

Noemi Yoko Molitor und Marie Schlingmann

## MonströseWeiblicheFremdeMonströseWeiblichkeit

### Monstrosität, Fremdheit und Weiblichkeit

«Ungeheuer gibt es nicht», würde heute jede(r) Kindern sagen, die sich vor dem Einschlafen vor Monstern unter dem Bett fürchten. Im Europa des 15. und 16. Jahrhunderts hingegen beschreibt der Begriff «Monstra» sowohl Phantasiewesen als auch «auf Empirie gründende Bilder von normüberschreitenden Menschen»<sup>1</sup>, umfasst also auch menschliche Körper, die in der herrschenden Auffassung tatsächlich existieren: Menschen ohne Kopf bewohnen ferne Gebiete der Erde, aber auch «Wundergeburten» in der eigenen Gesellschaft werden auf Flugblättern und Einblattdrucken als wahrhaftige Monster dargestellt. Im 19. Jahrhundert lösen sich Vorstellungen von real existierenden Monstern langsam auf, die Bezeichnung «monströs» bleibt jedoch als wertender Ausdruck der Wahrnehmung und Beschreibung beispielsweise des ethnisch «Fremden» erhalten. Das Motiv monströser und grotesker «Wesen» oder «ungewöhnlicher» menschlicher Körper setzt sich heute in Erzählungen und Bildern in Horror-Sciencefictionfilmen fort.

Schon in der Antike ist Monstrosität ein beliebtes Motiv in Sagen, Mythen und bildlichen Darstellungen. Monstra wie die Gorgo Medusa, ein Mischwesen aus Mensch und Tier, bringen Schrecken und Tod über unschuldige Menschen. Der Blick der Medusa, einer «furchterregenden, geflügelten Jungfrau, die mit ihren Schwestern am Ende der Erde hauste»<sup>2</sup> und der an Stelle von Haaren unzählige Schlangen auf ihrem mit Drachenschuppen übersäten Kopf wachsen, verwandelt alle in Stein, die ihr in die Augen blicken. Sie wird von Perseus bezwungen, der ihrem Blick ausweicht, indem er einen Spiegel benutzt, um sie anschließend im Schlaf zu enthaupten.

In der Figur der Medusa kommt eine Verbindung dreier Kategorien zusammen, wie wir sie in dieser Arbeit untersuchen wollen: Sie ist Monster, Frau, und sie bewohnt die Fremde. Sie bringt Schrecken, doch sie kann von einem Held besiegt werden.

Das Monströse ist immer unheimlich oder bedrohlich, ist «anders» und fremd. Andererseits werden «fremde» Völker zur Zeit der Entdeckung der Neuen Welt als monströse Wilde gezeichnet, deren «Unzivi-

lisiertheit» es zu zähmen gilt. Auch Weiblichkeit wird vielfach zum Fremden innerhalb der eigenen Kultur: In der westlichen, männlichen Norm, ist die Frau seit der frühen Neuzeit die Abweichung des zum Maß erhobenen Mannes, der nicht nur mit Kultur sondern auch mit dem Menschsein an sich gleich gesetzt wird. Die Frau gilt als Repräsentantin der Natur, die dichotom zu Kultur angelegt wird, und in der vernunftorientierten Welt-sicht etwas weniger wertvolles, vor allem aber etwas zu beherrschendes darstellt, und «im Weiblichen und Primitiven [angesiedelt wird]»<sup>3</sup>. Das Weibliche ist durch seine Verbundenheit zur Natur (wie die Fähigkeit, Kinder zu gebären) «das Andere», das dem vernunftbegabten Menschen Fremde.

Doch das Fremde/Monströse existiert nicht. Nichts ist von sich aus fremd, etwas ist immer fremd oder monströs für jemanden. Der Ausdruck «fremd» oder «Fremde» dient als Bezeichnung des Unbekannten, Unvertrauten und des «Un-Heimlichen». Als Ausdruck des Unerwünschten gar, kommt ein Mechanismus der Benennung des Fremden zum Vorschein, der der Abgrenzung und Grenzziehung dient. Farideh Akashe-Böhme stellt heraus, dass Fremdheit immer einer negativen Bestimmung unterliegt. Sie bleibt nicht als etwas gleichwertiges anderes für sich stehen, sondern «der Fremde [...] ist stets der Schwächere, der Primitivere, eben der Schlechtere»<sup>4</sup>. Fremdheit dient nach Akashe-Böhme als Gegenpol zum Selbstverständnis unter anderem einer Gemeinschaft. «In der Konfrontation des Anerkannten mit dem Aberkannten, des Normalen mit dem Anomalen»<sup>5</sup> kommen Antinomien zum Ausdruck, die das Fremde negativ definieren. Abbildungen von Körpern, die als fremd oder monströs deklariert werden, sprechen also für die Wahrnehmung und Welt-sicht derjenigen, die andere Menschen auf diese Weise definieren, nicht für die Abgebildeten selbst. Wir verstehen deshalb Fremdheit und Monstrosität immer als Konstruktionen, die mehr über die Sprecher aussagen als über die Personen oder Gruppen, die in den Blick genommen werden.

Uns interessiert hier vor allem, wie Monstrosität, Fremdheit und Weiblichkeit in Bild und Film auf unter-

schiedliche Art und Weise in ihren jeweiligen zeitlichen Kontexten miteinander verknüpft werden. Wir werden exemplarisch sowohl Abbildungen von Körpern aus dem 18. und 19. Jahrhundert, als auch Horror-Sciencefictionfilme des 20. Jahrhunderts auf dieses «Amalgam»<sup>6</sup> hin untersuchen, indem wir herausarbeiten, welche Bilder wie zu sehen gegeben werden. Wir möchten wissen, ob und wie in diesen bestimmte Bild- und Wahrnehmungstraditionen zu erkennen sind, und inwiefern Darstellungsmuster heute noch wirksam und sichtbar werden. Wir möchten Ähnlichkeiten in Mechanismen und Strukturen deutlich machen, aber auch Unterschiede und Veränderungen benennen. Die Beziehungen, in die wir die Bilder und Filme setzen, sollen jedoch nicht die dargestellten fiktiven und realen Personen (oder ihre jeweiligen Lebensschicksale) in eine Reihe stellen, sondern vielmehr die Mechanismen, mit denen die Abgrenzung einer als männlich/europäisch/westlich gedachten Norm durch die Konstruktion von «Abweichungen» und Fremdkörpern, die gleichzeitig als «monströs» und weiblich gedacht werden, hergestellt wird. Durch die Schaffung eines «Anderen», das an der herrschenden Norm gemessen und dem eine Unfähigkeit, dieser Norm zu entsprechen, auf abwertende Weise attestiert wird, werden Grenzen gezogen, die die Definierenden in gleichem Maße normalisieren, wie sie das Fremde (Monströse) von der eigenen Norm abspalten. Die Menschen/Körper, die als Repräsentanten dieser Ausgrenzung dienen, funktionieren deshalb als Grenzfiguren, als «Warnsignale», die jenen Bereich des Lebens/der Welt anzeigen, der nicht in die symbolische Ordnung der geltenden Normen passt und/oder die Stabilität derselben vermeintlich gefährdet. In den verschiedenen Bildbeispielen soll deutlich werden, dass die Grenzen sowohl innerhalb der europäischen/westlichen «Zivilisation» angelegt werden, als auch zu geographischen Grenzziehungen zwischen «Zivilisiertheit» und «Barbarei» dienen. Im Weiteren erscheint uns wichtig, dass die räumliche Abgrenzung zwischen dem, was als gut oder bekannt und dem, was als unzivilisiert, fremd, also schlecht, angesehen wird, nur eine Grenzziehung unter vielen darstellt.

### **Monstrosität, Fremdheit und Weiblichkeit in Abbildungen des 17. bis 19. Jahrhunderts**

Katharina Sykora hat gezeigt, wie vom Mittelalter bis zum 19. Jahrhundert durch verschiedenen Konstruktionen von «Abweichungen» in unterschiedlichen Formen

der Verschmelzung von Fremdheit, Weiblichkeit und Monstrosität eine eurozentrische, ethnozentrische sowie misogynen Sicht auf Körper normiert und legitimiert wurde. Für die ersten drei unserer Bildbeispiele sind besonders ihre Ausführungen zum Europa des 18. Jahrhunderts wichtig. Sie stellt fest, dass sich im Kontext der Aufklärung und Säkularisierung eine definitionsmächtige Biologie durchsetzt, die «eine «natürliche» Ungleichheit von Frauen und Nichteuropäern gegenüber der kulturtragenden männlichen europäischen Norm etabliert»<sup>7</sup>. Die Wissenschaftsdisziplinen Biologie und Anatomie werden mit einer normativen, idealistischen Ästhetik der Kunstform des Klassizismus verbunden und prägen ein «hermetisches, zumeist am männlich-hellenischen Vorbild orientiertes Körpermodell, das keine «Auswüchse» duldet [...] und das als «moderne» Körperrorm bis heute Wirkung hat.»<sup>8</sup> Körper, die nicht der «als männlich europäisch definierten Norm» entsprechen, werden zu «unhinterfragbaren Abweichung[en]», in denen immer die Norm mitgedacht wird. Da Weiblichkeit und ethnisch Fremdes dieser Selbstdefinition nicht entsprechen, sondern wie das Monströse «nun ebenfalls außerhalb der neu gesetzten biologischen wie ästhetischen Norm liegen»<sup>9</sup>, werden sie eng mit ihm verkoppelt. Auch Farideh Akashe-Böhme attestiert dem europäischen Selbstverständnis eine Abhängigkeit vom Blick auf das Fremde, das als Projektionsfläche für «alles Böse» (oder eben «Monströse») dient<sup>10</sup>.

### **Monströse Weiblichkeit als Fremdfaktor innerhalb der europäischen «Zivilisation»**

Als erstes Bildbeispiel möchten wir ein Flugblatt von 1717 untersuchen (Abb. 1). Darauf ist eine adlige Frau ab der Taille aufwärts zu sehen, die scheinbar hinter einer (Holz-)Wand steht und, die die RezipientInnen durch eine ovale Öffnung betrachten können. Die Form der Öffnung und die Haltung der Frau lassen Assoziationen zu anderen Adligenportraits zu, was noch dadurch verstärkt wird, dass nicht ganz klar zu erkennen ist, ob es sich tatsächlich um ein Loch in der Wand handelt, oder um eine ovale Leinwand, die vor der Wand aufgestellt ist. Die Frau trägt ein verziertes Kleid mit einem Umhang, ihre Haare sind zu aufwendigen Locken frisiert. An Stelle einer Nase und eines Mundes hat sie eine Schweineschnauze. Am unteren Bildrand wird die Abgebildete kommentiert:

*«Dieses abscheuliche Monstrum befindet sich der mahlten auf ihrem Schloß; Solle von hohem Adel seyn, und*



Abb. 1: Flugblatt von 1717

*bis 10000. Gulden reich: Sie verlangt sich mit gantzem Gewalt zu Verheurathen, und ihrem erwarteten Liebsten, nach wohl abgelegter Prob gleich die helffte obiges Vermögens zu überlassen. Nun haben sich wahrhaftig schon einige eingefunden um sie zu umarmen, als sie aber dieses Ungeheuer gesehen, und auch über das auf säuische Modi reden hören seynd sie eyligst zurück gegangen und haben dieselbe verlassen.»*

Das aufwendige Kleid und die Frisur lassen schon bei der ersten Betrachtung auf einen gehobenen Stand schließen, was die Adlige zunächst innerhalb der gesellschaftlichen Norm einordnet. Durch die Schweineschnauze wird ein optischer Bruch erzeugt, die Form wird wortwörtlich gebrochen. Die Abgebildete wirkt grotesk, da ihr teils menschliches Gesicht, auch ein tierisches ist. Sie wird zur Grenzfigur zwischen Mensch und Tier; das Übertreten dieser Grenze macht sie zum «abscheulichen Monstrum». Innerhalb der europäischen Norm wird sie zum Fremdfaktor, da sie einerseits durch ihre Kleider die Darstellungsform des Porträts erfüllt, durch ihr tierisches Element aber andererseits

als «Ungeheuer» in ihr keinen Platz mehr hat. Fremdheit wird hier also nicht durch eine geographische Grenze, sondern durch die zwischen Mensch und Tier markiert. Der Kommentar macht die Intention der Darstellung noch deutlicher. Das Bild dient der Abschreckung vor der Abgebildeten. Sie weicht nicht nur durch ihre äußere Erscheinung von der Norm ab, sondern auch durch ihr Verhalten. «Sie verzehrt sich», trotz ihres tierischen Aussehens, «mit gantzem Gewalt zu Verheurathen» und bietet ihrem zukünftigen Ehemann sogar die Hälfte ihres Vermögens. Anstatt sich aber den gesellschaftlichen Ausschlussmechanismen anzupassen – für die der Kommentar selbst spricht – schlägt sie einen «Deal» vor: Geld gegen Heirat. Ein derartiger Grenzübertritt – die Abgebildete will trotz ihrer Abweichung in die Norm eindringen, indem sie sie in Form der konventionellen Heirat erfüllen möchte – wird durch die Verteilung des zur Abschreckung dienenden Flugblattes und den Bezeichnungen «abscheuliches Monstrum» und «Ungeheuer» öffentlich sanktioniert. Auch wird erzählt, dass alle Freier, die sich bisher auf den Handel einlassen wollten, «eilig zurück gegangen» sind. Sie redet zudem «auf säuische Modi». Es wird also angedeutet, dass die Frau nicht nur wie ein Schwein aussieht, sondern auch noch wie ein solches «grunzt».

Eugen Holländer stellt fest, dass es sich bei der Schnauze wahrscheinlich um die Übertreibung eines körperlichen Merkmals handelt und vermutet, dass «auf eine bestimmte Persönlichkeit in beleidigender Absicht angespielt wird»<sup>11</sup>. Ob das Blatt auf eine reale Person bezogen war oder ob es sich um eine Fälschung gehandelt hat: die tierischen Merkmale sind konstruiert und bewusst denen eines Schweins angeglichen. Hier ist nicht die Authentizität entscheidend, sondern die Vorstellung, dass es einen solchen Menschen, eine solche Frau geben könnte. Auf das abweichende Aussehen und Verhalten der Adligen wird normalisierend reagiert, und zwar so, dass es aus der Norm ausgeschlossen und öffentlich zur Schau gestellt wird. Die tierischen Attribute der Abgebildeten und die Betonung, dass die Heiratswilligen sich «eingefunden [haben] um sie zu umarmen», lassen eine Anspielung auf Sexualität vermuten. Ihre angeblich aktiven Versuche zu heiraten – im Sinne einer Partnerschaft, deren Element eben auch die Sexualität ist – könnten als Anmaßung im Sinne des herrschenden Frauenbildes verstanden werden, das keine eigenständige



Abb. 2: Stich aus den 1880er Jahren

Sexualität vorsieht, sondern diese als bedrohlich empfindet. In der Abweichung wird also angemessene Weiblichkeit betont: Als Gegenbild zu dieser monströsen, weiblichen Sexualität, soll sich die den Normen angepasste europäische Frau zwar nach einer Heirat sehnen, aber warten, bis sie gefragt wird.

### Monströse Weiblichkeit als Abgrenzung von einer europäischen Norm

Vom 16. bis Anfang des 20. Jahrhunderts treten so genannte Haarfrauen auf Jahrmärkten und in Wanderzirkussen auf. Wir stellen in diesem Kapitel die «Haarfrau Krao» vor, deren Schauwert in einer Kombination aus «tierischer Wildheit» und europäischer Kleidung bestand. Katharina Sykora erkennt in Wahrnehmung und Inszenierung der «Haarfrauen» ein Paradox, das aus einer Übersexualisierung bei gleichzeitiger Uneindeutigkeit des Geschlechts besteht. In Bildprägungen der «wilden» Frauen ist die dargestellte Ganzkörperbehaarung einerseits als Symbol für exzessiv über den ganzen Körper ausgebreitetes Schamhaar zu lesen, das diesen in seiner Ganzheit «als Geschlecht [über]zeichnet». <sup>12</sup> Andererseits sind die Frauen mit einem sekundären

männlichen Geschlechtsmerkmal, dem Bart, ausgestattet, und werden damit auch zu Grenzfiguren zwischen Frau und Mann.

Die zwei Bildbeispiele (Abb. 2 und Abb. 3) zeigen die 1872 in Laos geborene «Haarfrau Krao» in einem Stich aus den 1880er Jahren und einem Werbeplakat des Zoologischen Gartens zu Frankfurt am Main von 1894. Der Stich zeigt Krao auf einer Art Wiese vor einigen Bäumen liegend. Ihre Haltung erinnert an klassische europäische Venusbilder. Mit dem linken Arm stützt sie sich ab, in der linken Hand hält sie scheinbar zwei helle Blüten. Der rechte Arm liegt über ihrem Unterleib und verdeckt den Genitalbereich (Schamgestus). Wie auch auf dem Werbeplakat, trägt sie eine Art kurzes Kleid, das aber Arme und Beine freilässt, und so zeigt, dass ihre Beine mit einem dichten «Fell» überzogen sind. Die Hände, der Brustkorb und weite Teil ihres Gesichtes sind – bis auf einen kurzen Bart – nicht behaart. Ihre langen Kopfhare fallen über ihre rechte Schulter. In einem Vergleich der beiden Darstellungen fällt auf, dass Krao auf diesem Bild wesentlich weniger behaart portraitiert wurde. Das lässt einerseits darauf schließen, dass sie auf dem Werbeplakat noch spektakulärer, d.h. heißt in diesem



Abb. 3: Werbeplakat von 1894

Fall näher am Tier, in Szene gesetzt werden sollte, andererseits mag es auch ein Indikator für die Zweit-rangigkeit des tatsächlichen Aussehens von ‚Freaks‘ in dem Kontext von so genannten Side- oder Freakshows sein. Susan Stewart stellt heraus, dass es eben nicht die Authentizität der ausgestellten Personen ist, die das Spektakel spannend oder aufregend machen: «[...] It is the possibility of [the freak’s] existence, that titillates; it is the imaginary relation, not the lived one, that we seek in the spectacle».<sup>13</sup>

Auf dem Plakat wird weiterhin deutlich, dass nur dem Publikum der angekündigten Ausstellung eine aktive Position zugestanden wird. Die ZuschauerInnen können sich schon aufgrund des abgewendeten Blickes der Betrachteten einer Distanz sicher sein, die keine Konfrontation, keinen Dialog zwischen ihnen und der Ausgestellten zulässt, und sie vor jeglicher ‚Berührung‘ schützt: «[...] there is no question that there is a gap between the object and its viewer, [...] the spectacle assumes that the object is blinded; only the audience

sees».<sup>14</sup> Unterstützt wird dieser Prozess durch die marktschreierische Aufmachung des Plakates, die Krao auf einem Baumstamm sitzend, inmitten von Büschen und Palmen, wie in einem Tiergehege, zeigt. In der Ankündigung heißt es: «KRAO – THE MISSING LINK – HALF MONKEY HALF WOMAN». So beschreibt auch Stewart die bei Freakshows verwendete Sprache als «hyperbolic pitch which further distances the points of equivalence between audience and object»<sup>15</sup>.

### Fremde ‚Monsterfrauen‘ im Horror-Sci-Fi-Film

Vor dem Hintergrund der im ersten Teil vorgestellten Bildbeispiele, möchten wir nun exemplarisch vorstellen, wo sich auch heute Bilder eines Amalgams von Weiblichkeit, Monstrosität und Fremdheit finden lassen. Susan Stewart macht deutlich, dass es nicht in erster Linie um die Authentizität der ‚Freaks‘ geht, sondern schon die Möglichkeit ihrer Existenz ausreicht, um die ZuschauerInnen zu gruseln. In Anlehnung an diese Überlegung haben wir im Folgenden einige Horror-Sciencefictionfilme untersucht, die zwar eindeutig fiktive Geschichten erzählen, damit aber durchaus auf real existierende Ängste oder Vorstellungen reagieren und so eine nicht zu unterschätzende Beeinflussungskraft besitzen. Wir haben bewusst Filme gewählt, die sowohl als Horror- als auch als Sciencefictionfilme funktionieren. Ein wichtiges Element des Horrorfilms ist die Bedrohung sowie die Veränderung oder Deformierung des Körpers. Die Effekte solcher Filme leben also genauso von der Angst um die Körper der ProtagonistInnen, wie von der Konfrontation mit monströsen Körpern der AntagonistInnen, und nicht zuletzt von dem Schauwert deformierter (getöteter, verletzter) Körper. Der Sciencefictionfilm hingegen nimmt oft Abstand von Körpern, in dem er vor allem die technischen Möglichkeiten der Zukunft beschreibt. Entscheidend ist aber für uns, dass die Plots der Sciencefictionfilme meist in der Fremde – im Weltraum oder auf unbekanntem Planeten – angesiedelt sind und häufig Begegnungen der Menschen mit ‚außerirdischen‘ Wesen beschreiben. In der Verbindung der beiden Genres werden also die Effekte einer körperlichen Konfrontation mit monströsen ‚Gegnern‘ und der Bedrohung aus der Fremde und in der Fremde vermischt. In unseren Filmbeispielen *The Mesa of Lost Women*, *Alien*, *Aliens*, *Alien³*, *Alien: Resurrection* und *Species* wird diese monströse, fremde Körperlichkeit mit Weiblichkeit verschmolzen. Auch hier spielt ein Konzept von Grenzen eine entscheidende Rolle.

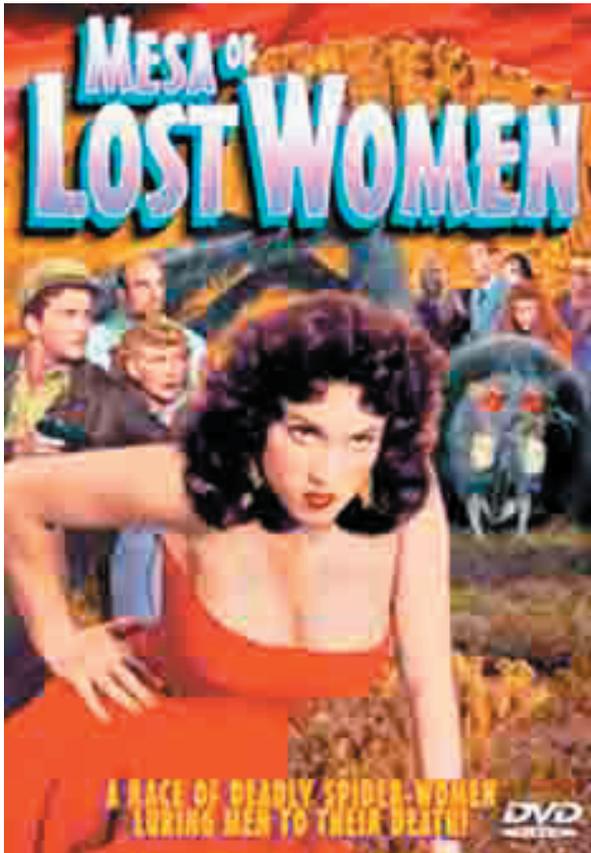


Abb. 4: Filmplakat *Mesa of Lost Women*, 1953

Barbara Creed beschreibt die Funktion von Grenzen im Horrorfilm so: «[...] the concept of a border is central to the construction of the monstrous in the horror film; that which crosses or threatens to cross the 'border' is abject. Although the specific nature of the border changes from film to film, the function of the monstrous remains the same – to bring about an encounter between the symbolic order and that which threatens its stability».<sup>16</sup>

### ***The Mesa of Lost Women***

Der Film *The Mesa of Lost Women* von Herbert Tevos und Ron Ormond von 1953 beginnt mit einer Szene, in der eine Frau mit klauenartigen Händen einen Mann küsst, der bei der ersten Berührung ihrer Lippen tot zu Boden sinkt. Ein Sprecher aus dem Off fragt die ZuschauerInnen: «Have you ever been kissed by a woman like this?» Im Verlauf des Films wird klar, dass diese Eingangssequenz nicht direkt mit der Handlung des Films in Verbindung steht, sondern vielmehr den Zweck einer marktschreierischen Ankündigung erfüllt, wie sie auch sechzig Jahre zuvor in den Freakshows,



Abb. 5: Filmplakat *Mesa of Lost Women*, 1953

in denen die «Haarfrau Krao» auftrat, üblich war. *The Mesa of Lost Women* zeigt ebenfalls Frauen, die sich auf der Grenze zwischen Mensch und Tier bewegen. Ein fanatischer Wissenschaftler führt in einer Wüste in Mexiko Experimente zur Kreuzung von Frauen und Spinnen durch. Die Handlung ist hier noch in Mexiko angesiedelt, das durch die Gegenüberstellung mit den eindeutig als nordamerikanisch dargestellten ProtagonistInnen eine «unzivilisierte», unheimliche Fremde repräsentiert: Muerto desert. Dieser Film schafft ebenfalls ein Amalgam aus Weiblichkeit, Monstrosität und Fremdheit. Auffällig ist, wie auch hier die Konstruktion monströser Weiblichkeit durch eine enorme Übersexualisierung geschaffen wird. Der Kuss in der Eingangsszene lässt eine Anspielung auf tödliches Gift wie das der Schwarzen Witwe vermuten, die das Männchen nach vollführtem Geschlechtsakt tötet. In einer Bars-

zene tanzt eine der ›Spinnenfrauen‹, Tarantulla, verführerisch vor den Hauptfiguren des Films. Die hier symbolisierte (eigenständige, aktive) weibliche Sexualität ist, wie die Anfangssequenz zeigt, tödlich, und wirkt auch dadurch aggressiv, dass die künftige Ehefrau eines der umtanzten Männer mit am Tisch sitzt. Als Tarantulla von einem Gegner des Wissenschaftlers erschossen wird, stirbt sie nicht, sondern steht, als alle fluchtartig die Bar verlassen haben, wieder auf. Das Monströse liegt bei den ›Spinnenfrauen‹ vor allem in der Verstecktheit ihrer tierischen, tödlichen Kräfte: Von Außen sehen sie wie vollkommen menschliche Frauen aus, die schon durch ihre Kleidung übersexualisiert werden: kurze Kleider und Schmuck. Doch unter der Hülle verbirgt sich ihr spinnenhafter Kern, der sie sogar unverwundbar macht (Abb. 4 und Abb. 5). Die ›Lost Women‹ werden zudem von anderen ›Monstres‹ begleitet: Bucklige, Hinkende, und Zwerge. Auch in *The Mesa of Lost Women* wird auf das potentiell Monströse in Frauen angespielt, das die Europäerin (hier Nordamerikanerin) an sich selbst eliminieren soll. Die einzige Frau ›der Guten‹ ist zunächst zwar recht selbstständig und verliebt sich an ihrem Hochzeitstag in einen Piloten, lässt sich von diesem aber am Ende des Filmes retten und durch die Wüste tragen.

### **Species**

Der Film *Species* von 1994, bei dem Roger Donaldson Regie führte, vereint überdeutlich Merkmale des Monströsen und Fremden mit Weiblichkeit, im Besonderen mit weiblicher Sexualität. Diese Vereinigung ist hier in einer einzigen Person, einer Frau, angelegt, die aus menschlicher und außerirdischer DNS in einem Forschungslabor ›hergestellt‹ wird. Schon als Kind hat sie übermenschliche Kräfte, zu Beginn flieht sie aus dem Labor, indem sie Anlauf nimmt und durch das Panzerglas ihres Käfigs springt. Der verantwortliche Wissenschaftler und ein Team bestehend aus einem Auftragskiller des Staates, einem Anthropologen, einer Biologin und einem Mann mit überdurchschnittlichen empathischen Fähigkeiten, beginnt Sil zu jagen, um zu verhindern, dass sie sich fortpflanzt. Wie die ›Lost Women‹, aber auch die Frauen aus unserem ersten Teil, vereinigt Sil menschliche und tierische respektive unmenschliche, außerirdische Merkmale in sich. Ihr sonst vollkommen menschlich aussehender (Model-)Körper<sup>17</sup> kann sich in den eines Aliens verwandeln, das reptilienartige Haut -und Augen hat und (ebenfalls spinnenartig)

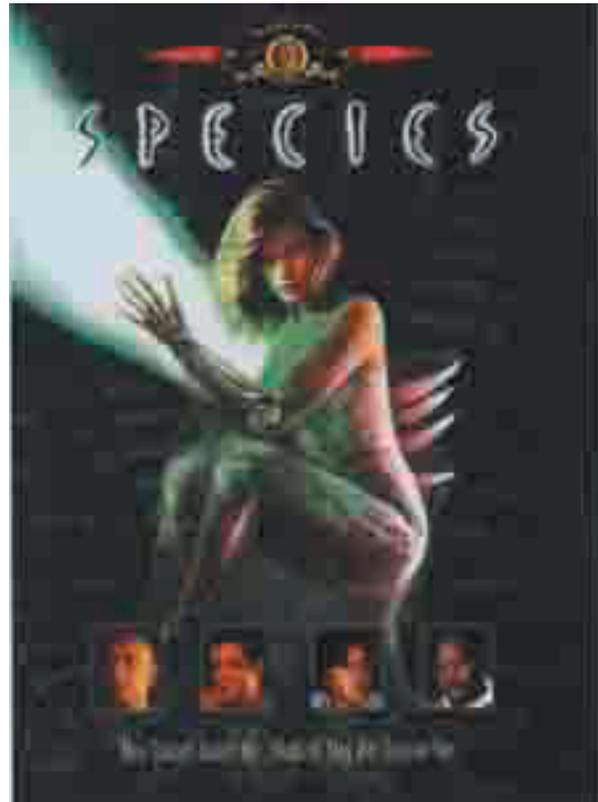


Abb. 6: Filmplakat, *Species*, 1994

Wände entlang klettern kann. Im Gegensatz zu Krao kommt die Tierähnlichkeit bei Sil nicht durch fellartige Behaarung, sondern durch die Reptilienelemente zu Stande. Ende des 20. Jahrhunderts wirken Reptilien vielleicht einerseits gefährlicher, andererseits lässt die glatte Oberfläche von Sils Haut sie auch als Alien noch sexy erscheinen, da sie die optische Funktion hautenger Kleidung erfüllt. Sie soll also nicht nur abstoßend, sondern auch im Alien-Zustand noch anziehend, wenn auch (oder gerade weil) gefährlich, wirken. Die Reptilienhaut erinnert nicht zuletzt an eine Schlange, die in Verbindung mit der sexuellen Verlockung Sils, auch als eine Verkörperung der Ursünde Evas gelesen werden kann. Ihre Nähe zum Tierischen wird auch besonders durch die Wortwahl ihrer Jäger unterstrichen, die sie als ›Biest‹ und ›vermehrungswillig‹ bezeichnen. Als die Biologin Menstruationsblut von Sil findet, ist klar, dass sie nun ›paarungsbereit‹ ist. Sil folgt ihren ›tierischen‹ Instinkten, das heißt sie tötet, wenn Gefahr droht, folgt ihrem ›Paarungstrieb‹ und erkennt sogar Gendefekte in potentiellen Sexualpartnern. In exzessiven Sexszenen wird aggressives weibliches Sexualverhalten gezeigt. Sil ist die aktive, dominierende, die für

Abb. 7: Filmstill *Species*

alle ihre Partner tödlich ist. In einer Poolszene verwandelt sie sich – im Film zum ersten Mal sichtbar – in ihre Alienform. Zunächst schießen aus ihrem menschlichen Rücken lange schlangenartige Tentakel hervor, sie gerät also wortwörtlich aus der Form. In der nächsten Einstellung ist sie schon ganz Alien und tötet den Mann, mit dem sie sich im Pool befindet, indem sie ihn mit ihren Tentakeln durchbohrt (Abb. 7). In der Deformation von Sils Körper liegt seine Monstrosität: Der Körper scheint nicht abgeschlossen zu sein, überall befinden sich Auswüchse. Am deutlichsten wird dies in der zugleich misogynen Szene des Films, in der Sil, zum Alien verwandelt, mit langen, glitschigen, lianenartigen Seilen, die aus ihren Brustwarzen schnellen, versucht ein Mitglied des Forschungsteams zu töten. Auch als sie schließlich ein Kind bekommt gerät sie aus der Form: Ihr Bauch wächst sofort an, als ihre Eizelle befruchtet wird, «[sie] kann es fühlen»<sup>18</sup>, wie sie sagt. Kurz danach bringt sie – äußerlich wieder zum Alien geworden – das Kind in einem Tunnel, in den sie sich geflüchtet hat, zur Welt. Auch dieses wächst sofort zu einem Jungen, von der Größe eines Siebenjährigen heran. Weibliche Sexualität ist in *Species* für Männer tödlich; Geburt wird zu etwas monströsem, unheimlichen und nicht zuletzt ekelhaf-

tem. Diese Fixierung auf den Geburtsvorgang werden wir später in der Alien-Reihe wiederfinden.

Auch in diesem Film fehlt das Gegenbild zur monströsen, fremden Frau und ihrer aggressiven Sexualität nicht. Die Biologin, in den Auftragskiller verliebt, wartet in ihrem Hotelzimmer auf seinen Besuch. Der Sex der beiden wird im Gegensatz zu den Sexszenen Sils nicht gezeigt. Die «richtige und gute» weibliche Sexualität, wie sie im Gegenbild der Biologin zu sehen ist, bedient auch in diesem Film von 1994 ein altes Klischee: Sie ist weder aktiv, noch aggressiv und sogar unsichtbar. Interessanterweise fehlt die Biologin auch auf dem Filmplakat (Abb. 6), dessen Slogan lautet: «Men can not resist her ... mankind may not survive her». Die vier männlichen Teammitglieder werden unter der sitzenden Sil gezeigt, die halb menschlich, halb außerirdisch abgebildet ist. Barbara Creed fasst das Motiv der schönen Frau, die Monströses in sich birgt, wie folgt zusammen: «She may appear pure and beautyfoul on the outside but evil may, nevertheless, reside within. It is this stereotype of feminine evil – beautiful on the outside/corrupt within – that is so popular within patriarchal discourses about women's evil nature»<sup>19</sup>.

### Die *Alien*-Reihe

Im Folgenden werden wir die vier *Alien*-Filme untersuchen. Dabei analysieren wir die Filme als aufeinander aufbauende Reihe, die deutlich eine Entwicklung im Umgang mit dem Amalgam Weiblichkeit, Monstrosität und Fremdheit erkennen lässt. Im Gegensatz zu *Species*, der diese Kategorien sehr offensichtlich und in einer Figur zusammenbringt, wird die Verbindung bei *Alien* vor allem am Anfang der Reihe sehr subtil hergestellt. Sie erscheint allerdings gerade im Vergleich mit den ersten beiden *Alien*-Filmen im vierten Teil *Alien: Resurrection* überdeutlich. Allen Teilen gemein ist eine Bedrohung durch nahezu unbesiegbare Aliens, die auf Planeten oder Raumstationen fast die gesamte Besatzung töten, bis sie in letzter Minute durch die Hauptfigur Lieutenant Ripley besiegt werden.

#### Ellen Ripley – Identifikationsfigur und Repräsentantin `positiver` Weiblichkeit?

Als 1978 der erste *Alien*-Film in die Kinos kommt, stellt Ellen Ripley als einzige Überlebende des Films, die es alleine schafft, das Alien zu besiegen, eine starke weibliche Hauptfigur dar, wie sie in der Filmgeschichte eher selten ist. Nichtsdestotrotz wird auch diese Figur immer wieder indirekt auf klassische Weiblichkeitsbilder zurückverwiesen. Im ersten Teil geschieht dies vor allem durch die Schlusszene, in der Ripley sich das erste Mal in dem Film bis auf die Unterwäsche auszieht, um in ihre Schlafkapsel zu steigen. Diese Szene steht in völligem Kontrast zum Rest des Filmes. Die Kamera ist – in der Enge der Kabine – nah bei ihr und erlaubt dem Publikum einen voyeuristischen und erstmals auch sexualisierten Blick auf sie. Die ganze Szene wirkt wie eine Beruhigung, die die starke, kämpferische Frau kurz vor Schluss doch noch auf ihre Körperlichkeit reduziert. Unterstützt wird die Rückführung auf tradierte Weiblichkeit noch durch den dargestellten «Mutterinstinkt», der sie dazu veranlasst, unter Lebensgefahr die Bordkatze zu retten. Diese Ersatz-Mütterlichkeit setzt sich im zweiten Teil *Aliens* fort, in dem ihr ein kleines Mädchen zur Seite gestellt wird, das sie vor den Aliens retten muss. Alexandra Rainer bezeichnet dies als «[Rückkehr] in den Schoß der traditionellen Kernfamilie»<sup>20</sup>. Im zweiten Teil wird Ripleys Stärke dadurch veranschaulicht, dass sie um Hilfe gegen die Aliens gebeten wird und «männliche» Tätigkeiten, wie die Steuerung eines riesigen Roboters, beherrscht. Gebrochen wird dieses Bild aber in einer Szene, in der ein



Abb. 8: Ellen Ripley (Sigourney Weaver), Filmstill *Alien*<sup>3</sup>

Militäroffizier ihr seine Waffe übergibt und erklären muss. Im dritten Teil der Reihe *Alien<sup>3</sup>* wird ein völliges Paradox aus starker Frau, die aber durch ihr optisches Auftreten (Abb. 8) vor allem an klassisch männliche Stärke angepasst scheint, und extremen Zuschreibungen weiblicher Hilflosigkeit, präsentiert. Ripley schafft es zwar das Alien zu besiegen, kann sich aber nicht gegen einen Vergewaltigungsversuch wehren, sondern muss von einem Mann gerettet werden. In *Alien: Resurrection* hat die geklonte Ripley übermenschliche Kräfte, gibt sich unnahbar und weiß sich, im Gegensatz zum dritten Teil, auch gegen sexuelle Belästigung zu wehren. In der einzigen Szene, in der sie Schwäche zeigt – sie findet ihre «missglückten» Vorgängerinnen in einem Labor ausgestellt und zerstört das Labor unter Tränen mit einem Flammenwerfer – wird ihr Verhalten jedoch auch in diesem Film sogleich als «weibisch» kommentiert: Der Charakter Jonher blickt in den verwüsteten Raum und sagt kopfschüttelnd «What's the big deal? Fucking waste of armors ... must be a chick thing»<sup>21</sup>.

Abb. 9: Filmplakat *Alien³*

Als starker Frauencharakter wird Ellen Ripley also in allen Filmen versteckt eine stereotype Weiblichkeit beigegeben, die von einer Annäherung Ripleys an die monströse Weiblichkeit der Alienqueen des zweiten bis vierten Teils der Reihe begleitet wird.

#### Die Annäherung Ripleys an das Alien

Funktioniert Ellen Ripley in *Alien* noch als Gegensatz zum gefährlichen tödlichen Alien, so wird in *Aliens* durch ihren Wissensvorsprung über das Monster eine Beziehung zu diesem impliziert. Durch die Gegenüberstellung von Ripleys Mütterlichkeit und der einer Alienqueen, werden die beiden gleichzeitig in Verbindung gesetzt: Beide Mütter kämpfen am Ende um ihre «Kinder». In *Alien³* hat Ripley einen Alien-Warrior in ihrem Schiff und – wie gegen Ende des Filmes herauskommt – auch eine Queen in sich selbst mitgebracht, was sie davor schützt von dem Alien-Warrior getötet zu werden (Abb. 9). Sie ahnt schon zu Beginn des Films, dass ein Alien an Bord war und versucht die Insassen des Arbeitskamps, in dem der Autopilot notgelandet ist, von dessen Anwesenheit zu überzeugen. Als es ihr gelingt, ist sie den Arbeitern ob ihres Vorwissens unheimlich; außerdem war sie es, die es zu ihnen gebracht hat. Die Ersatz-Tochter, die Ripley in *Aliens* erfolgreich vor denselben gerettet hat, ist in diesem Teil tot; Ripley

Abb. 10: Filmstill *Alien: Resurrection*

hat jedoch eine «echte» Tochter. Sie trägt eine gefährliche «Alienqueen» in sich, hat das monströse also verinnerlicht, wenn sie es auch ablehnt und sich umbringt, damit es nicht «schlüpft». In der vorletzten Sequenz des Filmes stürzt sich Ripley in heißes Blei und umklammert im Flug die Alienqueen, die bereits aus ihrem Brustkorb ausbricht und reißt sie so mit in den Märtyrertod. In der Umklammerung lässt sich eine Symbiose beider lesen. In *Alien: Resurrection* ist Ripley eine geklonte Kreuzung aus Alienqueen und Mensch, die zwar Ripleys äußeres menschliches Erscheinungsbild beibehält, jedoch genau wie die Aliens mit ätzendem Blut, übermenschlichen Kräften, Unverwundbarkeit und einer Art telepathischen Verbindung zu ihnen ausgestattet ist. Wissenschaftler haben die Alienqueen, die sich in der geklonten Ripley befand (Ripley ist eigentlich ein «Nebenprodukt» der Züchtung der Aliens als biologische Waffe), entnommen und diese hat in ihrem «ersten Zyklus» Eier gelegt. Die angedeutete Symbiose aus dem dritten Teil wird hier durch die Verbindung von Ripley und der Alien-Lebensform zu einer expliziten.

#### Weibliche Monstrosität in den Figuren der Alienqueen und Ripley

Wo es in *Alien* noch eine durch die organischen, weiblich konnotierten Formen des fremden Raumschiffes



Abb. 11: Filmstill *Alien: Resurrection*

angedeutete monströse Weiblichkeit gibt, tritt ab dem zweiten Teil die Queen als eindeutig weibliches Alien auf. In der Verbindung von ihr und Ripley, die sich im vierten Teil zuspitzt, wird das Amalgam aus Weiblichkeit, Monstrosität und Fremdheit komplettiert. Ripley bezeichnet die Alienqueen als «my baby»<sup>22</sup>, der Character Call nennt die Alien Warriors, an Ripley gewendet, «one of your own kind»<sup>23</sup>. Gegen Ende des Films spürt Ripley aufgrund ihrer telepathischen Verbindung zur Queen, dass diese Schmerzen hat, und wird kurz darauf von einem Alien ins «Nest» gezogen. In dieser Szene geht sie auch visuell eine völlige Symbiose mit dem Alien ein (Abb. 10), ihre «alienesque» Kleidung lässt sie zu einem Teil des Nests werden. In der anschließenden Szene gebiert die Alienqueen in einem zweiten Zyklus ein menschenähnliches Alien. Sie legt nun keine Eier mehr, sondern hat eine überdimensionale Gebärmutter. Sie ist im wahrsten Sinne des Wortes nur noch Körper. Ein im Nest gefangener Wissenschaftler verkündet:

«This time there is no host, there are no eggs, there is only her womb and the creature inside. That is Ripley's

gift to her, a human reproductive system. She is giving birth for you Ripley! And now she is perfect.»

Hier wird der «Ursprung allen Lebens aus dem Mutterleib bedrohlich [inszeniert]»<sup>24</sup>, «[...] the maternal figure is constructed as the monstrous-feminine»<sup>25</sup>: Die riesige Gebärmutter der Queen ist von einer großen Narbe überzogen, die sich immer mehr öffnet und schließlich vom Kind durchstoßen wird. Der Geburtsvorgang ist Ekel erregend und unheimlich dargestellt. Er bringt ein tödliches von Schleim überzogenes Monster hervor, das sogar seine Mutter tötet, sobald es ihren Bauch verlassen hat. Es sieht stattdessen in Ripley seine Mutter (Abb. 11) und hat menschliche und weibliche Attribute von ihr «geerbt». Die monströse Genealogie ist in der Alien-Reihe damit eindeutig weiblichen Ursprungs und matrilinear.

Allen vorgestellten Filmen ist eines gemeinsam: Das Fremde, Monströse muss erst durch den menschlichen Körper hindurch (Geburtsmotiv) oder sich mit ihm verbinden, um seine Monstrosität zu entfalten. Bei den

‚bösen‘ Frauen von *The Mesa of Lost Women* handelt es sich um Kreuzungen zwischen Frauen und Spinnen; Sil aus *Species* ist halb Frau, halb Außerirdische; die Monster in *Alien* 1 bis 3 schlüpfen direkt aus den Menschen, und aus der Verbindung von Ripley und einer Alienqueen geht im vierten Teil der Saga ein böses Mischwesen hervor.

Wie wir anhand der Bild- und Filmbeispiele gezeigt haben, ist ein Amalgam aus Weiblichkeit, Monstrosität und Fremdheit immer noch als besonders bedrohliches Motiv in der visuellen Kultur vorhanden. Die Bilder und Filme treffen Aussagen über richtige und falsche Weiblichkeit, über monströse und nicht monströse (weibliche) Sexualität und über Körpernormen und deren Abweichungen. Die Darstellung des Amalgams dient auch heute noch als Abspaltungshilfe von dem, was wir als weniger wert empfinden, was in unserer Ordnung der Dinge keinen Platz hat oder uns ängstigt, und nicht zuletzt als unser zu korrigierendes Spiegelbild.

Seien die Bilder und Filme auf real existierende Personen bezogen oder rein fiktiv, die Botschaft bleibt die gleiche: Das Fremde in und aus uns gilt es zu überwinden und zu besiegen. Ebenso muss Fremdes von Außen vom eigenen Selbstbild und Körper ferngehalten werden.

## Endnoten

- 1 Katharina Sykora: *Weiblichkeit, das Monströse und das Fremde. Ein Bildamalgam*, in: *Projektionen – Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur*, hg. von Annegret Friedrich und Birgit Haehnel u.a., Marburg 1997, S. 132.
- 2 *Griechische Sagen – die schönsten Sagen des klassischen Altertums*, hg. von Gustav Schwab, München 1996/20, S. 41.
- 3 Farideh Akashe-Böhme, *Frausein – Fremdsein*, Frankfurt a.M. 1993, S. 39.
- 4 Ebd., S. 11.
- 5 Ebd.
- 6 Unser Interesse an der Verbindung von Weiblichkeit, Monstrosität und Fremde ist inspiriert durch Katharina Sykoras Ausführungen zu diesem ‚Amalgam‘. Vgl. Sykora 1997 (wie Anm.1).
- 7 Ebd., S. 133.
- 8 Ebd.
- 9 Ebd.
- 10 Vgl. Akashe-Böhme 1993 (wie Anm. 3), S. 12.
- 11 Eugen Holländer, *Wunder, Wundergeburt und Wundergestalt in Einblattgedrucken des fünfzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts*, Stuttgart 1921, S. 276.
- 12 Sykora 1997 (wie Anm. 1), S. 134.
- 13 Susan Stewart, *On longing – Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham und London 2001/7, S. 111.
- 14 Ebd., S. 108.
- 15 Ebd., S. 110.
- 16 Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine*, London 1993, S. 11.
- 17 Sil wird von dem Model Natascha Henstridge dargestellt.
- 18 *Species*, Regie: Roger Donaldson, USA 1994.
- 19 Creed 1997 (wie Anm. 16), S. 42.

20 Alexandra Rainer, *Monsterfrauen – Weiblichkeit im Hollywood-Sciencefictionfilm*, Wien 2003, S. 135.

21 *Alien: Resurrection*, Regie: Jean-Pierre Jeunet, USA 1997.

22 Ebd.

23 Ebd.

24 Annette Brauerhoch, *Mutter-Monster, Monster-Mutter*, in: *Frauen und Film – Horror*, 49, hg. von Gertrud Koch und Heide Schlüpmann, Frankfurt a.M. 1990, S. 23.

25 Creed 1997 (wie Anm. 16), S. 11.

## Filmographie

*Alien* (USA 1979) Regie: Ridley Scott

*Aliens* (USA 1986) R: James Cameron

*Alien³* (USA 1992) R: David Fincher

*Alien: Resurrection* (USA 1997) R: Jean-Pierre Jeunet

*Species* (USA 1995) R: Roger Donaldson

*The Mesa of Lost Women* (USA 1953) R: Ron Ormond, Herbert Tevos

## Abbildungsnachweise

Abb.1: Holländer 1921 (wie Anm. 11), S. 274.

Abb. 2: Stephan Oettermann, *Fremde. Der. Die. Das.*, in: *Gegenstände der Fremdheit – Museale Grenzgänge*, hg. von Hans-Hermann Groppe und Frank Jürgensen, Marburg 1989, S. 44

Abb. 3: Sykora 1997 (wie Anm. 1), S. 146

Abb. 4: <http://www.oldies.com/images/boxart/large/4/089218411099.jpg>

Abb. 5: <http://images.amazon.com/images/P/B00001U0H4.01.LZZZZZZZ.jpg>

Abb. 6: <http://www.imdb.com/title/tt0114508/>

Abb. 7: [http://www.mgm.com/mgm/title/title\\_open\\_win.jsp?i=/mgm/images/stills/MGMA000438-still\\_hires.jpg](http://www.mgm.com/mgm/title/title_open_win.jsp?i=/mgm/images/stills/MGMA000438-still_hires.jpg)

Abb. 8: [http://www.crowmagazine.com/film\\_lista.htm](http://www.crowmagazine.com/film_lista.htm), 1.10.2003

Abb. 9: <http://www.alienscollection.com/a3intrip.jpg>, 1.10.2003

Abb. 10: <http://www.movieweb.com/movie/alien4/>

Abb. 11: [http://www.foxhome.com/alienlegacy/html/alien4/multimedia/4mul\\_s10.html](http://www.foxhome.com/alienlegacy/html/alien4/multimedia/4mul_s10.html)

### Zusammenfassung

Der Text verfolgt (Dis-)Kontinuitäten der Bildkonstruktion monströser Weiblichkeit vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Stiche, Flugblätter sowie Horror-Sciencefictionfilme werden dazu exemplarisch auf Motive bedrohlicher Weiblichkeit untersucht, die sich durch Zuschreibungen von Monstrosität und Fremdheit auszeichnen. Europäisch-weiße Weiblichkeit wird dem europäischen-männlichen Selbstverständnis entgegengesetzt und gleichzeitig als Bedrohung patriarchaler Strukturen imaginiert. Über die Monstrosität dieser Weiblichkeit wird das Fremde im Eigenen unterstrichen, das es zu eliminieren gilt. Diente die so hergestellte männlich/europäisch/westliche Norm im 19. Jahrhundert vor allem der Legitimation kolonialer Repression, so trifft die Darstellung der monströsen Fremden heute Aussagen über abnormale und normale weibliche Sexualität. Deutlich wird die rassistische Bildtradition, die aus einer europäisch/westlichen Wahrnehmung heraus Bilder des Eigenen und Fremden, der Norm und ihrer Abweichung zeichnet.

### Autorinnen

Noemi Yoko Molitor studiert Gender Studies und Europäische Ethnologie an der Humboldt-Universität zu Berlin. Sie arbeitet vor allem zur Konstruktion europäischer Selbst- und Fremdzuschreibungen, zu kolonialistischen Blickweisen und Denktraditionen in der ethnologischen Forschungspraxis und zu Ansätzen von kritischem Weißsein.

Marie Schlingmann studiert Kulturwissenschaft und Gender Studies an der Humboldt-Universität zu Berlin. Thematische Schwerpunkte liegen in der Analyse von Geschlechterbildern in Film und Photographie und deren Interdependenzen mit gesellschaftlichen Ausschlussmechanismen entlang der Achsen 'Race' und Sexismus (häusliche und sexualisierte Gewalt).