nicht mit Coffeys Augen sehen. (1:16:17–1:16:25; Special Edition)

In Zusammenhang mit dem Sehen ist das Aufwachen (Kirsner 2012: 170–172) ein wichtiges Motiv in *Avatar*. So ist Jake als Avatar letztlich eine erwachte, auferweckte sowie zu sich selbst gekommene und erneut geborene (Kirsner 2012: 171–172) Person.

6.3 Zur Betitelung

Wie sich den bisherigen Ausführungen entnehmen lässt, sind verschiedene Sphären sowie Terminator und Avatar nicht beispiellos in der bisherigen Filmgeschichte. Vielmehr lassen sich

Vorläufer*innen, mögliche Vorbilder und Inspirationsquellen identifizieren, wobei Terminator und Avatar als Typen in den Blick kommen. Es handelt sich zugleich um Allegorien und Denkfiguren (siehe unten), die für viele andere Filme als hermeneutische Schlüssel in Frage kommen und sehr erhellend sein können.

Auch wenn James Cameron Terminator und Avatar nicht ohne Vorbilder und Inspirationsquellen erschaffen hat, kommt ihm das Verdienst zu, diese Figuren in seinem Œuvre eindrucks- und konturvoll herausgearbeitet und einander gegenübergestellt zu haben. Damit bringt er das pointiert zur Geltung, was diese Figuren personifizieren und zu denken geben können. In seinem Werk lässt sich eine Entwicklungstendenz zur Hoffnungsfigur Avatar feststellen. Zudem hat er diese allegorischen Figuren intelligent betitelt, insofern er auf bereits vorhandene Begriffe – eben Terminator und Avatar – zurückgegriffen hat, die eigentlich etwas Anderes bezeichnen, als es Cameron mit Terminator und Avatar in seinem Werk vorstellt, und die global im Umlauf sind. Hierdurch schafft er unter anderem bedeutungsschwere Referenzen und Intertextualität, die die bisherigen Bedeutungen von Terminator (unter anderem Tag-Nacht-Grenze) und Avatar (Herabkunft, Indatation) mitklingen lassen können, wodurch es möglich ist, dass Terminator und Avatar als Figuren im Film ein Mehr an inhaltlicher Bedeutung gewinnen und zwar in zuträglicher, weil sinnstiftender und vermittelnder Weise. Die angesprochenen Referenzen kursieren global und sind außerdem dazu geeignet, wieder weitere Begriffe, Bedeutungen und Kontexte aufzurufen und in Zusam-

menhang mit den entsprechenden Filmen zum Klingen zu bringen.

6.3.1 Terminator

Der Terminator ist eine Maschine, die menschliches Leben zu beenden (to terminate) sucht: Es handelt sich um einen „Beender“ (Bähr 2005: 63). Das Wort „beenden“ entspricht einer gefühllosen Maschinenperspektive. Es versachlicht und entemotionalisiert die Bedrohung und den Horror; aus menschlicher Sicht ist ein Terminator aufgrund seines Auftrags und seines erbarmungslosen Handelns ein Mörder, eine Horrormaschine. Außerdem kann Terminator unter anderem die Tag-Nacht-Grenze auf Planeten und speziell auf der Erde bedeuten. Damit ist der Begriff von globaler Bedeutung. In metaphorischer Hinsicht ist es möglich, dass diese Grenze des Messers Schneide markiert, die Grenze zwischen Hoffnung und Verzweiflung, zwischen Aufbau und Untergang, zwischen Rettung und Bedrohung etc. In künstlerischer Perspektive kommen die Terminatorfigur und ihr Auftreten schon allein deshalb in Frage, ein Entscheidungs- und Endzeitszenario aufzurufen. So gesehen ist der Terminator ein Bote des Bevorstehenden. Gerade *Terminator 2* stellt durch das Vorkommen unterschiedlicher Versionen vom Terminator vor Augen, dass ein Terminator nicht nur das Ende, sondern auch einen Anfang, einen Neuanfang bedeuten kann.

Drohender Weltuntergang oder zumindest außergewöhnlich schwere Bedrohungen spielen in allen hier erwähnten Spielfilmen von James Cameron eine Rolle, wobei die Bedrohungen Hybris,

Atomwaffen, Roboter und Aliens bzw. Menschen sind. Der Film *Titanic* lässt sich hier einreihen, weil das gleichnamige Schiff exemplarisch als Vehikel der gesamten Menschheit verstanden werden kann (Cameron zitiert nach Heard 1998: 233), als Vehikel, das speziell von Hybris bedroht ist und das deshalb schließlich sinkt. Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass James Cameron bereits relativ früh als „Apokalyptiker“ (Koebner 1999: 197–200.197) bezeichnet worden ist. Und mit Blick auf *Abyss* sagt Cameron selbst:

Was ich erzählen wollte, das letztliche Ziel des Films, war die Geschichte einer Apokalypse, in der wir alle vor dem Tribunal einer überlegenen Spezies stehen und wert befunden werden, gerettet zu werden, durch die Leistung eines einzelnen Mannes, eines Durchschnittstypen, eines Mannes von der Straße, der das Gute in uns repräsentiert. Die Fähigkeit zu lieben bemisst sich an unserer Bereitschaft, uns selbst aufzuopfern.

Die letzte Sequenz war wirklich das Herz des gesamten Films. Dieses überirdische Bild der hohen Wellen, die über dem Ufer aufgehalten werden[,] ist ein Bild, das direkt aus meinen Träumen stammt. Es stellt die Quelle der Inspiration für den gesamten Film dar. Das ist ein Alptraum, den ich mein ganzes Leben lang gehabt habe, eine riesige Welle, die aufs Ufer zurollt, meilenhoch, den Himmel verdunkelnd. In meinem Unterbewußtsein war dieser Traum unauflöslich mit der Angst vor dem Tod verwoben, insbesondere der Angst vor der nuklearen Katastrophe. (Cameron zitiert nach Heard 1998: 151–152)

In christlicher Perspektive ist es jedoch fraglich, ob Cameron tatsächlich als Apokalyptiker eingeordnet werden kann, denn bei Apokalypse handelt es sich im christlichen Glaubenshorizont um eine Offenbarung der Letzten Dinge, die von Gott bestimmt werden. Und die Letzten Dinge erschöpfen sich nicht in einer Anzahl von Katastrophen oder in einer großen Katastrophe oder in einem „Endkampf“ (Valentin 2015: 228). Bei den Letzten Dingen handelt es sich auch nicht um den Versuch, „die angenehmen irdischen Verhältnisse so lange wie möglich aufrechtzuerhalten (oder wieder neu herzustellen) und das Hereinbrechen einer fremden Welt gerade zu vermeiden [...]“ (Valentin 2015: 215). Der Akzent liegt vielmehr auf einem radikalen Neuansatz, bei dem letztlich und letztgültig alles zum Guten gewendet wird. Christlicherseits geht es weniger um Vernichtung, vielmehr um Verwandlung (Tilly 2012: 94) und um „das Erstehen eines neuen Himmels und einer neuen Erde aus der Hand Gottes“ (Valentin 2015: 215). In diesem Horizont ist der *Judgment Day* kein *Tag der Abrechnung*, wie die deutsche Übersetzung des zweiten Teils des Titels von *Terminator 2* glauben machen will. Es ist der Tag des Jüngsten Gerichts. Und das Jüngste Gericht ist in christlicher Perspektive keine Abrechnung, sondern vielmehr eine Richtigstellung (Fuchs 2007: 110–121), eine Einrenkung, Versöhnung und Vervollkommnung. Gleichwohl geht es in *Terminator 2* zumindest um das Streben nach einer Richtigstellung, die die mögliche Auslöschung der Menschheit in der Zukunft verhindern soll. Allerdings „sind die traditionell religiös motivierten Erlösungsvorstellungen nicht auf eine vorläufige, innerweltliche Verbesserung der menschlichen

Lebensumstände, sondern auf eine jenseitige, endgültige Erlösung ausgerichtet [...]“ (Drobe 2015: 179).

Selbst wenn Camerons Filme in den meisten Fällen innerweltlich (immanent) zu verbleiben scheinen, sprechen bestimmte Indizien dafür, dass James Cameron auch im religiösen Sinn (wenigstens teilweise) als Apokalyptiker verstanden werden kann. So lassen sich bestimmte Figuren, Passagen und Phänomene der *Terminator*-Filme Camerons plausibel als Entsprechungen biblischer Figuren, Passagen und Phänomene deuten (Bähr 2005: 55–57.60.62–63). In seinem Werk sind Erlöser*innenfiguren von Bedeutung und er bedient apokalyptische Ängste, die im Angesicht der bevorstehenden Jahrtausendwende, nämlich zur Zeit des Erscheinens von *Terminator 2*, *True Lies – Wahre Lügen* und *Titanic*, besonders virulent gewesen sein dürften (Hermann 2015: 94). Mit Blick auf die Gegenwart sind nach Michael Tilly (2012: 132) die ...

eigentlichen Auslöser der krisenhaften Angst vor dem endgültigen Ende der Menschheit und der bewohnbaren Welt [...] pessimistische Zeitdiagnosen auf der Grundlage subjektiv empfundener und realer Bedrohungen der Weltbevölkerung und globaler Katastrophen wie beispielsweise Umweltproblemen, Hungersnöten, Seuchen, Kriegen, Terrorismus oder den Risiken des unkontrollierbaren Gebrauchs und des militärischen Einsatzes der Nukleartechnik.

Offenbar nimmt Cameron gerade diese Bedrohungen und Katastrophen für seine Filmgeschichten in Gebrauch und trifft damit noch immer einen Nerv der Zeit. In Zusammenhang mit den dro-

henden Katastrophen spricht viel dafür, dass apokalyptische Literatur und imaginative Literatur (Tilly 2012: 52–56) sowie Filme von James Cameron bestimmte Funktionen gemeinsam haben, beispielsweise Kritik an bestehenden Verhältnissen und Aufforderung zur Umkehr. Außerdem findet sich in Camerons Werk Offenbarung (Enthüllung), die nicht nur in der Erkenntnis besteht, dass menschliches Leben wertvoll ist: In *Abyss* lassen sich die Aliens auch als engelshafte Lichtgestalten deuten, die von einer himmlischen Sphäre künden und die die Menschen auf einen prohumanen Kurs zu bringen suchen, und aus dem Tiefseeabgrund steigt nicht der Leviathan (Hiob 3,8; 40,25–41,26; Ps 74,14; Jes 27,1; jeweils Lutherbibel revidiert 2017; vgl. auch *Leviathan* [US 1989] und Heard 1998: 133) empor, sondern dort kommt es zu einer wunderbaren Enthüllung und zur Rettung, die zugleich eine Art Epiphanie ist. Eine religiöse Deutung von *Abyss* wird zumindest partiell von dem Soundtrack zu diesem Film begünstigt, denn der Soundtrack erinnert zum Teil an Sakralmusik. Am Ende von *Titanic* wird eine Lebensmöglichkeit, die im Diesseits nicht realisiert bzw. verhindert worden ist, im Jenseits bzw. im Himmel (Langer 2005b: 230) wahr; es kommt zur himmlischen Alternative, zu einer Richtigstellung realer Lebensgeschichten, nämlich zur Lebenspartnerschaft von Rose und Jack, wobei die Richtigstellung etwas von einer himmlischen Hochzeit hat. Cameron blendet also Transzendenz und ewiges Heil in seinem Werk nicht vollkommen aus.

Mit Blick auf sein Gesamtwerk ist die Einschätzung, dass es sich bei James Cameron ausschließlich im säkularen und umgangs-

sprachlichen Sinn (Tilly 2012: 133) um einen Apokalyptiker handelt, zu undifferenziert. Auch die Avatarfigur kommt als eine – religiöse – apokalyptische Figur in Frage, unter anderem insofern sie auf eine Übergangs- bzw. Verwandlungszeit hindeutet. Wenn der Terminator eine Art apokalyptischer Reiter ist, so handelt es sich beim Avatar um eine apokalyptische Retterfigur. Sie eröffnet zumindest eine sehr alte und zugleich neue Perspektive, evtl. läutet sie sogar ein anderes Zeitalter ein.

6.3.2 Avatar

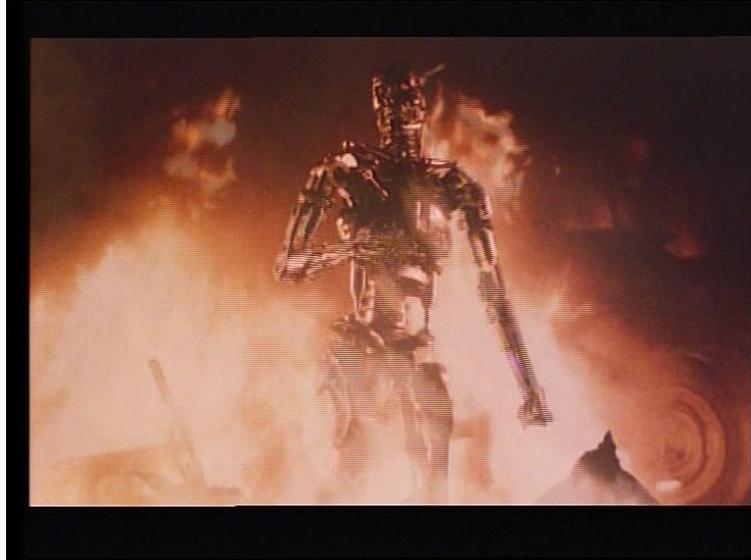
Der Begriff Avatar ist – wie bereits angedeutet – dazu geeignet, global und unter verschiedenen Vorzeichen Anklang zu finden und zum Klingen zu kommen, wobei es zu verschiedenen Bedeutungszuschreibungen kommen kann, die im Sinne der Filmgeschichte aber plausibel sein können. Cameron verschmilzt etwas Altes mit etwas Neuem, verändert dadurch Altes und gelangt dadurch zugleich zu spezifischen Aussagen. Dies lässt sich auch als Anzapfen älterer Tradition verstehen. Insgesamt ist dieser Vorgang mit Blick auf die Weltgeschichte nicht außergewöhnlich, vielmehr scheint er unverbrüchlich zu einer Fortentwicklung zu gehören. Zudem trifft Cameron mit seinen Begriffen bzw. Figuren den Nerv der Zeit und reichert sie inhaltsschwer an: Terminator ist eine mögliche Untergangsfantasie und leider auch ein mögliches Untergangsszenario. Diese konkretisieren sich als Atombombenexplosionen und als – maschinelle – Fremdherrschaft, wobei gerade das damals kurz bevorstehende Millennium (Zeitenwende) zu einer weiteren Sensibilisierung in dieser Angelegenheit beigetra-

gen haben mag oder ein Anlass gewesen sein könnte, um apokalyptische Ängste und Hoffnungen zu bedienen. Der Terminator-Weckruf und die Sensibilität für die Zeit bestehen auch darin, dass der Mensch selbst als Terminator in Frage kommt, wenn er immer mehr zur Arbeits-, Beauty-, etc. Maschine wird und damit maschinelle Selbstverstümmelung betreibt. Und Avatar kommt als eine Hoffnungsfantasie und als Hoffnungsszenario angesichts massiver Umweltzerstörung in Frage, die lebensbedrohlich ist. Wie Terminator so kommt auch Avatar als Mensch par excellence in Frage, aber – im Gegensatz zum Terminator – als eine*r, der*die sich wieder zur lebenserhaltenden Natur und also zu seiner eigentlichen Natur zurückwendet.

6.4 Allegorien und Denkfiguren

Um welche Allegorien und Denkfiguren handelt es sich nun bei Terminator und Avatar genau? Bohrmann (2012: 264) schreibt:

Der Terminator verkörpert die in der Zukunft wütende Maschinenwelt, er ist die Inkarnation – im wahrsten Sinne des Wortes – des Bösen. Sein klar definiertes Ziel besteht darin, Sarah zu töten. Weil dem Maschinenwesen alle typischen menschlichen Attribute wie etwa Gefühls-, Schuld- oder Diskursfähigkeit fehlen, ist ein Dialog mit ihm unmöglich; er funktioniert nur nach einem Programm. [...] Während der Terminator die Verkörperung der zukünftigen Maschinenwelt ist, die die Menschenwelt unterdrückt und zu vernichten versucht, personifiziert der Soldat und Kämpfer Reese diese erniedrigte und sich zur Wehr setzende Menschheit aus der Zukunft.



*Abb. 22: Screenshot: Ein Maschinendämon,
Timecode: 01:20:32, Terminator (US 1984),
Regie: James Cameron © Cinema '84*



*Abb. 23: Screenshot: T-1000 als Doppelgänger,
Timecode: 00:51:55,
Terminator 2 – Tag der Abrechnung (US 1991),
Regie: James Cameron
© Carolco Pictures, Pacific Western et al.*



*Abb. 24: Screenshot: T-1000 als Stiefmutter,
Timecode: 00:43:13,
Terminator 2 – Tag der Abrechnung (US 1991),
Regie: James Cameron
© Carolco Pictures, Pacific Western, Lightstorm Entertainment
Le Studio Canal+, T2 Productions*

Der Terminator ist eine Art „Würgeengel“ (Ex 12,23; Bähr 2005: 56), eine Art apokalyptischer Reiter (Apk 6), eine „Endzeitgestalt“ (Bähr 2005: 62) und der Sensenmann, eine Allegorie des Todes: Sein Erscheinen verursacht Unheil und kündigt ein mögliches Ende an; er bringt gewalttätig – insbesondere mit Waffengewalt – Tod und verheißt Hoffnungslosigkeit, weshalb er auch als Allegorie des Krieges in Frage kommt. Als Maschine personifiziert ein Terminator Technik, die außer Kontrolle geraten ist und sich gegen die eigenen Schöpfer*innen wendet (Bohrmann 2012: 269). Der Terminator repräsentiert und verheißt die Maschinenherrschaft – die Technokratie – und kann zugleich als Kritik an dieser verstanden werden: „Überragendes Symbol dieser Zivilisationskritik, die den ersten Teil prägt, ist natürlich der Terminator selbst

[...]“ (Bähr 2005: 58). Demnach repräsentiert der Terminator die „Entfremdung des Menschen von sich selbst“ (Bähr 2005: 58).



Abb. 25: Screenshot: Der Mensch im Griff der Maschine bzw. des Würgeengels (Ex 12,23; Bähr 2005: 56) und die Maschine in der Maschinenpresse, gesteuert vom Menschen, Timecode: 01:27:37, Terminator (US 1984), Regie: James Cameron © Cinema '84

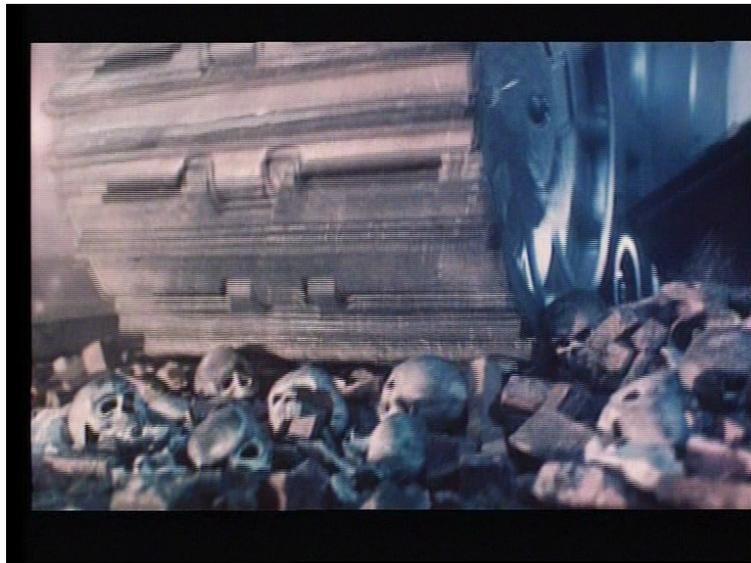
Ein Terminator geht über Leichen. Unter anderem seine Affinität zur Lüge bzw. seine Falschheit – der Terminator sieht wie ein Mensch aus, der er nicht ist, und der T-1000 tritt speziell als Polizist auf, der er nicht ist – sowie die Verwandlungsfähigkeit (Eming/Fuhrmann 2021: 16.18) des T-1000 weisen den Terminator als eine Art Teufel, mindestens als Dämon oder als Antimenschen aus. Unter seiner Maske (Schößler 2017: 86–87) verbirgt sich Metall. Thomas Koebner (1999: 88–89) schreibt über den T-1000:

Die unerläßliche dämonische Unfaßbarkeit des Bösen, im zweiten *Terminator*-Film, setzt Cameron konsequent dadurch um, daß er den destruktiven Gegenspieler, den Verderber-Terminator, zum Nachfahren des mythologischen Proteus macht: Die Morphing-technik und eine archaische Denkfigur verschmelzen zur Gestalt eines >>Charakters<<, der sich schlechthin in alles verwandeln kann [...]. Dieser böse Terminator ist gleichsam das >summum malum< [...].

Emblematische Filmbilder unterstreichen eine solche Sicht, wobei als Lemma unter anderem der Filmtitel und als Bildunterschrift die Tonspur (insbesondere der Sound) in Frage kommen.



*Abb. 26: Screenshot: Ein apokalyptischer Reiter?
Timecode: 01:14:32, Terminator (US 1984),
Regie: James Cameron © Cinema '84*



*Abb. 27: Screenshot: Emblem der Technokratie?
Timecode: 00:00:44, Terminator (US 1984),
Regie: James Cameron © Cinema '84*

Zusammenfassend handelt es sich beim Terminator um eine Überblendung bzw. Bündelung verschiedener Figuren, die eine bestimmte Schnittmenge haben.

Die Beschreibung des Menschen als Maschine hat bereits Tradition und ist eine Denkfigur (Weber 2020: 319). Aus verschiedenen Gründen lässt sich nun plausibel behaupten, dass es sich bei der Terminatorfigur um eben diese Denkfigur – der Mensch als Maschine – handelt: Unter anderem verbirgt sich hinter der menschlichen Maske eine Maschine. Über das Modell 101 wird gesagt: „halb Mensch, halb Maschine“ (siehe oben). Zudem hat ein Terminator keine Gefühle, ist (vor-)programmiert und gehorcht Befehlen (commands). Kompromisslosigkeit, Hegemonialstreben und Vernichtung sind Folgen seiner Programmierung. Alle, die sich

ihm entgegenstellen, sind Gegner*innen. Das Feuer, das ein Terminator spuckt, verbrennt sowohl die belebte als auch die unbelebte Natur. Ein Terminator – wie Colonel Miles Quaritsch und der Avatarkörper, der von seinem Charakter gesteuert und von seinen Erinnerungen orientiert wird (*Avatar: The Way of Water*) – kennt keine Ehrfurcht vor dem Fremden. Bei Colonel Miles Quaritsch ist seine Affinität zur Kampfmaschine ein Indiz dafür, dass es sich bei ihm um eine Art Terminator handelt.

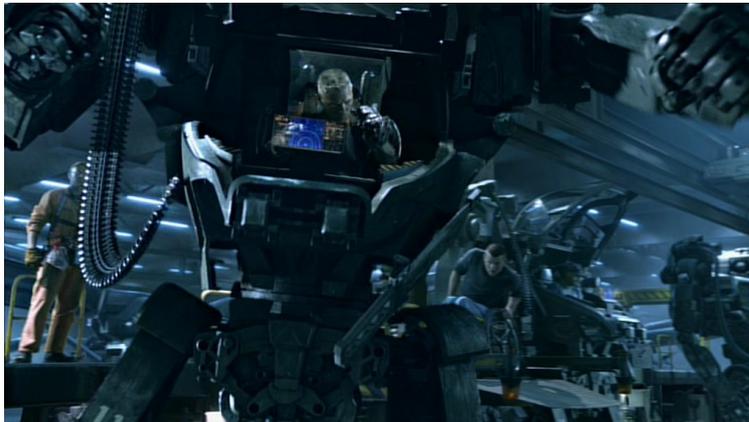


Abb. 28: Screenshot: Quaritsch schlägt zu – und Jake duckt sich weg?, Oder: Terminator und Avatar, Kampfmaschine und Rollstuhl (Prothesen), Timecode: 00:23:24, Avatar – Aufbruch nach Pandora (US 2009), Regie: James Cameron © 20th Century Fox, Dune Entertainment, Lightstorm Entertainment

Colonel Miles Quaritsch teilt das Schicksal von Lt. Hiram Coffey: Er ist zur Maschine geworden. Dass sich Lt. Hiram Coffey ritzt, das heißt mit einem Messer wiederholt in einen seiner Arme schneidet, mag ein Indiz dafür sein, dass er endlich wieder etwas fühlen möchte.



Abb. 29: Screenshot: Face to face, Timecode: 00:23:37,
Avatar – Aufbruch nach Pandora (US 2009), Regie: James Cameron
© 20th Century Fox, Dune Entertainment,
Lightstorm Entertainment

Insbesondere die Filme *RoboCop* (US 1987) und *Ghost in the Shell* (US 2017) zeigen, dass die Denkfigur – Mensch als Maschine – nicht aufgeht. Ein Mensch wehrt sich bewusst und unbewusst gegen seine Maschinisierung, Roboterisierung und Computerisierung: Ein Mensch wehrt sich gegen seine Ausbeutung und Entfremdung, schon gegen die Ausbeutung und Entfremdung seiner*ihrer Arbeitskraft. Ein Mensch wehrt sich dagegen behandelt zu werden, als ob sie*er eine Maschine wäre. Mindestens *RoboCop* macht deutlich, dass ein Mensch – trotz allem, was ihm widerfahren ist – auf seinem*ihrer Geburtsnamen besteht ... dank der Erinnerung, die sich über den menschlichen Gedankenstrom hinaus in die Physis eingeschrieben hat. Ggf. sind Menschen auf der Suche nach ihrem – richtigen – Namen, nach ihrer Identität, wenn diese und dieser ihnen vorenthalten worden sind bzw. werden. Sie wollen um ihren Namen und also um ihre Identität wissen,

denn ihr Name ist – wie ihr Leben – ein Geschenk, das normalerweise am Anfang des Lebens gemacht wird. Sie wollen wissen, wer sie sind. Mit dem Namen verbindet sich eine Geschichte, eine Herkunftsgeschichte (wie wir ureigentlich gemeint sind) sowie gleichzeitig eine Zukunftsgeschichte, eine (utopische und himmlische) Projektion und möglicherweise Wahrheit, Wahrhaftigkeit: Wer wir sein könnten, vielleicht sein werden, schon immer sind. Der Science-Fiction-Klassiker *Das schwarze Loch* legt Zeugnis davon ab, dass selbst Menschen, die gegen ihren Willen zu Robotern umgewandelt worden sind, bestimmte menschliche Eigenschaften nicht verloren haben: körperliche Individualität und den Sinn dafür, Verstorbene zu bestatten.

Der umprogrammierte Terminator – Modell 101 – aus *Terminator 2 – Tag der Abrechnung* kann aus verschiedenen Gründen als Christophorus-Gestalt (Locatelli 2001: 229 zitiert nach Bohrmann 2012: 274) und als Goliath (Koebner 1999: 73) verstanden werden, „der David, dem Segensträger, gehorcht“ (Koebner 1999: 73). Unter anderem weil diese Version des Terminators interaktionsoffen und lernbereit ist, schützt sie das Leben. Hier deutet sich der Übergang zum Avatar an.

Die Avatarfigur wechselt die Seiten. Dies ist jedoch noch eine unvollständige Charakterisierung, denn auch der Terminator dringt in eine andere Sphäre ein. Ein Terminator wechselt allerdings auf die andere Seite, um dort Leben zu vernichten. Er täuscht durch sein Äußeres eine Zugehörigkeit zu dieser Seite vor. Der Avatar verheimlicht dagegen seine Herkunft nicht. Er respektiert die an-

dere Kultur und hat vor, von dieser zu lernen. Und hierin liegt der entscheidende Unterschied zwischen Avatar und Terminator: Während der Terminator die Überformung und Vernichtung einer anderen Kultur anzielt, kommt es dem Avatar auf gelingende Verständigung und auf ein Miteinander an. Das dabei erworbene Wissen und die dabei erworbenen Erfahrungen ermöglichen es dem Avatar, einen Perspektivenwechsel zu vollziehen. Der Werdegang eines Avatars kann damit enden, die ursprüngliche Sphäre aufzugeben und in der neuen Sphäre aufzugehen und für diese einzustehen, wie dies bei Jake Sully der Fall ist. *Avatar: The Way of Water* zeigt, dass eine solche Konversion (Panikkar 1999: 199–200) nicht die komplette Aufgabe der ursprünglichen Kultur bedeuten muss. Vielmehr wird klar, dass es bei Jake Sully wenigstens partiell zu einer Hybridisierung gekommen ist, insofern er seine Herkunftskultur mit der für ihn neuen Kultur bzw. den für ihn neuen Kulturen kombiniert. Neben der Konversion – also der Aufgabe der Herkunftskultur (mit ihrer Religion) – sind noch andere Avatar-Varianten denkbar bzw. in der Realität bemerkbar: Beispielsweise muss ein Avatar seine Herkunftskultur nicht unbedingt aufgeben, sondern kann verschiedene Kulturen (inklusive seiner Herkunftskultur) schätzen lernen und als Expert*in zwischen ihnen (von Zeit zu Zeit) wechseln; in diesem Fall ist ein Avatar in mindestens zwei verschiedenen Kulturen zu Hause. Möglich sind auch Hybridisierung, Kreolisierung etc. bzw. Neuschaffung: In diesem Fall wird aus bisherigen Kulturen eine neue Kultur und ggf. ein neues Zuhause geschaffen. Ein Avatar ist eine Art Erkunder*in und Forscher*in, eine Person, die von den Subjekten ihrer Erkun-

dung und Erforschung fasziniert ist und die sich dadurch (an-)verwandeln lässt. Zugleich sei an dieser Stelle nicht verschwiegen, dass sich ein Avatar gegen seine eigene Vernichtung und gegen die Vernichtung der lieb gewonnenen Kultur(en) mit Waffengewalt zur Wehr setzt.

Von der Allegorie auf die Denkfigur – Mensch als Avatar – zu schließen, ist mit Blick auf *Avatar: Aufbruch nach Pandora* unter anderem deshalb plausibel, weil Jakes Avatar zunächst als eine Art Embryo gezeigt wird, der auf (menschliche) Entwicklung hindeutet. Zudem wird ihn Neytiri, die den Jake-Avatar in die Kultur der Na'vi einführen soll, mit einem Baby bzw. (tollpatschigen) Kind vergleichen. Die Denkfigur – Mensch als Avatar – expliziert den Menschen als Wesen, das in vielfältige Zusammenhänge verwoben ist und das von der ihn umgebenden Natur nicht zu trennen ist, denn bei dieser handelt es sich um seinen dritten Leib (Panikkar 1999: 132). Mit anderen Worten: „Wir sind Erde und wohnen nicht nur auf ihr und genießen oder gebrauchen sie nur“ (Panikkar 1999: 132). Ein Avatar staunt über die belebte und unbelebte Natur und hat Ehrfurcht ihr gegenüber bzw. lässt diese Ehrfurcht in sich heranreifen. Er übt sich in der Kunst des Umgangs mit anderen Menschen, Lebewesen und mit der Natur und emanzipiert sich von der Technokratie (Panikkar 1999: 132–134). So findet er zu seinen Wurzeln zurück. Menschen, andere Lebewesen und unbelebte Natur sind Mitschöpfung. Ein Avatar ist in der Lage zum Umdenken (Panikkar 1999: 134). Aufgrund ihres Wissens, ihrer Erfahrungen und ihrer Wertschätzung bzgl. einer anderen Kultur

eignen sich Avatare besonders dazu, Übersetzer*innen, Vermittler*innen und Diplomat*innen zwischen verschiedenen Kulturen zu sein. Als Denkfigur zeichnet sich ein Avatar durch Empathie und Perspektivenwechsel aus. Die Erkundung einer fremden Kultur verspricht deshalb nicht nur Entdeckungen und Einsichten auf dem Neuland, sondern auch Entdeckungen und Einsichten auf dem Terrain, das bereits für bekannt gehalten worden ist, nämlich auf dem Terrain des Heimatlandes und der Heimatkultur.

Die Erkenntnisse aus der Gegenüberstellung von Terminator und Avatar legen es nahe, sie als „Spiegelfiguren“ (Schößler 2017: 99–100) zu deuten, insofern ihr jeweiliges Verhalten gegenüber dem Fremden gegensätzlich ist. Der Unterschied zwischen Terminatoren und Avataren lässt sich folgendermaßen auf den Punkt bringen: Während Terminatoren – wie Parasiten – eine andere Kultur auslöschen, ggf. auch durch Vergewaltigung und Ausbeutung (was insbesondere in *Aliens – die Rückkehr* deutlich wird), sind wirkliche Avatare um Symbiose (Panikkar 1999: 132) zwischen verschiedenen Kulturen bemüht. Passend hierzu kann die allegorische Figur Terminator durch eine Waffe (Requisit) unterschiedlicher Art gekennzeichnet sein; in jedem Fall ist ein Terminator waffenaffin. Schon allein der Körper eines Terminators wird als Waffe in Gebrauch genommen. Passend zur Symbiose verfügt die allegorische Figur Avatar in der *Avatar*-Reihe über ein bestimmtes Organ, mit dem sie eine besondere Verbindung (Tsaheylu, dt. „Band“) zu anderen Lebewesen herstellen kann. Dieses Organ,

das als Requisit dieser allegorischen Figur in Frage kommt, entspricht bei Menschen etwa dem Einfühlungsvermögen.

Terminator und Avatar lassen sich bestimmten (bisherigen) Allegorien und Denkfiguren zuordnen und in eine Vielzahl von Allegorien und Denkfiguren einordnen, die in der Kunst-, Literatur-, Film- und Computerspielgeschichte vorgefunden werden können. In Zusammenhang mit Filmgeschichte sei hier beispielsweise auf Clown*innen und Zombies hingewiesen.

Wie speziell *Terminator 2 – Tag der Abrechnung* und *Avatar: The Way of Water* zeigen, sind Differenzierungen notwendig: Es gibt die Vernichtungsmaschine und es gibt die unprogrammierte Maschine, die Leben schützt. Und es gibt den Avatarkörper, der von einem lernbereiten und offenen Geist gesteuert wird, und es gibt den Avatarkörper, der dazu missbraucht wird, um zu unterdrücken und zu vernichten. Demnach sind Terminator und Avatar als Allegorien und Denkfiguren nicht in jedem Fall und unbedingt an einen bestimmten Körper gebunden. Vielmehr kommt es auf den Geist an, der eine Figur bzw. Person steuert. So gesehen sind Terminator und Avatar unterschiedliche – schicksalsbestimmende – Optionen. Heydebreck (2005: 103) macht mit Blick auf *Abyss* darauf aufmerksam, dass die überlegenen Lebensformen im Meer „eine Option menschlichen Handelns widerspiegeln.“ Das Menschliche ist unabhängig von seiner Erscheinungsform:

Es gilt derjenige als menschlich, der menschlich fühlt und handelt, unabhängig davon, ob er ein Mensch, eine Maschine oder ein anderes Wesen ist. (Drobe 2015: 177)

Im Fall von *Avatar – Aufbruch nach Pandora* ist der Mensch „von sich selbst zu erlösen, um wieder im Einklang mit der Natur lebend frei und das heißt menschlich sein zu können“ (Drobe 2015: 178). Dass es sich bei Robotern und Avatarkörpern um menschliche Schöpfungen bzw. Techniken handelt, ist ein Indiz dafür, dass die angesprochenen Optionen ureigentlich die Optionen des Menschen sind. Mit Blick auf die Ambivalenz von Technik lässt sich mit Thomas Bohrmann (2012: 271) festhalten: „Die Intention entscheidet letztlich über die moralische Qualität des Gebrauchs der Technik.“ Die Möglichkeit, Technik zu missbrauchen, macht Technologiekritik erforderlich, wie sie in *Terminator* und *Terminator 2* enthalten ist (Friedrich 1999: 99). Es gilt, ...

hinter die Masken zu schauen, das Wesen und die wahre Identität einer Person zu begreifen. Diese Problematik wird durch das Modell T-1000 noch komplexer. Denn als Gestaltwandler besitzt es keine eigene Identität. Es ist der metallgewordene Opportunismus. (Friedrich 1999: 99)

6.5 Chor-Schluss

Terminator und Avatar – das sind vielleicht auch zwei verschiedene Zeitalter und Paradigmen, die James Cameron andeutet. Auf das Terminator-Zeitalter folgt vielleicht das Avatar-Zeitalter: ein hoffnungsvoller Paradigmenwechsel und eine hoffnungsvolle Zeitenwende! Eine solche Zeitenwende lässt sich evtl. auch an der bevorzugten Verwendung bestimmter Bilder ablesen.

In dem Moment, als die Bilder des Blauen Planeten und 1969 das berühmte Foto der aufgehenden Erde vor dem Horizont des Mon-

des [...] veröffentlicht wurden, verschwand der Atompilz, Sinnbild und Innbegriff menschlicher Zerstörungskraft, aus dem öffentlichen Diskurs. Und es entstand ein geistiges Klima der Hoffnung und des Optimismus. (Brand/Pörksen 2020: 38)

Zumindest lässt sich die Avatar-Figur als Plädoyer für ein neues Zeitalter verstehen, das nicht länger durch Imperialismus, Kolonialismus sowie durch Hegemonialpolitik und Naturausbeutung bestimmt ist, sondern das auf Verständigung, Perspektivenwechsel und Empathie setzt – und nicht zuletzt auf Partnerschaftlichkeit und Leben im Einklang mit der Schöpfung bzw. auf Ökosophie (Panikkar 1999: 125–134).

Der Trend zum Avatar und der Hoffnungsschimmer lassen sich auch daran ablesen, dass James Cameron offenbar selbst von seinem Œuvre erfasst worden ist. So greift er beispielsweise seit längerem für sein Filmwerk auf erneuerbare Energie zurück (Clarke 2014: 9) und lässt am Set veganes Essen servieren. Auch dafür gebührt ihm diese Hommage. Ist James Cameron etwa selbst zum Avatar à la Jack bzw. Jake geworden?

Es stimmt außerdem hoffnungsvoll, dass es ein Terminator ist, der in *Terminator 2* zum [sic!] *Tag der Abrechnung* sagt: „Komm mit mir, wenn du leben willst.“ ... denn dies könnte ein gewisses Verständnis davon inkludieren, was *Leben* und *zu leben* bedeutet (Bohrmann 2012: 269). Und dies ist tatsächlich der hoffnungsvolle Schlussakkord von *Terminator 2*; am Ende dieses Films lässt sich vernehmen (TC: 2:22:46–2:22:57):

Die unbekannte Zukunft rollt auf uns zu. Und zum ersten Mal sehe ich ihr mit einem Gefühl der Hoffnung entgegen. Denn wenn eine Maschine, ein Terminator, den Wert des Lebens schätzen lernen kann, dann können wir es vielleicht auch.

Hiermit könnte die vornehmste Absicht von Cameron hinsichtlich seiner Filme berührt sein, nämlich seine Zuschauer*innen für den Wert des Lebens zu sensibilisieren und sie in dieser Hinsicht zu emotionalisieren. Dies ist besonders gut gegen Ende des Films *Titanic* zu fassen. Hier endet die Erzählung von Rose auf der jüngeren Zeitschiene und ihre Zuhörer*innen sind von ihrer Geschichte betroffen und bewegt (Lubin 1999: 56.116–117).



*Abb. 30: Screenshot:
Zwei Personen aus dem Publikum von Rose,
Timecode: 1:11:04 (DVD 2),
Titanic (US 1997), Regie: James Cameron
© 20th Century Fox, Paramount Pictures,
Lightstorm Entertainment, Baja Studios*

Gerade anhand einer Figur wird deutlich, dass die Erzählung eine Art Perspektivenwechsel bzw. eine Teilnehmer*innenperspektive

hervorgerufen hat (Lubin 1999: 24). Reaktionen der Zuhörer*innen von Rose, deren Erzählung die Ereignisse auf der Titanic insbesondere anhand von Einzelschicksalen verlebendigt hat, kommen als eine Art „Chor-Schluss“ (Dibelius 1961: 50.54–55; Küster 1996: 15.20–22) in Frage, der auch aufseiten des Kinopublikums eine emotionale Reaktion hervorrufen sowie Raum bzw. Zeit dafür zur Verfügung stellen soll – und nicht zuletzt einen Perspektivenwechsel und ein Umdenken anzielen soll. Die Zuhörer*innen von Rose sind demnach die Repräsentationsfiguren des Kino- bzw. Filmpublikums (Lubin 1999: 56.116–117). Gegen Ende von *Abyss* findet sich übrigens eine ganz ähnliche Situation.

Es spricht viel dafür, dass James „Jim“ Cameron mit seinem Publikum – oder zumindest mit Teilen davon – das machen möchte, was der junge John Connor in *Terminator 2* mit der Maschine machen möchte, nämlich eine Maschine in einen Menschen verwandeln. Auf dieser Linie handelt es sich bei dem jungen John Connor (Initialen: J. C.) um keinen anderen als um James Cameron (Initialen: J. C.) selbst: Der jugendliche John Connor ist vermutlich die Repräsentations- und Wunschfigur von James Cameron in diesem Film, der durch alle seine Filme zeigen möchte, wie wertvoll einzelne Leben sind und (das) Leben insgesamt ist. Spätestens mit *Avatar – Aufbruch nach Pandora* hat Cameron die prohumane (Rück-)Verwandlung präzisiert, die er durch seine Filme anzielt:

Terminatoren sollen sich in Avatare verwandeln!

Der Mensch hat die Wahl zwischen Unmenschlichkeit und Menschlichkeit (Drobe 2015: 175). Und genau vor diese Wahl

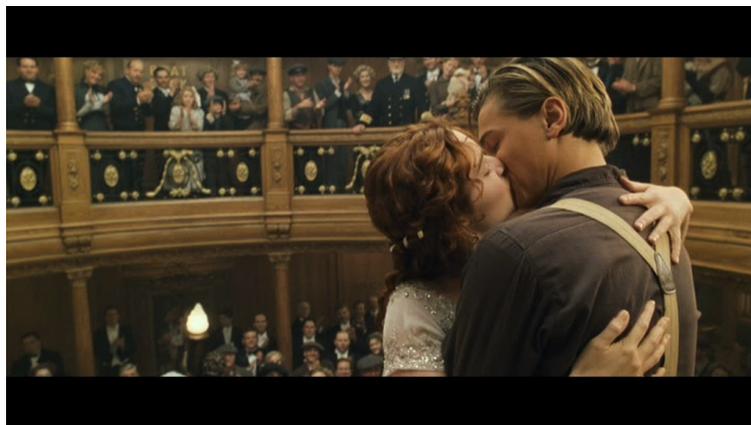
stellt James Cameron sein Publikum: Wir haben die Wahl, welcher Figur wir folgen möchten, welche Figur wir sein möchten. Die Leinwand, der Abgrund, der in uns hineinblickt, kann uns für diese brandaktuelle und lebensrelevante Entscheidung sensibilisieren und uns bei der Wahl helfen. Und nicht nur die Nachbildung der Nike von Samothrake aus dem Film *True Lies* und ihr Original fragen: „Welche Figur oder Figurenkonstellation soll Eure Galionsfigur sein?“

Perhaps Jim ...

... tells Rose to close her eyes and trust him. Taking her hand, he guides her onto the railing. She leans into the wind, her arms spread wide. When she opens her eyes, she gasps breathlessly. 'I'm flying, Jack!' she squeals. A great deal of past culture is enfolded in this moment. Rose has become the Titanic's figurehead, the carved female figure traditionally mounted on the prow of a sailing vessel to bring it godspeed and good fortune. She's Wendy to Jack's Peter Pan, exalting in the power he has given her to take flight. [...]. (Lubin 1999: 50)



*Abb. 31: Screenshot: Am Bug,
Timecode: 1:18:21 (DVD 1),
Titanic (US 1997), Regie: James Cameron
© 20th Century Fox, Paramount Pictures,
Lightstorm Entertainment, Baja Studios*



*Abb. 32: Screenshot: Chor-Schluss im Himmel,
Timecode: 1:16:33 (DVD 2),
Titanic (US 1997), Regie: James Cameron
© 20th Century Fox, Paramount Pictures,
Lightstorm Entertainment, Baja Studios*

7. Medienpädagogische Anmerkungen

Hinsichtlich des hier besprochenen Teils aus Camerons Werk kann James Cameron Regisseur*innen zugeordnet werden, deren Werke eine deutliche Signatur tragen. Diese Einschätzung liegt daran, dass Cameron in seinen jüngeren Filmen mit Aspekten seiner älteren Filme kreativ verfährt und so – trotz diverser Neuerungen und Entwicklungen – Kontinuität wahrt. Die hohe Konsistenz des hier besprochenen Teils von Camerons Werk ist eine Vorlage dafür, anhand eines seiner Werke oder eines Teils davon exemplarisch in seine Spielfilmwelten und gleichzeitig in das Meta-Genre Blockbuster (Mikos 2008: 325–331) einzuführen. Die hier hauptsächlich besprochenen Figuren Terminator und Avatar sind bzgl. einer solchen Einführung sehr ergiebig. Angesichts der Tatsachen, dass Camerons Filme Kultfilme und/oder Welterfolge sind und dass Cameron zu den erfolgreichsten Regisseur*innen des Planeten gehört, ist eine solche Einführung unter anderem sehr aufschlussreich mit Blick auf die gegenwärtige Filmkultur und ihren hervorstechenden Eigenschaften. Dabei ist zu bedenken, dass James Cameron noch geraume Zeit als Regisseur etc. tätig sein dürfte und dass seine Filme, die von seinen eigenen Filmerfahrungen inspiriert sind, viele andere Filme inspiriert haben dürften (beispielsweise *Matrix* [US/AU 1999]) und noch viele andere Filme inspirieren werden.

Die Konsistenz und Kontinuität von Camerons Werk sind eine Vorlage dafür, exemplarisch dafür zu sensibilisieren, dass eine einzelne Figur etc. aus einem bestimmten Film mehr Tiefe und

Schärfe bzgl. ihrer Bedeutung gewinnen kann, wenn das Gesamtwerk der jeweiligen regieführenden Person hinzugezogen wird (und wenn darüber hinaus noch weitere Filme und Filmgeschichte berücksichtigt werden). So mag möglicherweise der Terminator aus dem gleichnamigen Film vielen Zuschauer*innen aus verschiedenen Gründen als eine eindimensionale und deshalb flache Actionfigur erscheinen (obwohl es bereits in diesem Film Indizien dafür gibt, dass diese Figur mehr bedeutet, Indizien wie beispielsweise andere Maschinen und Roboter, die als eine Art Vorläufer einer intelligenten Maschinenwelt fungieren). Wird der Terminator in das Gesamtwerk Camerons eingebettet und insbesondere einem Avatar gegenübergestellt (und darüber hinaus in filmgeschichtliche Kontexte eingeordnet), kann deutlicher hervortreten, dass es sich beim Terminator um viel mehr als um eine bloße Actionfigur handelt und dass es in Camerons Werk Entsprechungen, Varianten und Entwicklungen gibt. Es geht hier also um eine Zusammenschau. In einem solchen Horizont lässt sich unter anderem feststellen, dass *Terminator 2* eine Fortsetzung von *Terminator* ist und zugleich ein Remake dieses Films – eine Feststellung, die auch für viele andere Fortsetzungsfilme zutrifft (Heard 1998: 165–166).

Bereits im ersten Abschnitt dieses Beitrags ist auf die Gegenwartsbezogenheit der hier besprochenen Spielfilme von Cameron aufmerksam gemacht worden. Bei einem Teil dieser Spielfilme hängt dies mit dem Science-Fiction-Genre zusammen. Gerade Filme, in denen Aliens vorkommen, spiegeln nicht selten Möglichkei-

ten der Begegnung und Vergegnung (Buber 1963: 2), wie sie sich zwischen verschiedenen Kulturen in der Weltgeschichte tatsächlich zugetragen haben (Kumher 2010) und noch immer ereignen. In medienpädagogischer Perspektive bietet die Gegenwartsbezogenheit verschiedene Chancen, die letztlich mit der Lebensrelevanz von Kino und Filmen zu tun haben. Die Sensibilisierung dafür, dass Filme dezidiert auf Gegenwart Bezug nehmen können, beispielsweise um diese (und damit möglicherweise auch die eigene Person, Gruppe etc.) zu kritisieren, sowie das Erkennen und Benennen der jeweiligen Kritik etc. – bei Cameron beispielsweise: Naturzerstörung, Vergegnung, Kulturimperialismus – sind Beiträge zur Förderung von Visual Literacy bzw. Spielfilmkompetenz (Abraham 2009: 25–28). Die Vergegenwärtigung der jeweiligen Kritik ist eine Möglichkeit, sich mit ihr hinsichtlich des eigenen Lebens und der eigenen Umgebung auseinanderzusetzen und ggf. Konsequenzen zu ziehen.

Mit Naturzerstörung, Vergegnung und Kulturimperialismus sind Gefahren angesprochen, die bei James Cameron zum Weltuntergang führen können. Der drohende Weltuntergang in Camerons Filmen eignet sich dafür, ihn mit Apokalypse in verschiedenen Weltreligionen und religiösen Sondergemeinschaften (Tilly 2012) in Zusammenhang zu bringen, um Unterschiede und Gemeinsamkeiten etc. herauszuarbeiten. Speziell das Thema Weltuntergang betrifft die politische Ladung seiner Filme, die es nahelegt, Camerons Filme in eine Reihe anderer (Science-Fiction-)Filme mit politischen Aussagen (Hermann 2015: 115) einzuordnen. Die

Sichtbarmachung dieser politischen Ladung, die beispielsweise bei *Avatar – Aufbruch nach Pandora* sehr ergiebig ist (Pfeifenrath 2015: 74–80), kann im Kontext politischer Bildung erfolgen. Aber auch die anderen Filme Camerons sind in politischer Hinsicht sehenswert und diskussionswürdig.



*Abb. 33: Nike von Samothrake, online unter:
[https://de.wikipedia.org/wiki/Nike_von_Samothrake#/media/Da-
tei:Winged_Victory_of_Samothrace_-_March_2015_by_kHo.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Nike_von_Samothrake#/media/Da-
tei:Winged_Victory_of_Samothrace_-_March_2015_by_kHo.jpg)
Letzter Zugriff: 17.02.2023*

Anmerkung

Der Timecode-Angaben sind gemäß VLC media player (Version 2.2.2) notiert.

Literatur

Abraham, Ulf (2009): Filme im Deutschunterricht, Seelze-Velber: Klett/Kallmeyer (Praxis Deutsch).

Babka, Anna/Posselt, Gerald (2016): Vorwort, in: Bhabha, Homi K.: Über kulturelle Hybridität. Tradition und Übersetzung, Aus dem Englischen von Katharina Menke, Mit einem Nachwort von Wolfgang Müller-Funk, Hg. und einge. von Anna Babka und Gerald Posselt, Wien: Turia + Kant, 7–16.

Bähr, Ulrich (2005): Der Determinator. Nonne und Aufklärerin, Maschine und Mensch, B-Movie und Blockbuster – Die Verwandlungen eines Filmstoffs. The Terminator (1984), Terminator 2: Judgment Day (1991), in: Pabst, Eckhard (Hg.): Mythen, Mütter, Maschinen. Das Universum des James Cameron, Kiel: Ludwig, 44–70.

Baumgart, Lars (2005): Der Todesstern am Meeresgrund. James Cameron taucht zur Bismarck und verschreibt sich auch als Dokumentarfilmer dem Superlativ. Expedition: Bismarck (2002), in: Pabst, Eckhard (Hg.): Mythen, Mütter, Maschinen. Das Universum des James Cameron, Kiel: Ludwig, 152–171.

Bhabha, Homi K. (2016): Über kulturelle Hybridität. Tradition und Übersetzung, Aus dem Englischen von Katharina Menke, Mit einem Nachwort von Wolfgang Müller-Funk, Hg. und einge. von Anna Babka und Gerald Posselt, Wien: Turia + Kant.

Bohrmann, Thomas (2012): Technik, Liebe und Religion in der Terminator-Filmreihe, in: Bohrmann, Thomas/Veith, Werner/Zöllner,

- Stephan (Hg.): Handbuch Theologie und populärer Film, Bd. 3, Paderborn: Ferdinand Schöningh, 263–277.
- Brand, Stewart/Pörksen, Bernhard (2020): „Ich bin ein Hacker der Zivilisation“, in: Die Zeit, Nr. 42, 8.10.2020, 38–33.
- Buber, Martin (1963): Autobiographische Fragmente, in: Schilpp, Paul Arthur/Friedmann, Maurice (Hg.): Martin Buber, Stuttgart: Kohlhammer (Philosophen des 20. Jahrhunderts), 1–34.
- Burdorf, Dieter (2015): Einführung in die Gedichtanalyse, 3. Aufl., Stuttgart: Metzler.
- Cameron, James (1998): Vorwort, in: Marsh, Ed W. (Text)/Lemos, Jain (Lektorat): James Camerons Titanic, Nürnberg: Burgschmiet.
- Campbell, Joseph (2019): Der Heros in tausend Gestalten, Aus dem Amerikanischen von Karl Koehne, 5. Aufl., Berlin: Insel (Insel-Taschenbuch 4073).
- Card, Orson Scott (1989): Abyss. In der Tiefe des Meeres. Der Roman zum Film nach dem Drehbuch von James Cameron. Ins Deutsche übertragen von Thomas Schichtel und Thomas Görden, Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe (Bastei-Lübbe-Taschenbuch, Allgemeine Reihe 13 246).
- Chardin, Pierre Teilhard de (1965): Der Mensch im Kosmos, Sonderausgabe. Aus dem Französischen übertragen von Othon Marbach, München: Beck.
- Clarke, James (2014): The cinema of James Cameron. Bodies in heroic motion, New York: Columbia University Press (Directors' Cuts).
- Dibelius, Martin (1961): Die Formgeschichte des Evangeliums. Mit Nachtrag von Gerhard Iber, 4. Aufl., Tübingen: J. C. B. Mohr.
- D'Sa, Francis X. (2000): Religiöse Bildung und interkulturelle Handlungskompetenz, in: Schreijäck, Thomas (Hg.): Religion im Dialog

der Kulturen. Kontextuelle religiöse Bildung und interkulturelle Kompetenz, Münster: Lit (Forum Religionspädagogik interkulturell 2), 23–43.

Drobe, Christina (2015): „If nothing we do matters, then all that matters is what we do“. Traditionelle Erlösungsvorstellungen versus Science-Fiction?, in: Schärftl, Thomas/Hassel, Jasmin (Hg.): Nur Fiktion? Religion, Philosophie und Politik im Science-Fiction-Film der Gegenwart, Münster: Aschendorff, 145–183.

Eliade, Mircea (1961): Mythen, Träume und Mysterien, Salzburg: Otto Müller (Wort und Antwort – Begegnung der Religionen 25).

Eming, Jutta/Fuhrmann, Daniela (2021): Der Teufel und seine poetische Macht. Eine Einführung, in: Eming, Jutta/Fuhrmann, Daniela (Hg.): Der Teufel und seine poetische Macht in literarischen Texten vom Mittelalter zur Moderne, Berlin/Boston: De Gruyter, 1–24.

Friedrich, Andreas (1999): James Cameron, in: Koebner, Thomas (Hg.): Filmregisseure. Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien, Stuttgart: Reclam, 97–100.

Fuchs, Ottmar (2007): Das jüngste Gericht. Hoffnung auf Gerechtigkeit, Regensburg: Friedrich Pustet.

Hassel, Jasmin/Schärftl, Thomas (2015): Einleitung, in: Schärftl, Thomas/Hassel, Jasmin (Hg.): Nur Fiktion? Religion, Philosophie und Politik im Science-Fiction-Film der Gegenwart, Münster: Aschendorff, 1–6.

Hauser, Linus/Novian, Michael (2015): „Das Leben hier begann dort draußen“. Die Präastronautik als Systemesoterik der Gegenwartskultur unter besonderer Berücksichtigung der Battlestar-Galactica-Serie, in: Schärftl, Thomas/Hassel, Jasmin (Hg.): Nur Fiktion? Religion, Philosophie und Politik im Science-Fiction-Film der Gegenwart, Münster: Aschendorff, 121–144.

Heard, Christopher (1998): Gelebte Träume. James Cameron – Sein Leben, seine Filme, Einleitung von Roger Corman. Aus dem Kanadischen von Mathias Metzger, Nürnberg: Burgschmiet.

Hermann, Isabella (2015): Science-Fiction-Filme des neuen Jahrtausends unter politologischem Blickwinkel. Identitäts- und Alteritätskonstruktionen im Science-Fiction-Film, in: Schärfl, Thomas/Hassel, Jasmin (Hg.): Nur Fiktion? Religion, Philosophie und Politik im Science-Fiction-Film der Gegenwart, Münster: Aschendorff, 93–119.

Herrmann, Jörg (2001): Sinnmaschine Kino. Sinndeutung und Religion im populären Film, Gütersloh: Gütersloher (Praktische Theologie und Kultur 4).

Heydebreck, Hans (2005): „You have to look with better eyes than that“. The Abyss (1989/1992), in: Pabst, Eckhard (Hg.): Mythen, Mütter, Maschinen. Das Universum des James Cameron, Kiel: Ludwig, 93–111.

Hünemann, Peter (1996): Inkarnation. I. Begriffs- u. Religionsgeschichte, in: LThK V, 3. Aufl., 498–500.

Juhnke, Karl (2005): Auf dem Meeresgrund nichts Neues. Ghosts of the Abyss (2003), in: Pabst, Eckhard (Hg.): Mythen, Mütter, Maschinen. Das Universum des James Cameron, Kiel: Ludwig, 172–185.

Jürgens, Kai U. (2005a): „Why do they tell little girls that?“ Aliens (1986/1992), in: Pabst, Eckhard (Hg.): Mythen, Mütter, Maschinen. Das Universum des James Cameron, Kiel: Ludwig, 71–92.

Jürgens, Kai U. (2005b): „One Female that runs the whole Show“. Emanzipation und Mutterschaft im Werk von James Cameron, in: Pabst, Eckhard (Hg.): Mythen, Mütter, Maschinen. Das Universum des James Cameron, Kiel: Ludwig, 244–288.

Kaufman, Roger (2011): Terminators, Aliens and Avatars, in: Kapell, Matthew Wilhelm/McVeigh, Stephen (Eds.): The Films of James Cameron. Critical Essays, Jefferson, NC: McFarland, 167–186.

Keller, Alexandra (2002): James Cameron, in: Tasker, Yvonne (Ed.): Fifty Contemporary Filmmakers, London/New York: Routledge, 81–90.

Kirsner, Inge (2012): AVATAR – Simulationen der Freiheit, in: Bohrmann, Thomas/Veith, Werner/Zöller, Stephan (Hg.): Handbuch Theologie und populärer Film, Bd. 3, Paderborn: Ferdinand Schöningh, 169–179.

Koebner, Thomas (1999): Halbnah. Schriften zum Film. Zweite Folge, St. Augustin: Gardez! (Filmstudien 12).

Kohl, Katrin (2007): Metapher, Stuttgart/Weimar: Metzler (Sammlung Metzler 352).

Koll, Gerald (2005): Titania Waltz. Das einsame Duett des James Cameron mit Titanic – Eine Unterstellung. Titanic (1997), in: Pabst, Eckhard (Hg.): Mythen, Mütter, Maschinen. Das Universum des James Cameron, Kiel: Ludwig, 121–151.

Kumher, Ulrich (2020a): Der Film „Avatar“ (USA, 2009). Zum Bildungspotenzial populärer Kultur und Aspekte einer „blauen“ bzw. populären Religionspädagogik, in: Theo-Web, Zeitschrift für Religionspädagogik 19/1, 427-443.

Kumher, Ulrich (2020b): Krieg im Film. Das massive Vorkommen von Krieg bei einigen der erfolgreichsten Filmen aller Zeiten, in: Medienimpulse 58/1, online unter: <https://journals.univie.ac.at/index.php/mp/article/view/3437> (letzter Zugriff: 01.03.2023).

Kumher, Ulrich (2011): The Blockbuster „Avatar“. A Plea for Intercultural Dialogue and for Ecosophy, in: Mendonca, Clemens/Hilberath, Bernd (Eds.): Religion and Culture. A Multicultural Discussion, Festschrift in Honour of Francis X. D'Sa, SJ, Pune: Institute for the Study of Religion Pune, 199-205.

Kumher, Ulrich (2010): Von Menschen und Aliens. Intergalaktische Begegnungen in der Popkultur und ihr religionspädagogisches Potenzial für interkulturelle/interreligiöse Lernprozesse, in: Christlich pädagogische Blätter 123/3, 167–169.

Küster, Volker (1996): Jesus und das Volk im Markusevangelium. Ein Beitrag zum interkulturellen Gespräch in der Exegese, Neukirchen-Vluyn: Neukirchener (Biblich-Theologische Studien 28).

Langer, Daniela (2005a): „I married Rambo“. True Lies (1994), in: Pabst, Eckhard (Hg.): Mythen, Mütter, Maschinen. Das Universum des James Cameron, Kiel: Ludwig, 112–120.

Langer, Daniela (2005b): Die Mythen des James Cameron. Motive, Diegesen und narrative Formen von Camerons Filmen unter besonderer Berücksichtigung der Terminator-Filme und Titanic, in: Pabst, Eckhard (Hg.): Mythen, Mütter, Maschinen. Das Universum des James Cameron, Kiel: Ludwig, 213–243.

Lechtenböhrer, Silke (2015): „Die Wahrheit ist irgendwo da drinnen“. Science Fiction und Philosophie des Geistes, in: Schärtl, Thomas/Hassel, Jasmin (Hg.): Nur Fiktion? Religion, Philosophie und Politik im Science-Fiction-Film der Gegenwart, Münster: Aschendorff, 41–68.

Locatelli, Massimo (2001): Terminator 2: Der Tag des jüngsten Gerichts. Forschungsprojekt der Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“, Potsdam-Babelsberg und der Hanns-Lilje-Stiftung, Hannover, in: Warneke, Lothar/Locatelli, Massimo (Hg.): Transzendenz im populären Film, Berlin: Vistas, 219–235.

Lubin, David M. (1999): Titanic, London: British Film Institute (BFI Modern Classics).

Meier, Erhard (1989): Die Idee des verborgenen Welt-Erretters in dem Roman „Der Herr der Ringe“ von J. R. R. Tolkien, in: Hauser, Linus/Wachler, Dietrich (Hg.): Weltuntergang, Weltübergang. Science

Fiction zwischen Religion und Neomythos, Altenberge: Telos (Metamythologica. Literatur der Zeit 2), 24–43.

Mikos, Lothar (2008): Film- und Fernsehanalyse, 2. Aufl., Konstanz: UVK (UTB 2415).

Moennighoff, Burkhard (2007): Personifikation, in: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Begr. von Günther und Irmgard Schweikle, 3. Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler, 579.

Müller-Tamm, Jutta (2014): Die Denkfigur als wissenschaftliche Kategorie, in: Gess, Nicola/Janßen, Sandra (Hg.): Wissens-Ordnungen. Zu einer historischen Epistemologie der Literatur, Berlin/Boston: De Gruyter (spectrum Literaturwissenschaft/spectrum Literature 42), 100–120.

Nietzsche, Friedrich (1988): Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral, Kritische Studienausgabe. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 2. Aufl., München: Deutscher Taschenbuch Verlag, Berlin/New York: De Gruyter (KSA 5).

Oberhammer, Gerhard (1993): Avatāra, in: LThK I, 3. Aufl., 1306.

Pabst, Eckhard (2005): „One of those machines we’ve seen before“. James Camerons Anfänge als Filmmacher, in: Pabst, Eckhard (Hg.): Mythen, Mütter, Maschinen. Das Universum des James Cameron, Kiel: Ludwig, 11–32.

Panikkar, Raimon (1999): Gott, Mensch und Welt. Die Drei-Einheit der Wirklichkeit. Hg. von Roland R. Ropers, Petersberg: Via Nova.

Pfeifenrath, Rudolf (2015): Politische Beeinflussung im Science-Fiction-Film. Wie sich aktuelle politische Themen in Filminhalten widerspiegeln, in: Schärtl, Thomas/Hassel, Jasmin (Hg.): Nur Fiktion? Religion, Philosophie und Politik im Science-Fiction-Film der Gegenwart, Münster: Aschendorff, 69–92.

Schärftl, Thomas (2015): Nichts ist so reell wie die Fiktion. Science-Fiction-Filme als imaginatives und begriffliches Laboratorium, in: Schärftl, Thomas/Hassel, Jasmin (Hg.): Nur Fiktion? Religion, Philosophie und Politik im Science-Fiction-Film der Gegenwart, Münster: Aschendorff, 7–40.

Scholtz, Christopher P. (2006): Alltag mit künstlichen Wesen. Theologische Implikationen eines Lebens mit subjektsimulierenden Maschinen am Beispiel des Unterhaltungsroboters Aibo, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (Research in contemporary religion 3).

Schößler, Franziska (2017): Einführung in die Dramenanalyse, 2. Aufl., Stuttgart: Metzler.

Spreen, Dierk (2020): Cyborg, in: Heßler, Martina/Liggieri, Kevin (Hg.): Technikanthropologie. Handbuch für Wissenschaft und Studium, Baden-Baden: Nomos, 314–317.

Schröter, Jens (2005): MetaMorphing. Camerons Analysen der digitalen Bilder in *The Abyss* und *Terminator 2: Judgment Day*, in: Pabst, Eckhard (Hg.): Mythen, Mütter, Maschinen. Das Universum des James Cameron, Kiel: Ludwig, 289–315.

Struve, Karen (2013): Zur Aktualität von Homi K. Bhabha. Einleitung in sein Werk, Wiesbaden: Springer VS (Aktuelle und klassische Sozial- und Kulturwissenschaftler|innen).

Tilly, Michael (2012): Apokalyptik, Tübingen/Basel: Francke (UTB 3651).

Valentin, Joachim (2015): Mit der Rakete in den Kinohimmel. Apokalyptik und Eschatologie in Science-Fiction-Filmen, in: Schärftl, Thomas/Hassel, Jasmin (Hg.): Nur Fiktion? Religion, Philosophie und Politik im Science-Fiction-Film der Gegenwart, Münster: Aschendorff, 203–232.

Vogler, Christopher (2010): Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos, 6. Aufl., Frankfurt am Main: Zweitausendeins.

Weber, Jutta (2020): MenschMaschine, in: Heßler, Martina/Liggieri, Kevin (Hg.): Technikanthropologie. Handbuch für Wissenschaft und Studium, Baden-Baden: Nomos, 318–322.

Wessely, Christian (2012): Der populäre Film und der religiöse Glaube. Diagnostische Versuche, in: Bohrmann, Thomas/Veith, Werner/Zöllner, Stephan (Hg.): Handbuch Theologie und populärer Film, Bd. 3, Paderborn: Ferdinand Schöningh, 63–81.

Woitschig, Britta Madeleine (2005): „Feelings matter more than staying in control. They matter more than anything“. James Cameron als Drehbuchautor, in: Pabst, Eckhard (Hg.): Mythen, Mütter, Maschinen. Das Universum des James Cameron, Kiel: Ludwig, 189–212.

Wulff, Hans Jürgen (2022): Blende II: Ab-, Auf- und Überblendung, in: Lexikon der Filmbegriffe, online unter: [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/b:blendeiiabaufunduberblendung-397?s\[\]=%2A%C3%BCberblendung%2A](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/b:blendeiiabaufunduberblendung-397?s[]=%2A%C3%BCberblendung%2A) (letzter Zugriff: 7.01.2023).

Filme

Abyss – Abgrund des Todes (US 1989) James Cameron (Director), nähere Informationen in der Internet Movie Database online unter: https://www.imdb.com/title/tt0096754/?ref_=fn_al_tt_1 (letzter Zugriff: 01.03.2023).

Avatar – Aufbruch nach Pandora (US 2009) James Cameron (Director), nähere Informationen in der Internet Movie Database online unter: https://www.imdb.com/title/tt0499549/?ref_=fn_al_tt_1 (letzter Zugriff: 01.03.2023).

Avatar: The Way of Water (US 2022) James Cameron (Director), nähere Informationen in der Internet Movie Database online unter:

<https://www.imdb.com/title/tt1630029/>

(letzter Zugriff: 01.03.2023).

Aliens – Die Rückkehr (US 1986) James Cameron (Director), nähere Informationen in der Internet Movie Database online unter:

<https://www.imdb.com/title/tt0090605/>

(letzter Zugriff: 01.03.2023).

Blade Runner 2049 (US 2017) Denis Villeneuve (Director), nähere Informationen in der Internet Movie Database online unter:

<https://www.imdb.com/title/tt1856101/>

(letzter Zugriff: 01.03.2023).

Das Imperium schlägt zurück bzw. *The Empire Strikes Back* (US 1980) Irvin Kershner (Director), nähere Informationen in der Internet Movie Database online unter:

<https://www.imdb.com/title/tt0080684/>

(letzter Zugriff: 01.03.2023).

Das schwarze Loch (US 1979) Gary Nelson (Director), nähere Informationen in der Internet Movie Database online unter:

<https://www.imdb.com/title/tt0078869/>

(letzter Zugriff: 01.03.2023).

Der Blade Runner (US/HK 1982) Ridley Scott (Director), nähere Informationen in der Internet Movie Database online unter:

<https://www.imdb.com/title/tt0083658/> (letzter Zugriff: 01.03.2023).

Der kleine Lord (UK 1980) Jack Gold (Director), nähere Informationen in der Internet Movie Database online unter:

https://www.imdb.com/title/tt0081062/?ref_=nv_sr_srs_g_2

(letzter Zugriff: 01.03.2023).

Der mit dem Wolf tanzt (US 1990) Kevin Costner (Director), nähere Informationen in der Internet Movie Database online unter: https://www.imdb.com/title/tt0099348/?ref_=fn_al_tt_1 (letzter Zugriff: 01.03.2023).

E.T. – Der Außerirdische (US 1982) Steven Spielberg (Director), nähere Informationen in der Internet Movie Database online unter: <https://www.imdb.com/title/tt0083866/> (letzter Zugriff: 01.03.2023).

Flucht ins 23. Jahrhundert bzw. Logan's Run (US 1976) Michael Anderson (Director), nähere Informationen in der Internet Movie Database online unter: <https://www.imdb.com/title/tt0074812/> (letzter Zugriff: 01.03.2023).

Freaky Friday – Ein voll verrückter Freitag (US 2003) Mark Waters (Director), nähere Informationen in der Internet Movie Database online unter: <https://www.imdb.com/title/tt0322330/> (letzter Zugriff: 01.03.2023).

Free Willy – Ruf der Freiheit (US 1993) Simon Wincer (Director), nähere Informationen in der Internet Movie Database online unter: <https://www.imdb.com/title/tt0106965/> (letzter Zugriff: 01.03.2023).

Freitag der 13. (US 1980) Sean S. Cunningham (Director), nähere Informationen in der Internet Movie Database online unter: <https://www.imdb.com/title/tt0080761/> (letzter Zugriff: 01.03.2023).

Ghost in the Shell (US 2017) Rupert Sanders (Director), nähere Informationen in der Internet Movie Database online unter: <https://www.imdb.com/title/tt1219827/> (letzter Zugriff: 01.03.2023).

Halloween – Die Nacht des Grauens (US 1978) John Carpenter (Director), nähere Informationen in der Internet Movie Database online unter: <https://www.imdb.com/title/tt0077651/> (letzter Zugriff: 01.03.2023).

Kampfstern Galactica (US 1978–1980) Glen A. Larson (Creator), nähere Informationen in der Internet Movie Database online unter: <https://www.imdb.com/title/tt0076984/> (letzter Zugriff: 01.03.2023).

Königreich der Himmel (US/ES/UK/DE 2005) Ridley Scott (Director), nähere Informationen in der Internet Movie Database online unter: <https://www.imdb.com/title/tt0320661/> (letzter Zugriff: 01.03.2023).

Krieg der Sterne bzw. *Star Wars* (US 1977) George Lucas (Director), nähere Informationen in der Internet Movie Database online unter: <https://www.imdb.com/title/tt0076759/> (letzter Zugriff: 01.03.2023).

Leviathan (US 1989) George Pan Cosmatos (Director), nähere Informationen in der Internet Movie Database online unter: <https://www.imdb.com/title/tt0097737/> (letzter Zugriff: 01.03.2023).

Matrix (US/AU 1999) The Wachowskis (Directors), nähere Informationen in der Internet Movie Database online unter: <https://www.imdb.com/title/tt0133093/> (letzter Zugriff: 01.03.2023).

Matrix Reloaded (US/AU 2003) The Wachowskis (Directors), nähere Informationen in der Internet Movie Database online unter: https://www.imdb.com/title/tt0234215/?ref_=fn_tt_tt_5 (letzter Zugriff: 01.03.2023).

Matrix Revolutions (US/AU 2003) The Wachowskis (Directors), nähere Informationen in der Internet Movie Database online unter:

https://www.imdb.com/title/tt0242653/?ref_=fn_al_tt_1

(letzter Zugriff: 01.03.2023).

Nightmare – Mörderische Träume (US 1984) Wes Craven (Director), nähere Informationen in der Internet Movie Database online unter:

<https://www.imdb.com/title/tt0087800/>

(letzter Zugriff: 01.03.2023).

Nummer 5 lebt! (US 1986) John Badham (Director), nähere Informationen in der Internet Movie Database online unter:

<https://www.imdb.com/title/tt0091949/>

(letzter Zugriff: 01.03.2023).

Outsourced – Auf Umwegen zum Glück (US 2006) John Jeffcoat (Director), nähere Informationen in der Internet Movie Database online unter:

https://www.imdb.com/title/tt0425326/?ref_=fn_al_tt_2

(letzter Zugriff: 01.03.2023).

Pocahontas (US 1995) Mike Gabriel, Eric Goldberg (Directors), nähere Informationen in der Internet Movie Database online unter:

https://www.imdb.com/title/tt0114148/?ref_=fn_al_tt_1

(letzter Zugriff: 01.03.2023).

Predator (US 1987) John McTiernan (Director), nähere Informationen in der Internet Movie Database online unter:

<https://www.imdb.com/title/tt0093773/>

(letzter Zugriff: 01.03.2023).

Reise nach Indien (UK 1984) David Lean (Director), nähere Informationen in der Internet Movie Database online unter:

<https://www.imdb.com/title/tt0087892/>

(letzter Zugriff: 01.03.2023).

RoboCop (US 1987) Paul Verhoeven (Director), nähere Informationen in der Internet Movie Database online unter:

<https://www.imdb.com/title/tt0093870/>

(letzter Zugriff: 01.03.2023).

Stingray (US 1985–1987) Stephen J. Cannell (Creator), nähere Informationen in der Internet Movie Database online unter:

https://www.imdb.com/title/tt0090528/?ref_=fn_al_tt_1

(letzter Zugriff: 01.03.2023).

Terminator (US 1984) James Cameron (Director), nähere Informationen in der Internet Movie Database online unter:

https://www.imdb.com/title/tt0088247/?ref_=fn_al_tt_1

(letzter Zugriff: 01.03.2023).

Terminator 2 – Tag der Abrechnung (US 1991) James Cameron (Director), nähere Informationen in der Internet Movie Database online unter:

https://www.imdb.com/title/tt0103064/?ref_=nv_sr_srs_g_3

(letzter Zugriff: 01.03.2023).

Titanic (US 1997) James Cameron (Director), nähere Informationen in der Internet Movie Database online unter:

https://www.imdb.com/title/tt0120338/?ref_=fn_al_tt_1

(letzter Zugriff: 01.03.2023).

True Lies – Wahre Lügen (US 1994) James Cameron (Director), nähere Informationen in der Internet Movie Database online unter:

https://www.imdb.com/title/tt0111503/?ref_=fn_al_tt_1

(letzter Zugriff: 01.03.2023).

Wall-E – Der Letzte räumt die Erde auf (US 2008) Andrew Stanton (Director), nähere Informationen in der Internet Movie Database online unter:

<https://www.imdb.com/title/tt0910970/>

(letzter Zugriff: 01.03.2023).

Westworld (US 1973) Michael Crichton (Director), nähere Informationen in der Internet Movie Database online unter:

<https://www.imdb.com/title/tt0070909/>

(letzter Zugriff: 01.03.2023).

Yentl (US 1983) Barbra Streisand (Director), nähere Informationen in der Internet Movie Database online unter:

<https://www.imdb.com/title/tt0086619/>

(letzter Zugriff: 01.03.2023).

Vgl. auch die Artikel zu den genannten Filmen und zu der genannten Serie auf: <https://www.wikipedia.de>.