



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die filmische Repräsentation der dicken Frau als Monster

Verfasserin

Barbara Plotz

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, im Juli 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 301 300

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Publizistik- und Kommunikationswissenschaft

Betreuerin:

Ass.-Prof. Dr. Johanna Dorer

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1. Fatness	3
1.1 Die Dickleibigkeit und ihre Diskurse	3
1.2 Schlankheit als weibliches Schönheitsideal.....	9
1.3 Fat Acceptance / Fat Studies	13
2. Monster / Monstrosität.....	17
2.1 Begrifflichkeit und historische Entwicklung	17
2.2 (Körper-)normierungen	19
2.3 Weiblichkeit als Monstrosität / (Weibliche) Filmmonster.....	22
3. Forschungsinteresse/-fragen/-thesen	27
4. Theoretische Überlegungen zur Koppelung von (weiblicher) Dickleibigkeit und Monstrosität.....	29
4.1 (Weibliche) Dickleibigkeit als abnorme Körperlichkeit.....	29
4.2 Fatness und Abjektion.....	31
4.3 Fluidität / Weichheit / Fatness	41
4.4 Weibliche Rebellion und Dominanz	45
4.5 Hunger / Sexualität / Begehren	48
4.6 Die dicke Frau als böse Mutter?.....	53
4.7 Angst vor der Unterschicht?.....	56
5. Filmanalyse	63
5.1 Filmauswahl	63
5.2 Methode.....	64
5.3 Den Mann (körperlich) dominierend.....	65
5.4 Aggressive / abstoßende / obszöne Sexualität.....	80
5.5 Soziale Unterschicht	97
5.6 Essen/ Hunger/ Kannibalismus	101
5.7 Referenz und Negation.....	109
5.8 Resümee der Filmanalyse	113
Schluss	118
Bibliografie.....	131
Filmografie	137
Lebenslauf	139
Abstract	141

Einleitung

Das Thema der vorliegenden Arbeit hat sich aus der Recherche zu meinem ursprünglich geplanten Diplomarbeitsthema entwickelt: Geschlechterrepräsentation in 1970er Jahre Horrorfilmen und deren 2000er Remakes. Bei der Analyse einiger dieser Remakes stach eine Figur ins Auge, die in den Originalen noch abwesend ist: die dicke Frau als Monster. Eine weiterführende Recherche zeigte, dass diese Remakes keine Einzelfälle sind und die dicke Frau als bedrohliche, angsteinflößende Figur auch in anderen Horrorfilmen ebenso wie in anderen Genres auftritt. Zudem musste ich feststellen, dass nur sehr wenig wissenschaftliche Literatur zur filmischen Repräsentation von Dickleibigkeit allgemein existiert und konkret zur dicken Frau als Filmmonster ein relativ kurzes Konferenzpaper.¹

Dieser Mangel an Auseinandersetzung mit dem Thema Dickleibigkeit ist exemplarisch für das bis dato noch relativ spärliche Interesse der Sozial- und Kulturwissenschaften an einer kritischen Analyse der gesellschaftlichen Sichtweisen von Dickleibigkeit. Zwar hat sich in den letzten Jahren unter der Bezeichnung „Fat Studies“ ein neues interdisziplinäres Forschungsfeld entwickelt mit der Absicht ebenjene wissenschaftliche Lücke zu schließen, doch sind dessen Aktivitäten bislang primär auf den angloamerikanischen Raum beschränkt und bilden auch dort nur eine sehr schwache Gegenstimme zum dominanten Anti-Dickleibigkeits-Diskurs.

Dicke Menschen werden in unserer gegenwärtigen Gesellschaft stigmatisiert, pathologisiert und diskriminiert. Die mediale Repräsentation von Dickleibigkeit ist nicht nur ein Ergebnis, sondern auch ein Mechanismus dieser gesellschaftlichen Marginalisierung. Speziell dicke Frauen sind in Film und Fernsehen stark unterrepräsentiert, wenn überhaupt treten sie meist in Nebenrollen und/oder stark stereotypisierten, negativen Rollen auf. Die Darstellung als Monster, als angsteinflößend und bedrohlich, ist eine dieser Rollen. Mit meiner Arbeit möchte

¹ Vgl. Kales, Emily Fox: Big Mamas (2003): The Devouring Feminine in Contemporary Cinema, Conference Paper presented at The 20th International Literature and Psychology Conference, London, URL: <http://www.clas.ufl.edu/ipsa/2003/kales.html> (18.04.09); Auf diesen Text werde ich in Kapitel 4.6 näher eingehen.

ich das tatsächliche Auftreten dieses Motivs verifizieren und qualitativ erarbeiten, in welchen Stereotypen dieses Motiv repräsentiert wird.

Ich möchte betonen, dass sowohl Theorieteil als auch Filmanalyse sich primär auf Konzeptionen von Dickleibigkeit in den westlichen Industriegesellschaften beziehen und nicht als für alle Kulturkreise gültig dargestellt werden sollen.

Einleitend sollen die in der aktuellen öffentlichen Diskussion dominanten Diskurse zum Thema Dickleibigkeit aufgezeigt werden und speziell die Stigmatisierung weiblicher Dickleibigkeit bzw. die Konstruktion von Schlankheit als weiblichem Schönheitsideal genauer beleuchtet werden. Zudem möchte ich auch kurz auf Fat Acceptance Bewegung und Fat Studies, die aktivistischen bzw. akademischen kritischen Gegenstimmen zur gesellschaftlich dominanten Wahrnehmung des Themas, eingehen.

Das zweite Kapitel beinhaltet eine Erörterung der Begriffe Monster und Monstrosität und einen kurzen Überblick zur feministischen Auseinandersetzung mit weiblichen Filmmonstern bzw. Weiblichkeit als Monstrosität.

Kapitel Vier und Fünf bilden das Kernstück meiner Arbeit. In Kapitel Vier soll anhand theoretischer Überlegungen der Frage nachgegangen werden, welche gesellschaftlichen Kontexte und Diskurse die Koppelung von (weiblicher) Dickleibigkeit und Monstrosität ermöglichen bzw. bedingen. Kapitel Fünf schließlich beinhaltet die Filmanalyse, deren Schwerpunkt auf der Repräsentation der dicken Frau als Monster und den darin erkennbaren Verknüpfungen mit gesellschaftlichen Diskursen / Kontexten liegen soll.

1. Fatness

1.1 Die Dickleibigkeit und ihre Diskurse

In den westlichen Gesellschaften ist Dickleibigkeit als Übergewicht und Adipositas in den letzten Jahren vermehrt in den Mittelpunkt der öffentlichen Diskussion gerückt. Die WHO sprach erstmals 1997 bezüglich des Auftretens von Übergewicht und Adipositas von einer Epidemie, eine Sichtweise, die sich inzwischen sowohl in medialen als auch politischen Diskursen zum allgemeinen Konsens entwickelt hat. Speziell im angloamerikanischen Raum kann eine unter dem Schlagwort „obesity epidemic“ sich intensivierende und zunehmend alarmistische Berichterstattung festgestellt werden,² auf politischer Ebene findet diese Sichtweise ihre Entsprechung in politischen Initiativen, in denen die Bedrohung, die von Adipositas ausgeht, auch schon mal mit der durch Terrorismus oder Naturkatastrophen gleichgesetzt wird. So bezeichnete 2006 der Surgeon General der USA Richard Carmona Adipositas als den „terror within“,³ 2007 stellte der britische Gesundheitsminister Alan Johnson die von Adipositas ausgehenden Gefahren für die Gesellschaft auf die selbe Stufe mit den Folgen der Klimakrise,⁴ 2008 sprach der US-Senator Christopher Dodd von Adipositas als „a medical emergency of hurricanelike proportions.“⁵ Die öffentliche Diskussion im deutschsprachigen Raum hat zwar noch nicht dieselben Ausmaße angenommen, ihr Grundtenor ist dennoch derselbe. So wurde in Deutschland bereits über eine „Fettsteuer“ – den vollen Mehrwertsteuersatz für ungesunde Lebensmittel - und einen „Dicken-Malus“ bei Krankenkassenbeiträgen diskutiert;⁶

² Für einen Überblick über die mediale Berichterstattung im angloamerikanischen Raum vgl. Gard, Michael/ Wright, Jan (2005): The Obesity Epidemic. Science, morality and ideology, London/ New York, S. 16-36.

³ Vgl. Pace, Gina (2006): Obesity Bigger Threat Than Terrorism, in: CBS NEWS, URL: <http://www.cbsnews.com/stories/2006/03/01/health/main1361849.shtml> (11.06.09)

⁴ Vgl. N.N. (2007): Obesity ‚as bad as climate risk‘, in: BBC NEWS, URL: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/health/7043639.stm> (11.06.09)

⁵ Vgl. Marantz Henig, Robin (2008): Losing the Weight Stigma, in: NYTimes.com, URL: <http://www.nytimes.com/2008/10/05/magazine/05wwIn-idealab-t.html?ref=magazine> (11.06.09)

⁶ Vgl. Kreisky, Eva (2008): Fitte Wirtschaft und schlanker Staat: das neoliberale Regime über die Bäuche, in: Schmidt-Semisch, Henning/ Schorb, Friedrich: Kreuzzug gegen Fette. Sozialwissenschaftliche Aspekte des gesellschaftlichen Umgangs mit Übergewicht und Adipositas, Wiesbaden, S. 143.

in Österreich blieben bislang dementsprechende politische Vorschläge aus, aber auch hierzulande wird in der medialen Berichterstattung zum Thema gern auf das Bild von der „Epidemie“ oder „Volksseuche Dickleibigkeit“ zurückgegriffen, wie einige beliebig herausgegriffene Beispiele aus den Jahren 2008 und 2009 zeigen: So titelte das Nachrichtenmagazin profil in einer Ausgabe vom Februar 2009 „Dicke Kinder. Fettleibigkeit bei den Jungen wird zur Epidemie“,⁷ Der Standard veröffentlichte im Mai 2009 ein Interview zum Thema unter der Überschrift „Volksseuche Dickleibigkeit“,⁸ Die Presse betitelte im September 2008 einen Artikel mit „Epidemie: Warum das Abnehmen so schwierig ist.“⁹

Die hier kurz beschriebene aktuelle Anti-Fett-Hysterie bildet den bisherigen Höhepunkt einer Entwicklung, die ihren Anfang in der westlichen Gesellschaft Ende des 19., Beginn des 20. Jahrhunderts nahm und ab den 1960er Jahren zunehmend an Bedeutung gewann. Dickleibigkeit wurde zu einem gesellschaftlichen No-No, sie wandelte sich von einem Symbol für Wohlstand zu einem Symbol für die Zugehörigkeit zu einer niederen sozialen Schicht. Schlankheit begann sich - speziell für Frauen - als das dominante ästhetische Ideal zu etablieren, und die Medizin rückte in zunehmendem Maße die negativen gesundheitlichen Folgen von zuviel Körperfett in den Mittelpunkt.

Eine Voraussetzung für diese Entwicklung war die im 19. Jahrhundert einsetzende gesellschaftliche und wissenschaftliche Fokussierung auf das Konzept der Norm. Michel Foucault betont den disziplinierenden Charakter dieses Konzepts: Individuen werden innerhalb eines differenzierenden und *hierarchisierenden* Systems eingeordnet, abhängig davon, inwieweit sie der als Ideal gesetzten Norm

⁷ Vgl. Profil, 40 (6), Ausgabe vom 02.02.2009, Titelbild: Dicke Kinder.

⁸ Vgl. Pollack, Karin (2009): Volksseuche Dickleibigkeit. „Wenn der Körper nach Energie schreit“, in: derstandard.at, URL: <http://derstandard.at/fs/1242316447853/Volksseuche-Fettleibigkeit-Wenn-der-Koerper-nach-Energie-schreit> (27.06.09)

⁹ Vgl. Niebauer, Gerta (2008): Epidemie: Warum das Abnehmen so schwierig ist, in: DiePresse.com, URL: <http://diepresse.com/home/gesundheit/412255/index.do> (27.06.09)

entsprechen, wodurch sich der Zwang zur Norm erhöht.¹⁰ Die Quantifizierung menschlicher Körper mithilfe von Körperwaagen/–maßbändern und die darauf basierende Kategorisierung in normal-/übergewichtig, sprich normal/abnormal, war Bestandteil dieser Durchsetzung der Norm und gleichzeitig Voraussetzung für die Medikalisierung von Dickleibigkeit.¹¹ So dient auch in der aktuellen Medizin der das Verhältnis Körpergewicht/–größe beschreibende Body-Mass-Index (BMI) als das gängige Kriterium für die Einteilung von Menschen in normal-/übergewichtig/adipös (<25/25-30/>30) respektive gesund/ungesund/sehr ungesund. Trotz aller Kritik an diesem über tatsächliche Körperbeschaffenheit oder Gesundheitszustand wenig aussagendem Kriterium¹² bildet es die Basis für die Beurteilung von Menschen als abnormal und der damit einhergehenden Pathologisierung dieser Abweichung.

Neben dem Zwang zur Norm möchte ich auf einen weiteren Aspekt eingehen, der auf Entstehung und aktuelle Ausformung der Aversion gegen Fett maßgeblichen Einfluss hatte, nämlich die Frage der Moral. Der Sozialhistoriker Peter Stearns untersucht in „Fat History“, wie und warum sich in der US-Mittelklasse des ausgehenden 19. Jahrhunderts Schlankheit zum dominanten Körperideal entwickelte. Die Medikalisierung von Körpergewicht kann laut Stearns nicht als Auslöser betrachtet werden, da diese erst relativ spät einsetzte und auf einer in der US-Gesellschaft bereits zuvor existierenden Anti-Fett-Haltung aufbaute. Ebenso wenig können alleinig neue ästhetische Ideal erklären, warum sich bereits relativ früh und zudem innerhalb weniger Jahre eine Haltung entwickelte, die Dickleibigkeit nicht nur einfach ablehnte, sondern sie als ein Indiz für schlechten Charakter bewertete. Was Stearns jedoch als den ausschlaggebenden Faktor betrachtet, ist der für die Mitglieder der sich etablierenden Konsumgesellschaft zur Selbstverständlichkeit gewordene materielle Genuss, der durch eine andere

¹⁰ Foucault (1976): Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt a. M., S. 236ff.; Zu Norm und Normierungen siehe auch Kap. 2.2.

¹¹ Vgl. Huff, Joyce L. (2001): A „Horror of Corpulence“. Interrogating Bantingism and Mid-Nineteenth-Century Fat-Phobia, in: Braziel, Janna Evans/ LeBesco, Kathleen (Hrsg): Bodies out of Bounds. Fatness and Transgression, Berkeley/ Los Angeles/ London, S. 47f.; Gard (2005), S. 178.

¹² Zur Kritik am BMI vgl. Gard (2005), S. 92-94.

Art von Enthaltsamkeit kompensiert werden musste. Traditionelle religiöse Zwänge verloren an Bedeutung, die Sexualmoral begann sich zu lockern, die durchschnittliche Arbeitszeit sank, es musste also eine neue Art der Tugend geschaffen werden, um in einer von puritanischen Prinzipien geprägten Gesellschaft dem Konsum guten Gewissens frönen zu können. Askese verfügte bereits über eine lange Tradition im Christentum, sie wurde als Schlankheitsideal adaptiert und zum Indikator für den moralischen Status des Individuums, „fat became a secular sin.“¹³ Zwar bezieht sich Stearns hier explizit nur auf Entwicklungen in den USA, aber es darf spekuliert werden, inwieweit auch in anderen Ländern – wenn auch teils erst zu einem späteren Zeitpunkt - die Entwicklung von Konsumgesellschaften gekoppelt mit dem Bedeutungsschwund religiöser Moralvorstellungen das Bedürfnis nach einer Art der moralischen Korrektur weckte. So lässt sich in den eingangs beschriebenen gegenwärtigen – nicht nur auf die USA beschränkten - alarmistischen Diskursen zur „Obesity Epidemic“ diese moralistische Sorge um das undisziplinierte Individuum in der Konsum-/Wohlstandsgesellschaft eindeutig wiedererkennen. Dicke Menschen werden als unfähig dargestellt, den allgegenwärtigen kulinarischen Versuchungen zu widerstehen, sie brächten nicht die für physische Aktivität nötige Disziplin auf, sie würden zudem den Versuchungen der modernen Technologien erliegen und zuviel fernsehen, vor dem Computer sitzen oder Videospiele spielen.¹⁴ „The ‚obesity epidemic‘ is, in short, a modern-day story of sloth and gluttony.“¹⁵ Zudem hat sich in diesen Diskursen durch das immer wieder bemühte Bedrohungsszenario vom unter den Kosten der „obesity epidemic“ kollabierenden Gesundheits- und Gemeinwesen eine weitere moralische Ebene eingeschlichen: Dicke sind nicht länger einfach nur amoralische persönliche Versager, sondern werden durch ihre mangelnde Moral zur Bedrohung für unsere gesamte Gesellschaft und machen sich damit einer noch weitaus größeren Sünde schuldig.

¹³ Vgl. Stearns, Peter (2002): Fat History. Bodies and Beauty in the Modern West, S. 53-65.

¹⁴ Vgl. Gard (2005), S. 6f.

¹⁵ Ebd. S. 6.

Im Zentrum dieser zeitgenössischen Diskurse steht die Annahme, dass Dickleibigkeit ein Gesundheitsrisiko darstellt und zudem eines, dessen Ursachen selbstverschuldet sind. Diese Problematisierung aus medizinischer Sicht kann nicht als Auslöser der Aversion gegen Dickleibigkeit gesehen werden – wie Stearns aufzeigt, entwickelte sie sich vielmehr als Reaktion/ Ergebnis/ Folge auf bereits bestehende gesellschaftliche Einstellungen¹⁶ – sie hat aber seit den 1950er Jahren in der öffentlichen Wahrnehmung stetig an Bedeutung gewonnen und dominiert gegenwärtig alle Debatten zum Thema. Ansätze, die den eindeutigen Zusammenhang zwischen Dickleibigkeit und Gesundheit infrage stellen, finden ebenso wie Ansätze, die nicht im individuellen Fehlverhalten die primäre Ursache für Dickleibigkeit sehen, kaum Eingang in die Debatte.

Das Essverhalten ist – neben zu wenig körperlicher Bewegung – die primär thematisierte Form von individuellem Fehlverhalten. So finden sich in den Diskussionen neben der Grundannahme, dass dicke Menschen zu viel essen, noch zahlreiche weitere Zuschreibungen bezüglich des Essverhaltens: Dicke Menschen essen zu viel Fett, zu viel Zucker, zu viel Fleisch, zu wenig Obst, zu wenig Gemüse, zu viel Frittiertes, zu viel Salziges, zu viel Fast Food, zu wenig selbst Gekochtes, zu deftig, zu häufig, zu unstrukturiert; trinken zu viele Softdrinks, zu viel Alkohol, zu wenig Wasser und so weiter und so fort.

Diese starke Thematisierung von Ernährung im Zusammenhang mit Dickleibigkeit trifft und verbindet sich in den letzten Jahren auch mit einer zunehmenden gesellschaftlichen Fokussierung auf Ernährung allgemein bzw. deren Auswirkungen auf die körperliche Gesundheit. Die medialen Meldungen darüber, welche Nahrungsmittel oder Inhaltsstoffe welche positiven oder negativen Effekte haben sollen, häufen sich, Bio-Nahrung und Functional Food erleben einen Boom, in der Vermarktung von Lebensmittel werden immer öfter – angeblich – gesundheitsfördernde Effekte in den Mittelpunkt gestellt. Diese Fokussierung auf Ernährung ist ebenso wie die verstärkte Thematisierung von Dickleibigkeit Teil eines Gesundheitsdiskurses, der Gesundheit zum einen als obersten gesellschaftlichen Wert und zum anderen primär als Resultat individuellen

¹⁶ Vgl. Stearns (2002), S. 25-47.

Verhaltens konstruiert. Eva Kreisky sieht diese Entwicklungen als Symptome eines neoliberalen Körperkults, in dem das neoliberale Dogma der individuellen Selbstverantwortung sich solchermaßen ausdrückt, dass der Körper als dem Individuum gänzlich verfügbar verstanden wird.¹⁷ Gesundheit ist demnach für jede/jeden machbar, wenn sie/er sich nur „richtig“ verhält, und dementsprechend wird eben auch in der aktuellen Debatte Dickleibigkeit primär als Resultat individuellen Fehlverhaltens diskutiert.

Wie sich hier in diesem kurzen Abriss gezeigt hat, nahm die zeitgenössische Aversion gegen Dickleibigkeit ihren Anfang bereits Ende des 19. Jahrhunderts. Entscheidend für diese Entwicklung waren die Durchsetzung von Körnernormen, die dadurch ermöglichte Verwissenschaftlichung von Dickleibigkeit und das Bedürfnis nach einer moralischen Kompensation für die Genüsse der Konsumgesellschaft. In den letzten Jahren haben sich die öffentlichen Diskussionen zum Thema intensiviert, unter dem Stichwort „obesity epidemic“ hat sich – speziell im angloamerikanischen Raum - ein alarmistischer Diskurs mit moralistischen Untertönen entwickelt, in dem Dickleibigkeit nicht nur als persönliches amoralisches Versagen, sondern auch als Bedrohung für Gesundheits- und damit Gemeinwesen dargestellt wird. Individuelles Fehlverhalten und speziell falsches Essverhalten gelten als die Hauptursachen von Dickleibigkeit. Dies entspricht einem allgemeinen neoliberal geprägten Gesundheitsdiskurs, der Körper und Gesundheit primär als die Resultate individuellen Verhaltens konstruiert.

¹⁷ Vgl. Kreisky (2008), S. 154.

1.2 Schlankheit als weibliches Schönheitsideal

Die geschilderte Aversion gegen Dickleibigkeit konstruiert zwar sowohl männliche als auch weibliche dicke Körper als Problem, weibliche Körper werden jedoch nach weitaus strengeren Kriterien beurteilt, wie sich an einem für Frauen immer enger werdenden Schlankheits- bzw. Schönheitsideal zeigt.

Schönheit war und ist in unterschiedlichen Epochen und Kulturen essentieller Bestandteil normativer Weiblichkeit, Schlankheit wiederum ist essentieller Bestandteil des gegenwärtigen – westlichen – weiblichen Schönheitsideals. Peter Stearns untersucht in „Fat History“ die Anfänge dieser Etablierung von Schlankheit als weibliches Schönheitsideal und zeichnet für die USA nach, wie in öffentlichen und medizinischen Diskursen die Themen Diät bzw. Schlankheit zuerst relativ geschlechtsneutral diskutiert wurden, ab den Zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts jedoch der weibliche Körper zum primären Fokus dieser Diskurse wurde. So wurden in den ab 1920 erstmals aufkommenden Diskussionen zum Thema „Übergewicht und Kindheit“ Eltern bzw. de facto meist Mütter hauptsächlich angehalten, auf das Gewicht von Mädchen zu achten. Buben wurden meist gar nicht erwähnt, wenn doch, wurde ihr Übergewicht eher toleriert, oder gar die damit assoziierte körperliche Stärke als Vorteil für sportliche Aktivitäten angesehen, während das Übergewicht von Mädchen im Zusammenhang mit den Auswirkungen auf ihr Erscheinungsbild problematisiert wurde.¹⁸ Eine ähnliche Geschlechterdisparität fand sich auch in den ab 1920 verstärkt propagierten Diätanweisungen für Erwachsene: Egal ob in den Aussagen von ÄrztInnen, in Artikeln populärer Magazine, in Büchern oder Diätgruppen, immer waren Frauen die primären Adressatinnen, und immer wurden in diesen Anweisungen ästhetische Gesichtspunkte als die Hauptargumente für weibliche Schlankheit propagiert.¹⁹ Gesundheit wurde erst relativ spät, ab den 1960er Jahren, Bestandteil dieses Schlankheitsdiskurses. Stearns stellt darüber hinaus eine sehr starke und auch explizit geäußerte

¹⁸ Vgl. Stearns (2002), S. 75-78.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 79-82.

Verachtung gegenüber dicken Frauen in der diesbezüglichen Literatur fest: sie werden als faul, undiszipliniert, zügellos *und* als schlechte Ehefrauen beschrieben, da sie sich nicht ausreichend bemühen, für ihren Mann attraktiv zu sein.²⁰ Stearns historische Analyse beschränkt sich auf die USA, er verweist jedoch auf ähnliche Entwicklungen in Europa nach dem 2. Weltkrieg.

Stearns interpretiert die geschlechtsspezifische Fokussierung des Schlankheitsdiskurses als antifeministische Reaktion auf die neuen Rechte und Möglichkeiten von Frauen ab den 1920er Jahren. Der Zwang schlank zu sein diente als ein Korrektiv in einer Zeit, in der Frauen immer mehr Freiheiten gewannen (erlangten) und stellte sicher, dass sie Männern gegenüber weiterhin benachteiligt waren.²¹ Ähnlich erklären auch feministische Autorinnen wie Naomi Wolf,²² Susan Faludi²³ oder Kim Chernin²⁴ die Ursprünge des Schlank- bzw. Schönheitswahns, wenn auch stärker im Hinblick auf die 1970er und 1980er Jahre. Der Schlankheitsdiskurs bot sich laut Stearns zudem als Korrektiv an, da er bereits in den Jahrzehnten vor 1920 moralisch aufgeladen wurde (siehe dazu Kap. 1.1) und als Ersatz für die inzwischen weniger rigide Sexualmoral dienen bzw. gleichzeitig mit ihr verknüpft werden konnte, um sie für Frauen nicht allzu lax werden zu lassen: „ [Women] might be, even should be, newly sexy, but this sexuality was precisely the reason that they should impose constraint on their appetites in other respects. Sluttish girls were commonly depicted as ill-disciplined both in sexual behavior and in eating habits, their fat bodies a visible symbol of deeper disgrace.“²⁵

Weibliche Schlankheit konnotiert zudem körperliche Schwäche und Hilflosigkeit, eine willkommener Ausgleich für die von Frauen gewonnene Macht.²⁶

²⁰ Vgl. ebd., S. 82f.

²¹ Vgl. ebd., S. 84f.

²² Vgl. Wolf, Naomi (1993): *Der Mythos Schönheit*, Reinbek, S. 278ff.

²³ Vgl. Faludi, Susan (1992): *Backlash. The Undeclared War Against Women*, London, S. 237-255.

²⁴ Vgl. Chernin, Kim (1994): *The Obsession. Reflections on the Tyranny of Slenderness*, New York, S. 96-110.

²⁵ Stearns (2002), S. 87. Zur gesellschaftlich konstruierten Verknüpfung von Sexualität und Hunger/ Dickleibigkeit siehe auch Kapitel 4.5.

²⁶ Vgl. Stearns (2002), S. 88; Wolf (1993), S. 260.

Der schlanke weibliche Körper verfügt jedoch auch noch über weitere Bedeutungsebenen, durch die er für Frauen aus – paradoxerweise – emanzipatorischen Gründen erstrebenswert erscheinen kann: Er symbolisiert eine Lossagung von einem als mütterlich konnotierten Körper, somit auch von der häuslichen Rolle der Mutter / Ehefrau, und er kann Frauen auch das Gefühl vermitteln, durch ihren kontrollierten Körper „in control“ zu sein.²⁷ Bordo sieht diese Widersprüchlichkeit der symbolischen Bedeutung als einen entscheidenden Faktor für die Popularität des weiblichen Schlankheitsideals in Zeiten des Wandels von Geschlechterrollen.²⁸ Sie verweist auch auf das von Stars wie Marilyn Monroe oder Sophia Loren verkörperte relativ üppige Schönheitsideal der geschlechterkonservativen Fünfziger und ersten Hälfte der Sechziger Jahre, das zeitgleich mit dem Einsetzen der zweiten Frauenbewegung und dem dadurch entstehenden erneuten Umbruch der Geschlechterrollen von einem weitaus schlankeren Ideal abgelöst wurde.

Auch wenn Peter Stearns Recht haben mag mit seiner Feststellung, dass in den letzten Jahrzehnten Männer ebenfalls zu Adressaten von Schlankheitsdiskursen wurden, ist der auf Frauen auf unterschiedlichsten Ebenen ausgeübte Zwang zur Schlankheit doch immer noch weitaus intensiver und immer noch viel stärker mit dem Erfüllen eines normativen Schönheitsideals verknüpft. Samantha Murrays Analyse der populären TV-Show „The Biggest Loser“ bringt diesen wesentlichen Unterschied in der Bewertung von weiblichen und männlichen Körpern treffend auf den Punkt. In der Show, in der das Ziel aller TeilnehmerInnen ist möglichst viele Kilos abzunehmen, gaben diese zu Beginn Statements ab, in denen sie ihre Motivation für den angestrebten Gewichtsverlust erläuterten. Die Motivation der übergewichtigen Frauen basierte durchgehend auf dem Gefühl, äußerlich nicht attraktiv genug zu sein, meist gekoppelt mit der Befürchtung, dadurch für Männer sexuell uninteressant zu sein. Die übergewichtigen Männer hingegen wollten Gewicht verlieren, um dadurch fitter, aktiver und stärker sein zu können.²⁹

²⁷ Vgl. Bordo, Susan (1993): *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture and the Body*, Berkeley/ Los Angeles/ London, S. 206-209; Wolf (1993), S. 260.

²⁸ Vgl. Bordo (1993), S. 207.

²⁹ Vgl. Murray, Samantha (2008): *The ‚Fat‘ Female Body*, Basingstoke/ New York, S. 91f.

Die Verschärfung des Schlankheits-/Schönheitsideals in den letzten Jahren lässt sich besonders gut an jenen Frauen ablesen, die in unserer Gesellschaft als Inbegriff von Schönheit und Attraktivität gelten: den weiblichen Celebrities. Ein sehr, sehr schlanker Körper – Stichwort Size Zero – wird in medialen Diskursen als das erstrebenswerte Ideal propagiert, Stars, die in den Neunzigern noch als schlank gegolten hätten, werden entweder als die „üppige“ Alternative präsentiert – beispielsweise Beyonce, Catherine Zeta-Jones, Jennifer Lopez, Liv Tyler – oder schlicht und einfach als „fat“ bezeichnet, vorzugsweise jene, die durch Gewichtszunahme ihren ehemals der Norm (dem Ideal) entsprechenden Körper verloren haben – beispielsweise Britney Spears, Jessica Simpson, Jennifer Love-Hewitt. Die Omnipräsenz der Promiberichterstattung bzw. die damit einhergehende konstante Beobachtung und Kritik weiblicher Körper tragen ebenso wie die durch Photoshop zur Selbstverständlichkeit gewordene visuelle Manipulation dieser Körper zur Etablierung eines unrealistischen und für beinahe alle Frauen unerreichbaren Ideals bei. Für männliche Celebrities hingegen gelten andere Spielregeln: ihre Körper müssen keiner so eng gefassten und einheitlichen Norm entsprechen, für ihr Gewicht werden sie meist auch erst dann kritisiert, wenn sie sich tatsächlich der Dickleibigkeit annähern. Dementsprechend werden auch die in Film- und Fernsehproduktionen gezeigten weiblichen Körper immer schlanker und homogener, während die gezeigten männlichen Körper ein weitaus größeres Spektrum an Körperformen abdecken. Dies gilt speziell für die weltweit dominanten US-Mainstreamproduktionen, das in europäischen Filmen und TV-Serien präsentierte weibliche Körperbild scheint noch nicht ganz so stark diesem extremen Schlankheitsideal verhaftet zu sein.

Zwar existiert nicht erst seit „Size Zero“, sondern bereits seit den 1990er Jahren ein Diskurs, der sich kritisch mit diesem unrealistischem weiblichen Körperideal auseinandersetzt – häufig im Kontext von Diskussionen zu Essstörungen – an der Dominanz bzw. sogar Verschärfung dieses Ideals hat er aber nichts geändert. Extreme Schlankheit ist essentieller Bestandteil normativer Weiblichkeit, und bisher lässt wenig darauf schließen, dass sich daran sobald etwas ändern wird.

1.3 Fat Acceptance / Fat Studies

Gegen den gesellschaftlich dominanten Schlankheits-/Anti-Dickleibigkeitsswahn regt sich aber auch Widerstand, dessen aktivistische und akademische Erscheinungsformen ich im Folgenden näher beleuchten möchte.

Die unter dem Begriff „Fat Acceptance“, „Size Acceptance“, „Fat Rights“ oder „Fat Activism“ zusammengefassten Strömungen sind zwar keine einheitliche, mit einer Stimme sprechende Bewegung, was sie jedoch alle vereint ist die Unzufriedenheit mit den gesellschaftlich und politisch dominanten Diskursen zum Thema Dickleibigkeit und der Kampf gegen die Diskriminierung bzw. Stigmatisierung dickleibiger Menschen.

Charlotte Cooper unterteilt die Geschichte der „Fat Acceptance“ – Bewegung in Anlehnung an die Geschichte der feministischen Bewegungen in First, Second and Third Wave.³⁰ Die First Wave nahm ihren Ausgang in den USA, wo auch heute noch der Schwerpunkt der Bewegung liegt. Die erste offizielle Organisation der „Fat Acceptance“-Bewegung wurde 1969 in New York unter dem Namen NAAFA (National Association to Aid Fat Americans, inzwischen umbenannt in National Association to Advance Fat Acceptance) gegründet. Die NAAFA sah sich ursprünglich als Bürgerrechtsorganisation, begann jedoch schon bald vermehrt soziale Aktivitäten (wie unter anderem ein Dating-service) zu organisieren, woraufhin sich radikalere, primär an politischer Arbeit interessierte Fraktionen abzuspalten begannen. So gründete 1973 eine Gruppe Feministinnen, die sich von der NAAFA losgesagt hatten, den „Fat Underground“, der bis in die frühen 1980er Jahre aktiv war. Diese Gruppe war in ihren Aktivitäten weitaus radikaler und bemühte sich um eine Verknüpfung des Kampfs gegen „size discrimination“ mit dem Kampf gegen andere Unterdrückungsmechanismen wie Sexismus oder Homophobie. Die NAAFA existiert auch heute noch und verfügt im Vergleich zu anderen „Fat Acceptance“-Gruppen über eine hohe Anzahl an Mitgliedern, wird

³⁰ Vgl. Cooper, Charlotte (2008): What's Fat Activism? Working Paper, University of Limerick, URL: <http://www.ul.ie/sociology/docstore/workingpapers/wp2008-02.pdf> (02.06.09), S. 4f.

allerdings auch häufig von anderen AktivistInnen für ihren zu wenig radikalen Zugang kritisiert.³¹

Die Second Wave der 1990er Jahre war im Gegensatz zur First Wave von vielen unterschiedlichen Gruppierungen, Zugängen und Ideen geprägt, erstmals wurden Ansätze der „Fat Acceptance“ auch von der Mainstream-Kultur rezipiert, häufig im Rahmen von Diskussionen zu Mode und Schönheitsidealen. Die kritische Auseinandersetzung mit den Diskursen zu Gesundheit und Dickleibigkeit gewann in der Bewegung an Bedeutung, es wurde erstmals direktes Lobbying gegen „size discrimination“ betrieben und es bildeten sich erstmals „Fat Acceptance“ Gruppen außerhalb des angloamerikanischen Raums. Verschiedene Medien wurden genutzt zur Verbreitung von „Fat Acceptance“ - Ideen, wie Magazine, Zines, Online-Communities oder auch Romane mit positiven dicken HeldInnen.³²

Cooper setzt den Beginn der Third Wave mit 2000 fest. Sie sieht einen Zusammenhang zwischen den Berichten der Weltgesundheitsorganisation, in denen von einer globalen „obesity epidemic“ die Rede ist (2000/2004), den Auswirkungen dieser Berichte auf Politik bzw. öffentliche Meinung und dem dadurch verstärkten Gefühl der Notwendigkeit eines Widerstandes gegen diese hegemonialen Diskurse.³³ Das Thema Gesundheit spielt dementsprechend eine wichtige Rolle in den emanzipatorischen Bemühungen der Third Wave: WissenschaftlerInnen und populärwissenschaftliche AutorInnen publizieren Aufsätze und Bücher, in denen sie den im hegemonialen medizinischen Diskurs propagierten kausalen Zusammenhang zwischen Dickleibigkeit und Gesundheitsrisiken kritisch hinterfragen und stattdessen das Konzept „Health At Every Size“ (HAES) vertreten.³⁴ HAES steht für einen Ansatz, der gesunde Ernährung und Bewegung als die entscheidenden positiven Faktoren für körperliche Gesundheit sieht, während das Körpergewicht selbst eine

³¹ Vgl. ebd, S. 6-10.

³² Vgl. ebd, S. 10-15.

³³ Vgl. ebd. S.15.

³⁴ Vgl. beispielsweise Bacon, Linda (2008): Health at Every Size. The Surprising Truth about Your Weight, Dallas TX; Campos, Paul (2005): The Diet Myth. Why America's Obsession with Weight Is Hazardous To Your Health, New York; Gaesser, Glenn (2002): Big Fat Lies. The Truth About Your Weight and Your Health, Carlsbad CA.

untergeordnete Rolle spielt. Die Entwicklung des Web 2.0 hat zudem zur Gründung von Dutzenden „Fat Acceptance“ – Blogs beigetragen, die – zusammengefasst unter dem Begriff „Fatosphere“ – eine wichtige Rolle innerhalb der Bewegung einnehmen.³⁵ Die „Fat Acceptance“ Bewegung wird in den letzten Jahren auch vermehrt von den Mainstream Medien wahrgenommen, die sich ihr in Beiträgen widmen oder AktivistInnen selbst zu Wort kommen lassen. Die hier geschilderten Entwicklungen sind primär – wie bereits erwähnt – im angloamerikanischen Raum mit Schwerpunkt auf den USA festzustellen, im deutschsprachigen Raum gibt es relativ wenig diesbezügliche Aktivitäten, allerdings wurde 2005 mit der „Gesellschaft gegen Gewichtsdiskriminierung“ erstmals auch eine offizielle „Fat Acceptance“-Organisation in Deutschland gegründet.³⁶

In den letzten Jahren hat sich unter der Bezeichnung „Fat Studies“ auch ein neues interdisziplinäres Forschungsfeld zum Thema Dickleibigkeit begonnen zu etablieren. Analog zu „Queer Studies“ oder „Gender Studies“ stehen die „Fat Studies“ den gesellschaftlich dominanten Paradigmen bezüglich ihres Forschungsgegenstandes kritisch gegenüber und setzen sich auch explizit gegen die Diskriminierung bzw. Stigmatisierung von dickleibigen Menschen ein. An diversen US-Universitäten, vereinzelt auch in Großbritannien und Australien, werden in den letzten Jahren Lehrveranstaltungen aus diesem Forschungsfeld angeboten, die US-amerikanische Popular Culture Association (PCA) widmet seit 2005 den Fat Studies im Rahmen ihrer jährlich abgehaltenen Konferenz mehrere Panels, zudem fanden in den USA und Großbritannien bereits mehrere Einzelkonferenzen zum Thema statt; die in diesem Bereich tätigen WissenschaftlerInnen sind miteinander durch Onlinediskussionsforen wie „Fat

³⁵ Vgl. beispielsweise Kate Hardings's Shapely Prose, URL: <http://kateharding.net/> (29.06.09); The Rotund, URL: <http://www.therotund.com/> (29.09.09); Big Fat Blog, URL: <http://www.bigfatblog.com/> (29.06.09)

³⁶ Vgl. Website der „Gesellschaft gegen Gewichtsdiskriminierung“: URL: <http://www.gewichtsdiskriminierung.de/> (02.06.09)

Studies“³⁷ oder „Fat Studies UK“³⁸ vernetzt. Neben Aufsätzen wurden in den letzten Jahren auch Bücher zum Thema veröffentlicht³⁹ und für 2009 ist die Publikation zweier „Fat Studies“-Anthologien geplant.⁴⁰

Dieser kurze Überblick hat gezeigt, dass sehr wohl aktivistische und akademische Gegenstimmen zum dominanten Anti-Dickleibigkeitsdiskurs existieren, wenn auch bislang primär im angloamerikanischen Raum mit Schwerpunkt auf den USA.

³⁷ Vgl. Yahoo Group „Fat Studies“, URL: <http://groups.yahoo.com/group/fatstudies/> (02.06.09)

³⁸ Vgl. Yahoo Group „Fat Studies UK“, URL: <http://groups.yahoo.com/group/fatstudiesuk/> (02.06.09)

³⁹ Vgl. beispielsweise Braziel, Jana Evans/ LeBesco, Kathleen (Hrsg): Bodies out of Bounds. Fatness and Transgression, Berkeley/ Los Angeles/ London 2001; LeBesco, Kathleen (2004): Revolting bodies? The struggle to redefine fat identity, Amhers/ Boston; Murray, Samantha (2008): The ‚Fat‘ Female Body, Basingstoke/ New York.

⁴⁰ Vgl. Rothblum, Esther D./ Solovay, Sondra (2009): The Fat Studies Reader, New York; Tomrley, Corinna/ Kaloski, Ann (2009): Fat Studies In The UK, York.

2. Monster / Monstrosität

2.1 Begrifflichkeit und historische Entwicklung

Catherine Shelton verweist darauf, dass sich bereits bei dem Versuch der etymologischen Begriffsklärung die Vieldeutigkeit des Begriffs „Monster“ abzeichnet: Das lateinische „monstrum“ lässt sich sowohl auf „monere“ (mahnend, warnend verkündigen) als auch auf „monstrare“ (zeigen) zurückführen, weshalb der Begriff „Monstrum“ vieldeutig mit „Wahrzeichen, Wunderzeichen“, „Ungeheuer, Ungetüm, Scheusal“ oder auch „Ungeheuerlichkeit“ übersetzbar ist.⁴¹ Bis ins 19. Jahrhundert wurde mit Monstrum die widernatürliche Geburt und das göttliche Mahnzeichen, mit Monstrosität die Mißbildung oder Mißgestalt bezeichnet; ab dem 19. Jahrhunderts wird für reale Fehlbildungen nur mehr der Begriff Monstrosität verwendet, Monster bezeichnet von nun an fiktive Wesen wie Frankensteins Monster oder Dracula.⁴²

Der Band „Dämonen, Monster, Fabelwesen“ definiert Monster folgendermaßen: „Monstren oder Monster: Menschliche und übernatürliche Wesen mit scheußlichen Fehlbildungen oder Wachstumsanomalien. Monster treten als Ungeheuer auf, deren Aussehen und Verhalten bedrohlich sind.“⁴³

Historisch lassen sich die vielfältigen Erscheinungsformen des Monsters in zwei Kategorien einteilen: die fabulösen und die natürlichen Monster. Die fabulösen Monster entspringen der menschlichen Phantasie und bevölkern von der Antike bis ins Christentum die Mythologie und Fabelwelt. Sie dienten als Symbole zur Vermittlung religiöser oder mythischer Inhalte und ihre körperliche Andersartigkeit korrelierte meist mit negativen Charaktereigenschaften wie Bosheit, Gier oder Gewalttätigkeit.⁴⁴ Die natürlichen Monster sind bzw. waren jene real existierenden

⁴¹ Vgl. Shelton, Catherine (2008): Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm, Bielefeld, S. 165.

⁴² Vgl. Hagner, Michael (1995): Monstrositäten haben eine Geschichte, in: Hagner, Michael (Hrsg.): Der falsche Körper. Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten, Göttingen, S. 8f.

⁴³ Müller, Ulrich/ Wunderlich, Werner (1999): Dämonen, Monster, Fabelwesen, St. Gallen, S. 673.

⁴⁴ Vgl. Villa, Paula-Irene/ Zimmermann, Katherina (2008): Fitte Frauen – Dicke Monster? Empirische Exploration zu einem Diskurs von Gewicht, in: Schmidt-Semisch, Henning/ Schorb,

körperlich „fehlgebildeten“ Menschen und auch Tiere, deren Existenz allerdings ebenfalls sehr lange mit metaphysischen/ magischen/ übernatürlichen Ursachen erklärt wurde.⁴⁵

Ab dem 17. Jahrhundert beginnen die Monster aus den religiösen, moralischen und wundergläubigen Diskursen zu verschwinden, stattdessen nehmen sich vermehrt Naturwissenschaft bzw. Medizin ihrer an; ein Ergebnis dieser Entwicklung ist die Begründung der Teratologie, der Wissenschaft von den Ursachen von Fehlbildungen bei Menschen und Tieren.⁴⁶ Unter dem Einfluss der Aufklärung war das Monstrum bis zum 19. Jahrhundert schließlich verschwunden bzw. als Monster in den Bereich des Imaginären verwiesen worden und die Monstrosität als körperliche Fehlbildung verwissenschaftlicht worden. Die Monstrosität wurde dadurch aber auch „entzaubert“, galt sie zuvor als göttliches Zeichen und prophetische Erscheinung, wurde sie nun zu einer Abweichung von der natürlichen Ordnung.⁴⁷

Wie sich am Beispiel der Physiognomik zeigen lässt, bedeutete diese Verwissenschaftlichung aber keineswegs ein Ende für die Rolle der körperlichen Abweichung als Projektionsfläche für verschiedenste Ängste, Menschen wurden weiterhin als Monster eingestuft, wenn auch mithilfe neuer Begrifflichkeiten. Der Schweizer Pastor Johann Caspar Lavatar begründete in den 1770er Jahren die Physiognomik, die auf der Annahme basiert, mittels wissenschaftlicher Methoden anhand der Anatomie und den Gesichtszügen die moralische Veranlagung von Menschen erkennen und bestimmen zu können.⁴⁸ Lavatar selbst war zwar in wissenschaftlichen Kreise bereits um 1800 wieder aus der Mode gekommen, sein Werk hinterließ jedoch Spuren: einerseits hintergründig in der bis heute wirkmächtigen Gleichsetzung von „schön und gut“ bzw. „hässlich und böse“, andererseits in den kriminalanthropologischen Diskursen des 19. Jahrhunderts. In diesen Diskursen wurden bestimmte Merkmale des menschlichen Körpers als

Friedrich: Kreuzzug gegen Fette. Sozialwissenschaftliche Aspekte des gesellschaftlichen Umgangs mit Übergewicht und Adipositas, Wiesbaden, S. 174.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 175.

⁴⁶ Vgl. Shelton (2008), S. 172f.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 188f.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 173f.

Zeichen einer kriminellen Psyche dekodiert, wodurch es möglich sein sollte „geborene Kriminelle“ zu identifizieren.⁴⁹ Somit wurden abweichende, auffällige Körperlichkeiten bzw. Physiognomien denunziert, eine Entwicklung, die schließlich in der Rassenkunde des Nationalsozialismus mündete, die die Ansätze des 19. Jahrhunderts nur um das Konzept der Kollektivphysiognomik erweitern musste, um somit über die Wertigkeit nicht nur von Einzelpersonen, sondern ganzer ethnischer Gruppen entscheiden zu können.⁵⁰

2.2 (Körper-)normierungen

Die Physiognomik lässt sich durchaus als Auswuchs einer Entwicklung verstehen, die im 18. und 19. Jahrhundert an Bedeutung gewann, nämlich die gesellschaftliche und wissenschaftliche Fokussierung auf das Konzept der Norm. Hans Brittnacher, der sich an einer Genealogie des Monstrums versucht, sieht als „eine Gemeinsamkeit der vielen als ‚monströs‘ apostrophierten Wesen“ ihre „exzessive Abweichung von der Norm physischer Integrität“.⁵¹

Thomas Macho identifiziert demgemäß das Konzept der Norm als notwendige Voraussetzung für die Entstehung von Monstren: „Vermutlich wurden die Monstren erst *als* Monstren, als Zeichen des Wunderbaren oder Grauenhaften, registriert, nachdem eine Idee von *Normalität*, eine ideale Typologie des üblichen Aussehens, verbindliche Geltung erlangt hatte.“⁵²

Ohne Etablierung bzw. Konstruktion von Norm kann es keine Abweichung von ihr und damit auch keine Wahrnehmung von Körpern als abweichend und somit monströs geben, weshalb ich mich im Folgenden mit Norm bzw. Normalisierung beschäftigen möchte.

⁴⁹ Vgl. Hagner (1995), S. 16f.

⁵⁰ Vgl. Shelton (2008), S. 174f.

⁵¹ Brittnacher, Hans Richard (1994): *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*, Frankfurt a. M., S. 183.

⁵² Macho, Thomas (1998): *Ursprünge des Monströsen. Zur Wahrnehmung verunstalteter Menschen*, in: Breitenfellner, Kirstin/ Kohn-Ley, Charlotte (Hrsg.): *Wie ein Monster entsteht. Zur Konstruktion des anderen in Rassismus und Antisemitismus*, Bodenheim, S. 32.

Der Begriff der Norm verfügt über zwei Bedeutungsebenen: einerseits „die Vorstellung oder Konzeption einer maßgeblichen, vorbildhaften Beschaffenheit oder eines maßgeblichen Zustands“, andererseits „einen durch Beobachtung, Vergleich, Messverfahren oder Statistik gewonnenen Qualifikationsterminus“.⁵³

Die Norm im letzteren Sinne wird häufig als objektiv beschreibend und wertfrei präsentiert, obwohl auch sie auf einer zuvor stattgefundenen Fokussierung und Auswahl basiert, dadurch ebenso wie die Norm als Idealzustand auf kulturellen Konstruktionsprozessen beruht und ebenso einem kulturellen-historischen Wandel unterliegt.⁵⁴ Normen – in beiderlei Hinsicht – implizieren immer auch eine Abwertung dessen, was sich außerhalb ihrer befindet und sind somit nie wertfrei, was sich konkret an der Bedeutung von Körpernormen in Medizin und Ästhetik erkennen lässt. Die Medizin beurteilt den von der Norm abweichenden Körper als fehlerhaft, er wird pathologisiert, die Ästhetik wiederum beurteilt ihn als hässlich bis abstoßend. Durch beiderlei Beurteilungen wird der abweichende Körper dem Bereich des Monströsen zuordenbar, da dieses ja sowohl das Scheußliche als auch das Fehlgebildete umfasst.⁵⁵

Foucault sieht die „normierende Sanktion“ neben dem „hierarchischen Blick“ als eine der maßgeblichen Instrumente der Disziplinarmacht, die im 18. Jahrhundert ausgehend vom Strafvollzug die Etablierung der Disziplinargesellschaft durchsetzen.⁵⁶ Er stellt die Frage, inwieweit die „Macht der Norm“ gar als „das neue Gesetz der modernen Gesellschaft“ zu verstehen sei und verweist auf die Durchsetzung des Normalen im Strafvollzug, dem Schulsystem/-unterricht, der Medizin sowie der industriellen Produktion.⁵⁷ Individuen werden eingeordnet innerhalb eines differenzierenden und gleichzeitig *hierarchisierenden* Systems von Normalitätsgraden, abhängig davon inwieweit sie der als Ideal gesetzten Norm

⁵³ Shelton (2008), S. 178.

⁵⁴ Vgl. ebd.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 179.

⁵⁶ Vgl. Foucault, Michel (1976): Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt a. M., S. 220.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 237.

entsprechen bzw. von ihr abweichen, wodurch der Druck zum Konformismus erhöht wird.⁵⁸

Villa und Zimmermann identifizieren Normalisierung ebenfalls als spezifisch modernen Mechanismus: Sie erzeugt aus den heterogenen sozialen Wirklichkeiten einer modernen offenen Gesellschaft eine soziale Ordnung. Für das Individuum schafft sie eine Art Quasi-Natur, die an die Stelle früherer naturwüchsiger oder religiös begründeter Werte tritt und an der sich das Individuum orientieren muss, um sich seinen Platz innerhalb der sozialen Ordnung zu sichern. Das Nicht-normal-sein stellt für das Individuum daher eine große Gefahr dar, es bedeutet nämlich nicht nur das Herausfallen aus der sozialen Welt, sondern aus der scheinbaren Natur. „Nicht normal zu sein bedeutet in der scientistischen Normalisierungsmoderne demnach nicht lediglich, irgendwie bloß anders oder besonders zu sein, sondern geradezu widernatürlich.“⁵⁹ Und somit monströs.

Eine weitere These zur Durchsetzung von Körpernormen ab dem 19. Jahrhundert liefert Isabel Pflug. Sie sieht einen Zusammenhang mit dem Werk Charles Darwins. Seine Evolutionstheorie machte die Vorstellung vom Menschen als Abbild Gottes zunichte, stattdessen wurde der Mensch zu einer Art unter vielen, deren Eigenschaften sich - wenn auch weniger hoch entwickelt - auch im Tierreich wiederfinden. Das Subjekt muss somit der Körpernorm entsprechen, um nicht Gefahr zu laufen, ins Tierreich „abzurutschen“, der normale Körper wird zur Voraussetzung um als „menschlich“ zu gelten.⁶⁰

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 236ff.

⁵⁹ Vgl. Villa/ Zimmermann (2008), S. 177-180.

⁶⁰ Vgl. Pflug, Isabel (2001): Verkörperung von „Abnormalität“: Die Freak Show als cultural performance des 19. Jahrhunderts. The Importance of being „normal“, in: Fischer-Lichte, Erika/ Horn, Christian/ Warstat, Matthias (Hrsg.): Verkörperung, Tübingen/ Basel, S. 283f.

2.3 Weiblichkeit als Monstrosität / (Weibliche) Filmmonster

Katharina Sykora zeigt auf, wie durch diese Etablierung von Körpernormen und die damit einhergehende Verwissenschaftlichung von Monstrosität im 18. und 19. Jahrhundert Weiblichkeit in die Nähe des Monströsen gerückt wurde. Ästhetik und Biologie schufen eine an europäischer Männlichkeit orientierte Körpernorm, die es ermöglichte eine „natürliche“ Ungleichheit von europäischen Frauen und NichteuropäerInnen gegenüber der männlichen europäischen Norm zu etablieren, nachdem die Aufklärung die Bezugnahme auf frühere religiös-moralisch begründete Ungleichheiten erschwert hatte. Das Weibliche und das ethnisch Fremde liegen von nun an ebenso wie das Monströse außerhalb dieser Norm und beginnen sich so mit ihm zu verkoppeln.⁶¹

In der kritischen Auseinandersetzung mit dem Horrorfilm, dem traditionellen Monstergenre, wird häufig auf die dem patriarchalen Geschlechtersystem entsprechende Rollenverteilung - die Frau als passives Opfer und der Mann als aktiver Aggressor, sprich Monster - verwiesen. Ansätze aus der feministischen Filmtheorie diskutieren aber auch jene Filme, in denen Frauen als Monster auftreten bzw. Filme, in denen die Geschlechtszuschreibungen nicht so eindeutig erfolgen wie es auf den ersten Blick erscheint.

Linda Williams arbeitet in ihrem psychoanalytisch fundierten Essay „When the Woman Looks“ die Parallelen zwischen Filmmonster und Weiblichkeit heraus. Klassische Filmmonster – wie beispielsweise in *The Phantom of the Opera*⁶², *Dracula*⁶³, *King Kong*⁶⁴ – sind aus der Perspektive des patriarchalen Blicks biologische und sexuelle Freaks, wodurch sie eine ähnliche Position wie das Weibliche einnehmen. Diese Monster sind zwar männlichen Geschlechts und werden häufig als die Verkörperung der unterdrückten animalischen Sexualität

⁶¹ Sykora, Katharina (1997): Weiblichkeit, das Monströse und das Fremde. Ein Bildamalgam, in: Friedrich, Annegret (Hrsg.): Projektionen. Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur, Marburg, S. 132f.

⁶² *The Phantom of the Opera*, USA, 1925.

⁶³ *Dracula*, USA, 1925.

⁶⁴ *King Kong*, USA, 1933.

des Mannes interpretiert, dieser Interpretation widerspricht Williams jedoch. Sie sieht diese Monster als Verkörperung der männlichen Angst vor einer anders gearteten Sexualität, die stellvertretend für die weibliche Sexualität steht, „the monster as double for the women.“⁶⁵ Die Sympathie, die sich in diesen Filmen häufig zwischen weiblichen Charakteren und dem Monster entwickelt, ist somit als Identifikation interpretierbar. In der postklassischen Phase des Horrorfilms, ab 1960, treten die biologischen Freaks in den Hintergrund und die – immer noch meist männlichen - Monster entsprechen eher der körperlichen Norm. Die Annäherung zwischen Frau und Monster findet hier auf anderen Ebenen als im klassischen Horrorfilm statt. Williams verweist zum einen auf Filme wie *Psycho*⁶⁶ oder *Dressed to Kill*⁶⁷, in denen die Monster für das Publikum zuerst primär weiblich erscheinen, sich dann zwar als Männer entpuppen, aber als Männer, die von einer innerlichen weiblichen Persona erst zum Morden gebracht werden und die Morde dementsprechend in Frauenkleidung begehen.⁶⁸ Zum anderen sieht Williams diese Annäherung auch in den Psychopathen-Horrorfilmen der Siebziger und Achtziger Jahre – wie beispielsweise *Halloween*⁶⁹, *Prom Night*⁷⁰, *Friday the 13th*.⁷¹ In diesem Subgenre sind die Monster selbst kaum zu sehen, die Kamera nimmt häufig ihren Point of View ein, das einzige sichtbare Monster ist das weibliche Opfer bzw. ihr verstümmelter Körper: „She is the monster, her mutilated body is the only visible horror.“⁷²

Barbara Creed lieferte mit „The Monstrous Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis“ die bisher ausführlichste Analyse zum Thema weibliche Filmmonster bzw. monströse Weiblichkeit.⁷³ Creed arbeitet ebenso wie Williams

⁶⁵ Williams, Linda (1996) [1983]: *When the Woman Looks*, in: Grant, Barry Keith (Hrsg.): *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film*, Austin TX, S. 20.

⁶⁶ *Psycho*, USA, 1960.

⁶⁷ *Dressed to Kill*, USA, 1980.

⁶⁸ Vgl. Williams (1996), S. 28-31.

⁶⁹ *Halloween*, USA, 1978.

⁷⁰ *Prom Night*, USA, 1980.

⁷¹ *Friday the 13th*, USA, 1980.

⁷² Vgl. Williams (1996), S. 31.

⁷³ Vgl. Creed, Barbara (1993): *The Monstrous – Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, London/ New York.

mit psychoanalytischen Theoriekonzepten und interpretiert eine Vielzahl an Horrorfilmen als Illustration männlicher Ängste vor Weiblichkeit. Sie unterscheidet zwei Kategorien in der Darstellung monströser Weiblichkeit: zum einen solche, in denen Ängste bezüglich Mütterlichkeit und weiblicher Reproduktionsfähigkeit zum Ausdruck kommen, zum anderen solche, in denen Ängste bezüglich weiblicher Sexualität in der Phantasie von der Frau als Kastrierende reflektiert werden.

In der Analyse der **ersten Kategorie** stützt sich Creed primär auf die Abjekttheorie von Julia Kristeva: Das Abjekt ist für Kristeva das, was das Subjekt hinter sich lassen, ausstoßen muss, um zum Subjekt und damit Teil der symbolischen Ordnung zu werden. Es ist kein klar definierbares Objekt, es zeichnet sich nur dadurch aus, das zu sein, was das Subjekt nicht ist, es kann vom Subjekt auch nie endgültig ausgeschlossen werden, sondern es lauert konstant an der Grenze des Subjekts und bedroht dessen Status als Subjekt.⁷⁴ Jedes Individuum muss sich in seiner Entwicklung von der Mutter loslösen, um zum eigenständigen Subjekt zu werden, weshalb die Mutter und in weiterer Folge der weibliche Körper zum Abjekt wird.⁷⁵ Creed identifiziert fünf Arten an weiblichen Filmmonstern, in denen sich Ängste bezüglich des abjekten mütterlichen bzw. weiblichen Körpers ausdrücken:

1. Die archaische Mutter: Sie wird rein über Fruchtbarkeit und Fortpflanzung definiert; sie steht für die allmächtige Mutter, von der sich das Kind nicht lösen kann,⁷⁶ beispielsweise *Alien*⁷⁷.
2. Das besessene Monster: Sie steht für eine unkontrollierte abjekte weibliche Körperlichkeit, abjekte Körperflüssigkeiten und – ausscheidungen machen einen wesentlichen Teil ihres Horrors aus,⁷⁸ beispielsweise *The Exorcist*⁷⁹.
3. Die Frau als monströser Mutterleib: Ängste bezüglich Schwangerschaft und Geburt werden repräsentiert,⁸⁰ beispielsweise *The Brood*⁸¹.

⁷⁴ Vgl. Kristeva, Julia (1982): Powers of Horror. An Essay on Abjection, New York., S. 1.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 13f. Zum Abjekt siehe auch Kap. 4.2.

⁷⁶ Vgl. Creed (1993), S. 16-30.

⁷⁷ *Alien*, UK/USA, 1979.

⁷⁸ Vgl. Creed (1993), S. 31-42.

⁷⁹ *The Exorcist*, USA, 1973.

4. Die Vampirin: Sie steht für eine abjekte weibliche Sexualität und wird zudem mit der weiblichen Menstruation assoziiert,⁸² beispielsweise *The Hunger*⁸³.

5. Die Hexe: Sie wird abjekt durch ihre Opposition gegenüber der symbolischen Ordnung,⁸⁴ beispielsweise *Carrie*⁸⁵.

Für die Analyse der **zweiten Kategorie** – die Frau als Kastrierende – setzt sich Creed kritisch mit Freuds Theorie auseinander, die Frau würde männliche Ängste auslösen, da sie als kastriert imaginiert werde. Creed sieht die Frau vielmehr imaginiert als Kastrierende und dadurch für den Mann bedrohlich. Sie identifiziert zwei Arten von weiblichen Filmmonstern, die diesbezügliche Ängste verkörpern.

1. Die *Femme Castratrice*: eine Variation der *Femme Fatale*,⁸⁶ beispielsweise in *Sisters*⁸⁷.

2. Die kastrierende Mutter: Nicht der Vater, wie in der Freudschen Psychoanalyse postuliert, steht für die Drohung der Kastration, sondern die Mutter,⁸⁸ beispielsweise in *Psycho*⁸⁹.

Weibliche Monster finden sich nicht nur im Horrorfilm, sondern wie Alexandra Rainer herausarbeitet, auch im Science Fiction Genre. Rainer identifiziert eine Reihe von Filmen, in denen zwar keine menschlichen Frauen als Monster auftreten, aber die außerirdischen Monster bzw. deren Raumschiffe als Verkörperungen weiblicher Monstrosität interpretierbar sind.⁹⁰ Das Monster in *Alien* steht – wie bereits auch Creed schon herausarbeitete – für monströse Mütterlichkeit,⁹¹ die Form des Monsters in *Starship Troopers*⁹² ähnelt den

⁸⁰ Vgl. Creed (1993), S. 43-58.

⁸¹ *The Brood*, Kanada, 1979.

⁸² Vgl. Creed (1993), S. 59-72.

⁸³ *The Hunger*, UK, 1983.

⁸⁴ Vgl. Creed (1993), S. 73-83.

⁸⁵ *Carrie*, USA, 1976.

⁸⁶ Vgl. Creed (1993), S. 122-138.

⁸⁷ *Sisters*, USA, 1973.

⁸⁸ Vgl. Creed (1993), S. 139-150.

⁸⁹ *Psycho*, USA, 1960.

⁹⁰ Vgl. Rainer, Alexandra (2003): *Monsterfrauen. Weiblichkeit im Hollywood-Sciencefictionfilm*, Wien, S. 13-55.

⁹¹ Vgl. Rainer (2003), S. 14-18.

⁹² *Starship Troopers*, USA, 1997.

weiblichen Geschlechtsorganen,⁹³ die Aliens und ihre Raumschiffe in *Independence Day*⁹⁴ sind mit weiblichen Symbolen ausgestattet,⁹⁵ das Hauptmonster in *Men in Black*⁹⁶ als monströse Mutter erkennbar.⁹⁷ Offensichtlich weiblich ist die Borg Queen in *Star Trek: First Contact*⁹⁸, die Männer durch Assimilation in das Borg Kollektiv ihrer Autonomie berauben will,⁹⁹ sowie das Monster in *Species*¹⁰⁰, das als menschliche, schöne, verführerische Frau auftritt, die Männer verführt, um sie beim Geschlechtsakt zu töten.¹⁰¹

⁹³ Vgl. Rainer (2003), S. 19-21.

⁹⁴ *Independence Day*, USA, 1996.

⁹⁵ Vgl. Rainer (2003), S. 39-43.

⁹⁶ *Men in Black*, USA, 1997.

⁹⁷ Vgl. S. 45-48.

⁹⁸ *Star Trek: First Contact*, USA, 1996.

⁹⁹ Vgl. Rainer (2003), S. 23-26.

¹⁰⁰ *Species*, USA, 1995.

¹⁰¹ Vgl. Rainer (2003), S. 48-50 (55)

3. Forschungsinteresse/-fragen/-thesen

- Dicke Frauen sind filmisch unterrepräsentiert, in den wenigen Filmen, in denen sich dicke weibliche Charaktere finden, ist deren Darstellung meist negativ, eine Variante dieser negativen Darstellung ist die als Monster.

Dies ist die Ausgangsthese meiner Arbeit, deren erster Teil – die Häufigkeit von dicken weiblichen Filmcharakteren und der Anteil an diesen Charakteren, deren Darstellung als negativ einzustufen ist – leider nicht im Rahmen dieser Arbeit verifiziert werden kann. Das Forschungsinteresse besteht daher auch nicht darin, eine quantitative Verteilung des Motivs der dicken Frau als Monster festzustellen, sondern das tatsächliche Auftreten dieses Motivs zu verifizieren und qualitativ zu erarbeiten, in welchen Stereotypen dieses Motiv repräsentiert wird. Eine Untersuchung der quantitativen Verteilung dieses Motivs innerhalb der Gesamtheit der filmischen Darstellungen von weiblicher Dickleibigkeit müsste im Rahmen einer größeren Studie durchgeführt werden.

Zudem möchte ich mich vor der Filmanalyse anhand von theoretischen Überlegungen der Frage widmen, welche gesellschaftlichen Kontexte und Diskurse zur Imagination der dicken Frau als Monster beitragen bzw. diese begünstigen.

Aus diesem Forschungsinteresse ergeben sich folgende Forschungsfragen:

Forschungsfrage 1: In welchen gesellschaftlichen Kontexten kommt es zu einer Koppelung von weiblicher Dickleibigkeit und Monstrosität bzw. welche gesellschaftlichen Kontexte ermöglichen und bedingen diese Koppelung überhaupt erst?

Forschungsfrage 2: Anhand welcher Stereotype werden dicke weibliche Filmcharaktere als Monster repräsentiert?

Aus dieser Forschungsfrage ergeben sich folgende forschungsleitende Thesen:

- Die dicke Frau wird häufig als den Mann dominierend dargestellt.
- Die Sexualität der dicken Frau wird häufig als aggressiv, abstoßend und/oder obszön repräsentiert.
- Die dicke Frau wird häufig als Angehörige einer sozial niederen Schicht portraitiert.
- Die dicke Frau wird mit einem Essverhalten außerhalb der Norm assoziiert.

Forschungsfrage 3: Welche genrespezifischen Unterschiede finden sich in der Repräsentation dicker Frauen als Monster?

Forschungsfrage 4: Anhand welcher filmischen Inszenierungsstrategien werden dicke Frauen als Monster repräsentiert?

4. Theoretische Überlegungen zur Koppelung von (weiblicher) Dickleibigkeit und Monstrosität

4.1 (Weibliche) Dickleibigkeit als abnorme Körperlichkeit

Wie ich in Kapitel 2.2 bereits herausgearbeitet habe, ist ein wesentliches Merkmal des Monsters seine Abweichung von der körperlichen Norm. Dementsprechend findet sich im Horrorfilm eine Vielzahl an Monstern, deren Körper auf irgendeine Art und Weise nicht der Norm entsprechen. Auch in anderen Filmgenres hat die Darstellung der „bösen“ Charaktere als hässlich und der „guten“ Charaktere als attraktiv eine lange Tradition.

Die körperliche Norm gewann ab dem 19. Jahrhundert in den modernen Gesellschaften an Bedeutung, was wiederum – wie in Kapitel 1.1 ausgeführt – eine Voraussetzung für die Etablierung des Schlankheitsideals bzw. der Aversion gegen Dickleibigkeit war. Der dicke Körper wurde zum abnormen Körper, Dickleibigkeit wurde verwissenschaftlicht und als „übergewichtig“, somit als außerhalb des „normalen“ Gewichts deklariert, dieses Abweichen von der Norm wurde und wird pathologisiert, wie sich in den aktuellen öffentlichen Diskussionen zum Thema Dickleibigkeit ablesen lässt. Sobald sich der BMI eines Menschen über die magische Grenze von 25 bewegt, gilt sie/er als „nicht-normal-gewichtig“ und wird Teil der „obesity epidemic“, der abnorme Körper wird zum gesundheitlichen und in weiterer Folge volkswirtschaftlichen Problem.

Als ein Produkt des neuen „Zwangs zur Norm“ lassen sich die „Freak Shows“ des 19. Jahrhunderts interpretieren, durch den Vergleich mit den als abnorm klassifizierten Körpern der „Freaks“ konnten sich die BesucherInnen ihrer eigenen körperlichen Normalität versichern.¹⁰² Eine in diesen Shows häufig auftretende Figur war die sogenannte „Fat Lady“, deren Dickleibigkeit sie zum Freak machte. Andrea Stulman Dennett verweist in ihrer Analyse von gegenwärtigen TV-Talkshows als moderne Form der „Freak Show“ auf diese Figur und ihren Status als der letzte körperliche Freak unserer Gesellschaft. Menschen mit körperlichen Behinderungen, die früher als „Freaks“ gegolten hätten, werden in unserer

¹⁰² Vgl. Pflug (2001), S. 288.

Gesellschaft durch einen gewissen anti-diskriminatorischen Konsens vor öffentlicher Zurschaustellung und Schmähung bewahrt, nicht jedoch dicke Menschen. „There remains one true physical freak in modern culture: the obese person.“¹⁰³ Und wie sich an den Talkshows erkennen lässt, gilt dies speziell für die dicke Frau. In Shows mit Titeln wie „You’re Too Fat to Wear That“, „Mom I Don’t Want to Be Fat Like You“ oder „You’re Too Fat for the Beach“ werden dicke Frauen erniedrigt und lächerlich gemacht, der dicke weibliche Körper als abnormal und dadurch verabscheuungswürdig repräsentiert.¹⁰⁴ Diese Shows sind ein Beispiel für eine sehr direkte und explizite Positionierung weiblicher Dickleibigkeit als abnorme Monstrosität, häufig erfolgt diese Positionierung jedoch subtiler, wenn auch nicht weniger wirkmächtig. Villa und Zimmermann arbeiten anhand einer exemplarischen Diskursanalyse heraus, wie in medialen Diskursen zum Thema Dickleibigkeit Schlanksein mit einem „normalen“ – als erfolgreich und glücklich definierten – Leben gleichgesetzt wird, während das dicke Individuum als abseits dieser Norm stehend und dadurch mangelhaft positioniert wird. Die Monstrosierung von Dickleibigkeit erfolgt laut Villa/ Zimmermann nicht explizit, sondern sickert in das Bewusstsein der RezipientInnen durch die Rolle des Dicken „als struktureles Double des Schlanken“ ein.¹⁰⁵

Ein Merkmal des Monsters ist seine Abweichung von der körperlichen Norm, betrachtet man die hier kurz skizzierte gesellschaftliche Positionierung des dicken Körpers und speziell des dicken weiblichen Körpers als abnorm, erscheint das Auftreten dicker Frauen als Filmmonster nur als eine logische Konsequenz dieser Positionierung.

¹⁰³ Dennett, Andrea Stulman (1996): The Dime Museum Freak Show Reconfigured as Talk Show, in: Thomson, Rosemarie Garland (Hrsg.): Freakery. Cultural spectacles of the extraordinary body, New York / London, S. 323.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 325.

¹⁰⁵ Vgl. Villa/ Zimmermann (2008), S. 187.

4.2 Fatness und Abjektion

Die Literaturwissenschaftlerin und Psychoanalytikerin Julia Kristeva entwirft in „Pouvoirs de l'horreur“¹⁰⁶ aufbauend auf Konzepten Lacans und Freuds die Theorie vom Abjekt. Das Wort „Abjekt“ leitet sich vom lateinischen abicere (wegwerfen, fallenlassen) und vom französischen abjection (Abscheu) bzw. abject (abscheulich, ekelhaft, niederträchtig) ab.¹⁰⁷ Das Abjekt ist für Kristeva das, was das Subjekt hinter sich lassen, ausstoßen muss, um zum Subjekt und damit Teil der symbolischen Ordnung zu werden, es ist kein klar definierbares Objekt, es zeichnet sich nur dadurch aus, das zu sein, was das Subjekt nicht ist.¹⁰⁸ Diese undefinierbarkeit verbunden mit der Tatsache, dass das Abjekt zwar ausgestoßen, aber nicht zurückgelassen wird, sondern wie ein Schatten an der Grenze des Subjekts lauert und es konstant an die Fragilität seines Status als Subjekt erinnert, machen seine Bedrohlichkeit aus. „A (...) uncanniness, which, familiar as it might have been in an opaque and forgotten life, now harries me as radically separate, loathsome. Not me. Not that. But not nothing either.“¹⁰⁹ Kristeva beschreibt als Ursprung des Abjekts eine „Primarverdrängung“, die jedes Individuum durchlebt und im Rahmen derer das Kind sich aus der Mutter-Kind-Einheit lösen muss, um ein eigenständiges „Ich“ herausbilden zu können. Die Mutter wird somit zum Abjekt.¹¹⁰ Diese Verdrängung findet jedoch nicht nur auf der individualpsychologischen Ebene statt, auch jede gesellschaftliche Ordnung basiert laut Kristeva auf Abjektion, dem Ausschluss der Natur, des Animalischen, des Nicht-Menschlichen, Nicht-Gesellschaftlichen. Durch (religiöse) Reinigungsrituale, im Rahmen derer das Abjekt angerufen und wieder ausgestoßen wird, versichern sich Gesellschaften ihrer Grenzen, je instabiler eine derartige Grenze ist, umso häufiger muss sie rituell immer wieder festgeschrieben werden. Kristeva stützt sich bei dieser Interpretation von Reinigungsritualen auf

¹⁰⁶ Kristeva, Julia (1980): *Pouvoirs de l'horreur. Essay sur l'abjection*, Paris. Ich beziehe mich auf die englische Übersetzung: Kristeva, Julia (1982): *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, New York.

¹⁰⁷ Vgl. Suchsland, Inge (1992): *Julia Kristeva zur Einführung*, Hamburg, S. 122.

¹⁰⁸ Vgl. Kristeva (1982), S. 1.

¹⁰⁹ Ebd., S. 2.

¹¹⁰ Vgl. ebd., S. 13f.

Mary Douglas Konzept der „symbolischen Verunreinigung“: Douglas kam aufgrund von anthropologischen Studien zu dem Schluss, dass nichts „unrein“ an und für sich ist, sondern Unreinheit immer dann entsteht, wenn gesellschaftliche Grenzen – sowohl interne als auch externe - überschritten werden, und das, was getrennt bleiben sollte, zusammentrifft.¹¹¹

„(...) filth is not a quality in itself, but it applies only to what relates to a boundary and, more particularly, represents the object jettisoned out of that boundary, its other side, a margin.“¹¹²

Die Abscheu vor Nahrung sieht Kristeva als archaischste Form der Abjektion, bei der das Kind die von der Mutter stammende Nahrung verweigert oder ausspuckt, um seine Unabhängigkeit zu erlangen. Nahrung bleibt auch nach der erfolgten Loslösung potentiell abjekt, da sie immer an die Durchlässigkeit des menschlichen Körpers erinnert und den Einbruch der Natur in das als Teil der symbolischen Ordnung, als „Kultur“ konstruierte Subjekt darstellt.¹¹³

Körperausscheidungen wie Urin, Exkremete, Speichel, Erbrochenes identifiziert Kristeva ebenfalls auf zwei Ebenen als Abjekt: einerseits wurden sie als Bestandteile des menschlichen Körpers ausgestoßen, haben somit die Grenzen des Individuums überschritten, andererseits erinnern sie an die „Prä-Subjekt-Phase“, die Zeit der Mutter-Kind-Einheit, während der sie noch nicht tabuisiert waren.¹¹⁴

Das Abjekt ist laut Kristeva jedoch durchaus von einer gewissen Ambivalenz gezeichnet: Es löst nicht nur Abscheu bzw. Angst aus, es übt auch eine gewisse Anziehung aus, die ebenso auf der Sehnsucht nach der „tabufreien“ frühkindlichen Phase basiert, als auch auf der Lust an der Unterwanderung bzw. Durchbrechung gesellschaftlicher Grenzen.

¹¹¹ Vgl. Douglas, Mary (1969): Purity and Danger. An analysis of concepts of pollution and taboo, London

¹¹² Kristeva (1982), S. 69.

¹¹³ Vgl. ebd., S. 2, S. 75.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 3, S. 71.

Le'a Kent verwendet Kristevas Abjekt-Ansatz für die Analyse der Repräsentation von Fatness in der Öffentlichkeit.

Kent konstatiert eine Marginalisierung des dicken Körpers und speziell des dicken weiblichen Körpers, insofern als dieser in der öffentlichen-medialen Repräsentation kaum existiert, und wenn, dann nur in einem negativen Kontext. Fatness wird dadurch zu einer „spoiled identity“, eine Identität, die nur ihr eigenes Versagen repräsentieren kann und für die alle anderen Narrative unmöglich sind.¹¹⁵

Dicke Körper werden als pathologisch, als ein Indiz für ungesundes Verhalten und als prädestiniert für Krankheit und Tod dargestellt.¹¹⁶

Kent sieht speziell Werbeanzeigen und -spots für diverse Diäten als paradigmatisch für die Repräsentation von Dickheit: Im Mittelpunkt dieser Art von Werbung stehen Vorher-Nachher-Sujets, die Fett als etwas darstellen, das die schlanke Person einschließt, etwas wovor die Person fliehen muss, das sie ablegen muss, um zu ihrem wahren glücklichen – schlanken - Ich zu werden. Die dicke Person des Vorher-Szenarios existiert nicht als Person an und für sich, sondern nur als bedrohliche Vergangenheit, die zurückgelassen werden musste, um das wahre Ich zum Vorschein zu bringen.¹¹⁷ „The self is never fat. To put it bluntly, there is no such thing as a fat person.“¹¹⁸

Ein 2001 erschienenes Buch zum Thema „Weight Loss Surgery“ liefert ein besonders anschauliches Beispiel für die derartige Repräsentation von Fatness: Es trägt den sinnigen Titel „Weight Loss Surgery: Finding the Thin Person Hiding Inside You“;¹¹⁹ das Buchcover wird dominiert von 2 Silhouetten, die eine dick und unbeweglich stehend, die andere dünn und voller Elan aus der dicken Silhouette herauspringend. (Abb. 1)

¹¹⁵ Vgl. Kent, Le'a (2001): Fighting Abjection. Representing Fat women, in: Braziel, Jana Evans/ LeBesco, Kathleen (Hrsg): Bodies out of Bounds. Fatness and Transgression, Berkeley/ Los Angeles/ London, S. 132.

¹¹⁶ Vgl. ebd., S. 132-134.

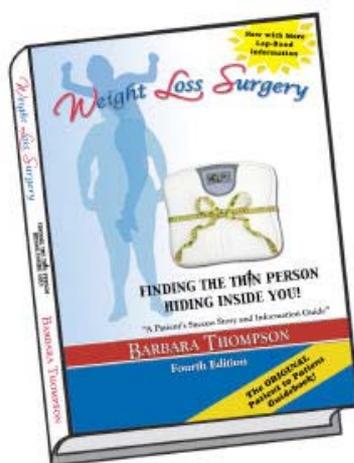
¹¹⁷ Vgl. ebd., S. 134f.

¹¹⁸ Ebd., S. 135.

¹¹⁹ Thompson, Barbara (2001): Weight loss surgery. Finding the thin person hiding inside you, Tarentum, PA.

Die Autorin Barbara Thompson wirbt auf ihrer Website für das Buch bzw. für „Weight Loss Surgery“-Verfahren mit der Aussage: „Come with me on a wonderful journey to discover a new you. A journey to release the thin person that is hidden inside you, desperately trying to get out. Weight loss surgery worked for me and it can work for you too.“¹²⁰

Abb. 1: „Weight Loss Surgery: Finding the Thin Person Hiding Inside You“



Quelle: URL: <http://www.wlscenter.com/> (09.02.09)

In diesem Bild von Fett als etwas das niemals Subjekt sein kann, sondern das verworfen (abjected) werden muss, um eine Subjektconstitution zu ermöglichen, zeigt sich besonders deutlich der Abjektcharakter von Fett:

„In short, in the public sphere, fat bodies, and fat women’s bodies in particular, are represented as a kind of abject: that which must be expelled to make all other bodily representations and functions, even life itself, possible.“¹²¹

Der dicke Körper repräsentiert die Körperlichkeit und die Sterblichkeit aller Körper, universale und unveränderbare Gegebenheiten, die alle betreffen,

¹²⁰ Website von Barbara Thomson: URL: <http://www.wlscenter.com/> (09.02.09)

¹²¹ Kent (2001), S.135.

dennoch konstant bekämpft bzw. verdrängt werden und deshalb auf den dicken Körper projiziert werden. Fett nimmt hier dieselbe Rolle ein wie andere abjekte Körperflüssigkeiten in Kristevas Ansatz: Bestandteil aller menschlichen Körper und lebensnotwendig, dennoch wahrgenommen als etwas Ekelerregendes, Todbringendes, das den Körper zu kontaminieren droht und nur schwer zu kontrollieren ist, somit Objekt eines ewigen Kampfes.¹²² Neben Körperfett wird auch Ernährungsfett in den letzten Jahren verstärkt als Gefahr repräsentiert, was laut Kent als Verlagerung und gleichzeitige Intensivierung der Abjektion des dicken Körpers interpretiert werden kann.

Der dicke Körper darf aber nicht ganz verdrängt werden, er muss immer wieder angerufen und verworfen werden, damit die Körperlichkeit der dünnen Körper auf ihn projiziert werden kann. (Kent sieht darin auch eine Parallele zur Funktion des weiblichen Körpers in Hinblick auf den männlichen Körper, wie sie Elizabeth Grosz in „Volatile Bodies“¹²³ herausarbeitet.) Durch diese Anrufung und Verwerfung ist der dicke Körper – wie eben auch in den Vorher-Nachher-Aufnahmen – besonders häufig als Vergangenes repräsentiert:

„ (...) the fat body is endlessly present in its representation as past. It is drawn back, recalled, referred to again and again, only to be cast out again; and through that casting out, it forms the margins defining the good body, the thin body that bears the mark of the self's discipline.“¹²⁴

Dieses Bild vom dicken Körper der Vergangenheit findet sich auch in diversen US-Mainstream-Filmproduktionen der letzten Jahre wieder:

Die Komödie *Just Friends*¹²⁵ beginnt mit dem dicken Teenager Chris, der seiner besten Freundin Jamie erfolglos seine Liebe gesteht und daraufhin enttäuscht seine Heimatstadt in New Jersey Richtung Los Angeles verlässt. Der Film setzt

¹²² Vgl. ebd., S. 134, 146, 147.

¹²³ Vgl. Grosz, Elizabeth (1994): *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington/Indianapolis; Zu Grosz siehe auch Kapitel 4.2.

¹²⁴ Ebd., S. 136.

¹²⁵ *Just Friends*, USA, 2005.

erst 10 Jahre später wieder ein, Chris hat sich inzwischen zum schlanken, beruflich erfolgreichen Frauenheld gewandelt und kehrt unfreiwillig wieder für einige Tage in seine Heimatstadt zurück. Es kommt zum Wiedersehen mit der ehemaligen Angebeteten und nach dem für Romantic Comedies üblichen längeren Hin und Her gewinnt er schlussendlich Jamies Herz für sich. Der Film bemüht sich zwar Jamies plötzliches Interesse an Chris nicht mit seiner Erschlankung zu erklären, sondern mit ihrem über die Jahre verbesserten Männergeschmack – sie steht jetzt nicht mehr wie früher auf Typen, die sie schlecht behandeln, sondern auf die „netten Kerle“ – dennoch präsentiert der Film im Endeffekt einen schlanken, auf allen Ebenen erfolgreichen Mann, der sein auf allen Ebenen erfolgloses Dasein als dicker Mann weit hinter sich zurückgelassen hat.

Im Mittelpunkt von *American Sweethearts*¹²⁶ steht ein Liebesdreieck zwischen Gwen und Eddie, einem seit mehreren Monaten getrennt lebenden Hollywoodtraumpaar, und Kiki, Gwens Schwester und persönliche Assistentin. Kiki (Julia Roberts) war offensichtlich immer schon heimlich in Eddie verliebt, und als sie sich nun erstmals seit seiner Trennung von Gwen wieder sehen, bahnt sich eine Romanze zwischen den beiden an. Am Ende des Films sagt sich Eddie endgültig von Gwen los und auch Kiki kündigt ihre Stelle als persönliche Assistentin, um endlich aus dem Schatten der Schwester zu treten und ein eigenes Leben – mit Eddie – zu beginnen.

Relevant für meine Analyse ist die Tatsache, dass Kiki früher übergewichtig war – in Rückblenden ist Julia Roberts im derzeit beliebten Fat Suit zu sehen - und nun Eddie 60 Pfund leichter gegenübertritt. Der Film bemüht sich - wie auch *Just Friends* - den Gewichtsverlust nicht als ursächlich für das Zustandekommen der Romanze darzustellen: so gibt es eine Rückblende, in der gezeigt wird, wie Eddie Kiki bereits vor deren Gewichtsverlust einmal geküsst hatte; zusätzlich eine Dialogszene in der Eddie zu Kiki meint: „You never looked overweight, you always looked good to me.“ Diesem Bemühen widerspricht aber einerseits eine Szene, in

¹²⁶ American Sweethearts, USA, 2001.

der die schlanke Kiki im figurbetonten schwarzen Kleid auftritt, woraufhin Eddie ganz positiv überrascht äußert, wie gut sie doch aussehe. Natürlich kann als Ursache dieser Überraschung das ungewohnt elegante Erscheinungsbild der ansonsten eher leger gekleideten Kiki gelesen werden, gleichzeitig aber wirft Eddies Bemerkung auch die Frage auf, ob seine Überraschung nicht doch daher rührt, dass er die frühere übergewichtige Kiki nicht als so gut aussehend empfand wie er behauptet bzw. ob erst der Gewichtsverlust es Kiki ermöglicht, sich so zu stylen, dass ihr Äußeres Eddie positiv auffällt...

Zudem erzählt der Film nicht nur Kikis Liebesgeschichte, sondern auch – damit verbunden – die Geschichte ihrer persönlichen Emanzipation, die Loslösung ihres Lebens von dem ihrer Schwester, das Sich-Selbst-Finden. Solch eine Entwicklung scheint auch hier nur für eine schlanke Person möglich, die dicke Kiki der Rückblenden wird primär als sozial unbeholfen und Essen mampfend charakterisiert. Diese dicke Kiki wird auch - wie für das Abjekt üblich - nochmals angerufen, als Eddie sich kurz doch wieder für Gwen zu entscheiden scheint, worauf Kiki mit einem Frustrations-Fressanfall reagiert, den sie selbst als Rückfall bezeichnet. Durch das Happy-End kann sie aber diese Krise überwinden, der Film endet mit einer glücklichen, schlanken Kiki, die sowohl sich selbst als auch romantische Liebe gefunden hat, womit die dicke unsichere Kiki endgültig der Vergangenheit angehört. Somit nimmt auch in diesem Film der dicke Körper die Rolle des bedrohlichen Vergangenen, auf dem Weg zum Glück Verworfenen, ein.

Hal, der Protagonist von *Shallow Hal*,¹²⁷ erhält als Kind von seinem sterbenden Vater den Rat, sich nur mit besonders gut aussehenden Frauen einzulassen, weswegen er als Erwachsener bei der Partnerinnensuche dementsprechend handelt und die äußerliche Attraktivität von Frauen über alles andere stellt. Eines Tages wird er jedoch von einem Motivationstrainer/Guru/Hypnotiseur „verzaubert“ die wahren inneren Werte von Menschen wahrzunehmen, und sieht von nun an „innerlich schöne“ Menschen als auch äußerlich schön. Als Hal kurze Zeit später die dicke Mary kennen lernt, sieht er nur ihr „wahres Ich“, weshalb sie

¹²⁷ *Shallow Hal*, USA, 2001.

ihm als die schlanke Gwyneth Paltrow erscheint, während der Rest der Welt ihr tatsächliches Äußeres sieht, nämlich eine 150 kg schwere Frau, die ebenfalls von Paltrow, allerdings in einem Fat-Suit, dargestellt wird. Der Film bemüht sich zwar eine Message gegen „Lookism“ und die Reduzierung von Frauen auf ihr Äußeres zu transportieren, scheitert dabei allerdings auf mehreren Ebenen: Neben den leidigen Fat-Jokes und der Gleichsetzung von schön = schlank, impliziert der Film auch, dass in Mary und anderen dicken Nebenfiguren ein schlankes „wahres Ich“ steckt, das nur darauf wartet befreit bzw. erkannt zu werden. Dazu trägt auch die Verwendung eines Fat Suit bei, durch den das Publikum ja tatsächlich die schlanke Gwyneth Paltrow eingesperrt in einem ausladenden Kostüm sieht.

Ein anderer Zusammenhang zwischen Fatness und Abjekt findet sich in Kristevas Analyse des christlichen Konzepts der Sünde: In heidnischen Religionen wurde bzw. wird das Abjekt in Form von äußerlichen Reinigungsritualen symbolisch verworfen, in nicht-christlichen monotheistischen Religionen – speziell im Judentum – findet die Abjektion ihren Ausdruck in der Tabuisierung von materiellen Substanzen, im Christentum jedoch wird die Abjektion – in Form der Sünde – in das Innere des Subjekts verlagert.¹²⁸ Völlerei ist eine der sieben katholischen Todsünden und Dickleibigkeit hat – wie bereits in Kapitel 1.1 erwähnt – in unserer gegenwärtigen Gesellschaft den Status einer säkularen Sünde inne.¹²⁹

Joyce Huff behandelt in dem Text „A ‚Horror of Corpulence‘. Interrogating Bantingism and Mid-Nineteenth-Century Fat-Phobia“ viktorianische Vorläufer bzw. Wurzeln des zeitgenössischen Schlankeitswahns. Sie arbeitet dabei einen Aspekt der damaligen Sichtweise auf den dicken Körper heraus, der mir für die Analyse von Fatness als abjekt relevant erscheint: Körperfett wurde als eine Art Sediment von Lebensmitteln gesehen, die sich aufgrund falscher Ernährung anstatt in Energie umgewandelt zu werden im Körper abgelagert haben.

¹²⁸ Vgl. Kristeva (1982), S. 17.

¹²⁹ Siehe Kap. 1.1, S. 6.

Körperfett ist in dieser Sichtweise nicht integraler Bestandteil des Körpers, sondern etwas Äußerliches, etwas „Angehängtes.“¹³⁰ Huff bezieht sich zum Verständnis dieser Sichtweise von Fett zwar nicht auf Kristeva, allerdings auf Mary Douglas Konzept der „Symbolischen Verunreinigung“, auf das auch Kristeva Teile ihrer Abjekttheorie aufbaut. (Siehe oben) Der Körper galt in England in der Mitte des 19. Jahrhunderts nicht als statisch, sondern als dynamisch, eine Einschätzung, mit der Ängste bezüglich der Durchlässigkeit und Stabilität des Körpers einhergingen. Folglich sah man Dickleibigkeit als ein Eindringen der Welt in den Körper und damit als symbolische Verunreinigung: „The world had entered the corpulent body and remained within it. And the corpulent body was not simply a polluted body in and of itself; it also collapsed and thus corrupted the categories of self and world, which in the Victorian era were seen as essentially and necessarily separate.“¹³¹ Der dicke Mensch wird somit zum Mischwesen.

Kristeva argumentiert, dass Reinigungsrituale, im Rahmen derer das Abjekt angerufen und wieder verworfen wird, historisch gesehen wichtige Aufgaben von Religionen waren, durch den Bedeutungsschwund organisierter Religion jedoch inzwischen die Kunst diese Aufgabe übernommen hat.¹³² Die Filmwissenschaftlerin Barbara Creed stimmt mit Kristeva überein und sieht den Horrorfilm als moderne Form eines Reinigungsrituals.¹³³ Sie arbeitet in ihrer – für die Horror Film Studies grundlegenden – Analyse „The Monstrous Feminine“ drei Elemente des Horrorgenres heraus, die sie als Veranschaulichung von Abjektion interpretiert:

1. die Konstruktion der Mutter als Abjekt, der Aspekt, den Creed am ausführlichsten analysiert.¹³⁴

¹³⁰ Vgl. Huff, Joyce L. (2001): A „Horror of Corpulence“. Interrogating Bantingism and Mid-Nineteenth-Century Fat-Phobia, in: Braziel, Janna Evans/ LeBesco, Kathleen (Hrsg): Bodies out of Bounds. Fatness and Transgression, Berkeley/ Los Angeles/ London, S. 43f.

¹³¹ Huff (2001), S. 45.

¹³² Vgl. Kristeva (1982), S. 17.

¹³³ Vgl. Creed (1993), S. 14.

¹³⁴ Vgl. ebd., Part I: Faces of the Monstrous-Feminine: Abjection and the Maternal, S. 1ff. Siehe dazu auch Kap. 2.3.

2. „images of abjection“, die im Horrorfilm allgegenwärtig sind: Leichen, Blut, Erbrochenes, Schweiß, Tränen, Speichel, verwesendes Fleisch.¹³⁵
3. die zentrale Bedeutung der „Grenze“ für die Konstruktion des Monströsen im Horrorfilm: Das, was die „Grenze“ überschreitet oder bedroht, ist abjekt und somit monströs.¹³⁶

Dieser dritte Aspekt erscheint mir essentiell für die Repräsentation von Fatness als Monstrosität. Creed betont, dass die Art der Grenze von Film zu Film bzw. von Subgenre zu Subgenre variiert und listet verschiedene Grenzbedrohungen und/oder – überschreitungen auf: die Grenzen zwischen Menschlich und Nicht-Menschlich, Normal und Übernatürlich, Gut und Böse, normalem und abnormalem sexuellem Begehren, zwischen denjenigen, die ihre traditionelle Geschlechterrolle annehmen und denjenigen, die dies verweigern, und schließlich zwischen „the clean and proper body“ und „the abject body“.

Creed erwähnt zwar in ihrer Studie Fatness mit keinem Wort, die beiden letztgenannten Grenzen entsprechen jedoch eindeutig den in unserer gegenwärtigen Gesellschaft konstruierten Grenzen zwischen schlankem und dickem (weiblichem) Körper.

Darüber hinaus lässt sich unter Einbezug von Huffs These vom dicken Menschen als Mischwesen noch eine dritte Grenze ausmachen, durch deren Überschreitung dicke Körper monströs werden, nämlich die zwischen Individuum und Welt.

Wie bereits erwähnt ist laut Kristeva das Bedürfnis gesellschaftliche Grenzen durch symbolische Abjektion immer wieder neu festzuschreiben umso größer, je instabiler diese Grenzen sind. Dass in unserer Gegenwart in Form von filmischen Ritualen immer wieder die Abjektion von Fatness durchgeführt wird, erscheint demgemäß nur logisch: die Grenze zwischen dick und „normal“ – sprich dünn - ist besonders instabil, jeder dünne Körper hat das Potential durch Gewichtszunahme zu einem dicken Körper zu werden, zudem hat sich in den letzten Jahrzehnten die Grenze zwischen Normkörper und dickem Körper immer

¹³⁵ Vgl. ebd., S. 10f.

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 11f.

mehr verschoben, Körper die früher als normal galten, werden heute schon als dick definiert. Die Fat Acceptance Aktivistin Marilyn Wann dazu: „Du bist entweder fett, oder du hast Angst davor, fett zu werden, und dadurch sind alle von diesem Thema betroffen.“¹³⁷

4.3 Fluidität / Weichheit / Fatness

Jana Evans Braziel verortet die Anfänge der gegenwärtigen Abneigung gegenüber (weiblichem) Körperfett sowie der damit verbundenen Ängste vor Fluidität in den philosophischen Schriften der griechischen Antike.

Bereits Hippokrates stufte Dicksein als Krankheit ein und sah homöostatische Balance – eine Stabilität der Körperfunktionen – als grundlegend für körperliche Gesundheit. Den weiblichen Körper jedoch sah er aufgrund dessen Fähigkeit Feuchtigkeit zu speichern bzw. abzusondern als besonders anfällig für Fluktuationen.¹³⁸

In Platons Schriften, konkret im Timaios, kommt eine ausgeprägte Körperphobie zum Ausdruck, die den Körper als Kerker des Geistes sieht und den weiblichen Körper als besonders üblen Kerker, in dem der menschliche/männliche Geist wiedergeboren wird, wenn er im vorhergehenden Leben versagt hat.¹³⁹ Die schlimmste Krankheit, die den Körper befallen kann, beschreibt Platon im Timaios als einen Angriff der flüssigen Bestandteile des Körpers auf die festen Bestandteile, ein Angriff der zur Verflüssigung und somit Deformation des Körpers führt. Braziel konstatiert eine metaphysische Hydrophobie („metaphysical hydrophobia“) im Timaios: „It is precisely this lack of fixity – the vulnerability to flux, fluctuation, and Becoming – that renders fluidity so problematic for Timaeus.“¹⁴⁰ Ein weiteres Indiz für die Abwertung der weichen, nicht festen

¹³⁷ Zitiert nach Weingarten, Susanne (2007): „Fat Studies“. Achtung, die Dicken kommen, in Spiegel Online, URL: <http://www.spiegel.de/unispiegel/studium/0,1518,483984,00.html> (10.12.08)

¹³⁸ Vgl. Braziel, Jana Evans (2001): Sex and Fat Chicks. Deterritorializing the Fat Female Body, in: Braziel, Janna Evans/ LeBesco, Kathleen (Hrsg): Bodies out of Bounds. Fatness and Transgression, Berkeley/ Los Angeles/ London, S. 237f.

¹³⁹ Vgl. ebd., S. 238.

¹⁴⁰ Ebd., S. 239.

Körperbestandteile und deren Assoziation mit Weiblichkeit findet sich in Platons Beschreibung von gewissen Körperteilen:

„thighs and calves, the area around the hips, arms (both upper and lower), and all other bodily parts where there are no joints as well as all the internal bones, are all fully provided with flesh. It is because they have only small amounts of soul in their marrow, and so are devoid of intelligence.“¹⁴¹

Den beschriebenen, „intelligenzfreien“ Körperteilen gemeinsam ist die Tatsache, dass sie am weiblichen Körper im Allgemeinen stärker ausgeprägt sind, sprich mehr Fett speichern.¹⁴²

Eine Fortführung dieser Aversion gegenüber der „weichen“ weiblichen Körperlichkeit findet Braziel bei Aristoteles: In der Nikomachischen Ethik beschreibt er in mehreren Passagen malakia (softness, Weichheit) als eine Form moralischer bzw. charakterlicher Schwäche, die er mit Genusssucht und Unmäßigkeit assoziiert. Darüber hinaus sieht er malakia als eindeutig weibliche Eigenschaft: „the female is distinguished (by softness) from the male.“ Malakia wird meist metaphorisch interpretiert, Braziel jedoch sieht aufgrund der Tatsache, dass Aristoteles einerseits weibliche Unterlegenheit als anatomisch bedingt einstuft, andererseits den weiblichen Körper als malako-körperlich beschreibt, eine wortwörtliche Interpretation als naheliegend.¹⁴³ Diese Ansicht wird auch von Deborah Modrak geteilt: „the ultimate explanation for moral weakness is, Aristotle claims, physiological.“¹⁴⁴ Die Frau ist körperlich weich, da sie über mehr Körperfett als der Mann verfügt und deshalb moralisch schwach. Die logische

¹⁴¹ Zitiert nach ebd.

¹⁴² Vgl. Braziel (2001), S. 239.

¹⁴³ Ebd., S. 240.

¹⁴⁴ Modrak, Deborah K. W. (1994): Aristotle. Women, Deliberation and Nature, in: Bar-On, Bat-Ami (Hrsg): Engendering Origins. Critical Feminist Readings in Plato and Aristotle, Albany, NY, S. 215.

Fortführung dieses Gedanken findet sich in der zeitgenössischen Interpretation von Dickleibigkeit als moralischem Fehlverhalten und säkularer Sünde.¹⁴⁵

Elizabeth Grosz analysiert im letzten Kapitel von „Volatile Bodies“ die metaphysische Abneigung gegenüber Körperflüssigkeiten bzw. Fluidität und deren Assoziation mit Weiblichkeit. Unter Einbezug der Thesen von Julia Kristeva („Pouvoirs de l’horreur“) und Mary Douglas („Purity and Danger“)¹⁴⁶ arbeitet sie verschiedene Aspekte heraus, aufgrund derer Körperflüssigkeiten als bedrohlich wahrgenommen werden: Sie verweisen auf die Durchlässigkeit des Körpers, auf die gefahrenvolle Grenze zwischen Körperinnerem und –äußerem, sie repräsentieren das Unbekannte und Unbenennbare des eigenen Körpers, das in ihm steckt, um bei Gelegenheit hervor- bzw. auszutreten, gleichzeitig werden sie wahrgenommen als etwas Umhüllendes, Verschlingendes, Infiltrierendes, dessen Kontrolle im Gegensatz zu der von fester Materialität nur schwer möglich ist. Körperflüssigkeiten bzw. Fluidität allgemein stehen im Gegensatz zum Konzept der Einheit, eben jenem Konzept, das unser Selbst- und Körperverständnis repräsentiert.¹⁴⁷

Grosz macht auch klar, dass diese Fluidität keine geschlechtsneutrale Körpereigenschaft ist, sondern auf die Frau projiziert wird, die in der westlichen Denktradition traditionell mit Körperlichkeit gleichgesetzt wird. Der männliche Körper wird als abgeschlossen und undurchdringbar repräsentiert, um phallisiert zu werden. Er kann nur aktiv Flüssigkeit absondern, aber niemals passives Objekt des Flusses sein, dies würde laut Grosz der traditionellen männlichen sexuellen Morphologie widersprechen.¹⁴⁸ In der kulturellen Repräsentation von Frauen finden sich jedoch zuhauf verschiedene Themen bzw. Motive, die auf eine Konzeption von Weiblichkeit als fließendes, offenes, formloses Etwas schließen lassen: Metaphern der Unkontrollierbarkeit, Angst vor Absorption, Assoziationen

¹⁴⁵ Siehe Kap. 1.1, S. xx.

¹⁴⁶ Zu Kristevas Objekt-Ansatz und ihrer Bezugnahme auf Douglas siehe auch Kapitel 4.2.

¹⁴⁷ Vgl. Grosz (1994), S. 193f.

¹⁴⁸ Vgl. ebd., S. 200f.

mit Unordnung und die Unklarheit über die Grenzen des weiblichen Körpers speziell beim Einsetzen der Pubertät oder im Falle einer Schwangerschaft.¹⁴⁹

„Can it be that in the West, in our time, the female body has been constructed (...) as a leaking, uncontrollable, seeping liquid; as formless flow; as viscosity, entrapping, secreting; as lacking not so much or simply the phallus but self-containment – (...) a formlessness that engulfs all form, a disorder that threatens all order?“¹⁵⁰

Klaus Theweleit arbeitet in der Faschismusanalyse „Männerphantasien“ heraus, wie in der europäischen und europäisch beeinflussten Literatur immer wieder Weiblichkeit als Fluss, Meer, Wasser, Wellen, Feuchtigkeit imaginiert wurde bzw. wird.¹⁵¹ Das männliche bürgerliche – und in dessen Gefolge auch das nicht-bürgerliche - Subjekt hingegen begann mit dem Ende des Mittelalters und dem Einsetzen der Neuzeit sich selbst immer mehr von der Welt abzugrenzen, sich als fest umrissene Einheit zu konstruieren.¹⁵² Diese Entwicklung findet ihren Höhepunkt im „Körperpanzer“ des faschistischen Mannes, für den sich Weiblichkeit und weibliche Sexualität als bedrohliche, überschwemmende, den Panzer potentiell auflösende Flut darstellen. Theweleit sieht in diesen Flutphantasien eine Projektion der Angst des faschistischen Mannes vor dem eigenen Unbewussten, das geprägt ist von Triebunterdrückung und damit einhergehend von einer extremen „Negativisierung der Körperflüsse“ von Kindheit an.¹⁵³

Braziel stellt nun den Zusammenhang zwischen weiblicher Fatness und der Bedrohlichkeit her, die dem Konstrukt der weiblichen Fluidität innewohnt. Wenn der weibliche Körper an und für sich schon mit Fluidität assoziiert wird, dann der dicke weibliche Körper umso mehr: Er zeugt noch mehr von der Nicht-Fixiertheit

¹⁴⁹ Vgl. ebd., S. 203.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Vgl. Theweleit, Klaus (2000) [1977]: Männerphantasien. Band 1: Frauen, Fluten Körper, Geschichte, München/ Zürich, S. 265-310, S. 361-377.

¹⁵² Vgl. ebd., Kapitel „Entstehung des Panzers gegen die Frau“, S. 311-377.

¹⁵³ Vgl. ebd., S. 418-446.

des Körperlichen, dem möglichen Wandel und Flux der Körperform bzw. -grenzen, er greift die Vorstellung vom Körper als solide, feste Einheit noch stärker an. Zu den sonstigen Körperflüssigkeiten, die mit Weiblichkeit bzw. Mütterlichkeit assoziiert werden, kommt bei der dicken Frau noch Fett als weitere abjekte Flüssigkeit hinzu.¹⁵⁴ Die – männlichen - Ängste bezüglich der Fluidität des weiblichen Körpers werden durch den dicken weiblichen Körper folglich noch verstärkt.

4.4 Weibliche Rebellion und Dominanz

Schlanksein ist essentieller Teil des normativen Weiblichkeitsideals, wie bereits in Kapitel 1.2 ausgeführt.

Bereits seit den Siebziger Jahren finden sich in der feministischen Auseinandersetzung mit Essstörungen Ansätze, die der dicken Frau dementsprechend die Rolle der widerständigen Rebellin gegen gesellschaftlich konstruierte Weiblichkeitsideale zuschreiben. Die Psychotherapeutin Susie Orbach dazu 1978 in „Fat is a Feminist Issue“: „Vom feministischen Standpunkt aus stellt das Dicksein einen Versuch dar, sich von den gesellschaftlichen Geschlechtsstereotypen zu lösen. Dickwerden kann also als eine sehr eindeutige, entschlossene Handlung angesehen werden; es stellt, bewusst oder unbewusst, eine Herausforderung an die Festlegung auf eine geschlechtsspezifische Rolle und eine von Kultur und Gesellschaft definierte Erfahrung des Frauseins dar.“¹⁵⁵

Die Fat Acceptance Aktivistin Charlotte Cooper sieht diese Zuschreibung als – wenn auch schmeichelhaftes – Stereotyp, das den tatsächlichen vielfältigen Ursachen von Fatness und dem Leben vieler dicker Frauen kaum gerecht wird.¹⁵⁶

Unabhängig davon inwieweit reale dicke Frauen sich als feministische Rebellinnen sehen, kann jedoch die kulturelle Codierung von weiblicher

¹⁵⁴ Vgl. Braziel (2001), S. 243; Zum Abjekt siehe dazu auch Kap. 4.2.

¹⁵⁵ Orbach, Susie (1991) [1978 engl.]: Antidiätbuch 1. Über die Psychologie der Dickleibigkeit, die Ursachen von Esssucht, München, S. 14f.

¹⁵⁶ Vgl. Cooper, Charlotte (1998): Fat and Proud. The Politics of Size, London, S.88ff.

Dickleibigkeit als widerständig mithelfen zu erklären, warum dicke Frauen filmisch als bedrohlich repräsentiert werden.

Angela Stukator sieht die dicke Frau aufgrund dieser Codierung als zeitgenössische „unruly woman“,¹⁵⁷ und bezieht sich dabei auf Kathleen Rowe, die mit diesem Begriff einen Topos weiblicher Grenzüberschreitung und Widerständigkeit aus der Literatur- und Sozialgeschichte bezeichnet. „This topos (...) reverberates whenever women, especially women’s bodies, are considered excessive – too fat, too mouthy, too old, too dirty, too pregnant, too sexual (or not sexual enough) for the norms of conventional gender representation.“¹⁵⁸ Rowe sieht einen engen Zusammenhang zwischen dem Topos der „unruly Woman“ und der „Woman on top“, eine Figur der „gender inversion“, die Nathalie Zemon Davis in ihrem gleichnamigen Text identifiziert.¹⁵⁹ Mit der „Woman on top“ bezeichnet Davis eine Frauenfigur, die in den unterschiedlichsten Erscheinungsformen Literatur und Volksbräuche des Europas der frühen Neuzeit bevölkert. Gemeinsam ist all diesen Erscheinungsformen, dass sie sich nicht mit der ihnen als Frauen gesellschaftlich vorbestimmten untergeordneten, passiven Rolle abfinden, sondern stattdessen den Mann (körperlich) dominieren bzw. dies zumindest versuchen. Davis erkennt zwar durchaus emanzipatorisches Potential in manchen Erscheinungsformen dieser Figur, identifiziert gleichzeitig aber auch viele Darstellungen mit gegenteiliger Absicht bzw. gegenteiligem Effekt: „Some portraits of her are so ferocious (...) that they preclude the possibility of fanciful release from or criticism of hierarchy.“¹⁶⁰

Rowe kommt in ihrer Analyse der „unruly woman“ als Filmfigur des 20. Jahrhunderts zu einem ähnlichen Schluss und stellt einen Zusammenhang mit der Umbruch der Geschlechterverhältnisse her. Während die „unruly woman“ in den

¹⁵⁷ Stukator, Angela (2001): „It’s not over until the fat lady sings“: Comedy, the Carnavalesque, and Body Politics, in: in: Braziel, Janna Evans/ LeBesco, Kathleen (Hrsg): Bodies out of Bounds. Fatness and Transgression, Berkeley/ Los Angeles/ London, S. 199.

¹⁵⁸ Rowe, Kathleen (1994): Roseanne: unruly woman as domestic goddess, in: Screen, 31 (4), S. 410.

¹⁵⁹ Davis, Natalie Zemon (1978): Women on Top. Symbolic Sexual Inversion and Political Disorder in Early Modern Europe, in: Babcock, Barbara A. (Hrsg): The reversible world. Symbolic Inversion in art and society, Ithaca, S. 147-190.

¹⁶⁰ Vgl. ebd., S. 157.

Jahrzehnten vor den 1960er Jahren häufig als positive Figur auftrat, meist in Komödien, in denen spielerisch Fragen der Geschlechterrollen behandelt wurden, änderte sich ihre Darstellung mit dem Erstarren der Frauenbewegung und dem realen Wandel der Frauenrolle. „Gender inversion“ wurde zu einer realen „Bedrohung“ der hierarchischen Geschlechterordnung, infolgedessen finden sich immer seltener positive Darstellungen der „unruly woman“ bzw. der „woman on top“, stattdessen wird sie im Thriller oder Horrorfilm als bedrohliche Mörderin und/oder Verrückte portraitiert, beispielsweise in *Basic Instinct*¹⁶¹ oder *Fatal Attraction*¹⁶². Diese Filme dämonisieren die „Woman on top“ und negieren dadurch jedwedes emanzipatorisches Potential.¹⁶³

In diesen Kontext lässt sich auch die dicke Frau als Filmmonster einordnen. Ihr Körper macht sie zur „unruly woman“, er signalisiert Widerstand gegen das herrschende Weiblichkeitsideal und somit auch gegen die herrschende hierarchische Geschlechterordnung. Der dicke weibliche Körper signalisiert zudem körperliche Stärke, er stellt dadurch ganz unmittelbar die Rollenverteilung von der (körperlich) schwachen, unterlegenen Frau und dem (körperlich) starken, überlegenen Mann auf den Kopf und weckt männliche Ängste vor weiblicher (körperlicher) Dominanz. Wie sich in der Filmanalyse zeigen wird, werden dementsprechend dicke Frauen häufig als den Mann dominierend und deshalb bedrohlich charakterisiert.

¹⁶¹ *Basic Instinct*, USA, 1992.

¹⁶² *Fatal Attraction*, USA, 1997.

¹⁶³ Vgl. Rowe, Kathleen (1995): *The Unruly Woman. Gender and the Genres of Laughter*, Austin TX, S. 193f.

4.5 Hunger / Sexualität / Begehren

Susan Bordo analysiert in ihrem treffend betitelten Essay „Hunger as Ideology“ – einem Unterkapitel ihres Buches „Unbearable Weight“ – die geschlechtsspezifische Repräsentation von Frauen und Männern in Werbeannoncen/–spots für Nahrungsmittel und die dem zugrunde liegende Geschlechterideologie. Männern wird „ein gesunder Appetit“ zugestanden, sie dürfen nicht nur viel und genussvoll essen, sondern dies gilt auch als Zeichen ihrer Männlichkeit. Männlichkeit wird dementsprechend auch häufig als Synonym für große Portionen/Packungen verwendet, z.B. „Manwich“, „Hungry Man Dinners“, „Manhandlers“.¹⁶⁴ Männer dürfen bzw. sollen sogar die Nahrungsaufnahme als eine sinnliche, erotische Erfahrung erleben, die Nahrungsmittel werden als sexuelles Objekt des Begehrens konstruiert, ein Verlust der Selbstkontrolle beim Essen wird bei Männern als angebracht bzw. sogar liebenswert dargestellt.¹⁶⁵ Diese sexuelle Metaphorik findet sich auch in der Darstellung von Frauen. Ihnen wird jedoch nur ein sehr eingeschränkter, kontrollierter sinnlicher Genuss zugestanden, sie dürfen kleine Portionen zu sich nehmen, häufig Diätprodukte, deren niedriger Kaloriengehalt betont wird. Die verwendeten sexuellen Metaphern stammen zudem meist aus dem Bereich der moralischen Übertretung, wie „temptation“ oder „cheating“.¹⁶⁶

Bordo betont, dass dies kein rein zeitgenössisches Phänomen ist, das sich mit der Notwendigkeit der Vermarktung von Diätprodukten erklären lässt, sondern dass dieselben sexuellen Metaphern und Beschränkungen von weiblichem Genuss bereits charakteristisch für das viktorianische Frauenbild waren. Viktorianische Benimmfibeln wiesen Frauen an, möglichst feminin zu essen, was möglichst wenig und möglichst ohne dabei Genuss oder Verlangen zu zeigen bedeutete. Dabei wurden auch die sexuellen Metaphern der moralischen Übertretung bemüht: „Every luxurious table is a scene of temptation, which it requires fixed principles and an enlightened mind to withstand (...) Nothing can be

¹⁶⁴ Vgl. Bordo (1993), S. 108.

¹⁶⁵ Vgl. ebd., S. 110f.

¹⁶⁶ Vgl. ebd., S. 112.

more seducing to the appetite than this arrangement of the viands which compose a feast...“¹⁶⁷

Sexualität und Essen werden hier miteinander verknüpft, wie Helena Michie analysiert, findet sich diese Entsprechung auch in der viktorianischen Literatur: Schriftstellerinnen wie Elizabeth Gaskell, die Bronte-Schwester und George Eliot verwendeten Übergewicht bei ihren weiblichen Charakteren, um sie als „gefallene Frauen“ zu kennzeichnen.¹⁶⁸ Kathleen LeBesco verweist auf die Tatsache, dass um die Jahrhundertwende die Dickleibigkeit von Prostituierten als Zeichen einer „natürlichen Veranlagung“ für ihr Gewerbe gesehen wurde.¹⁶⁹ Diese Verknüpfung ist jedoch nicht auf das viktorianische Zeitalter beschränkt; so diskutiert Catherine Manton den Einfluss psychoanalytischer Theorien auf die US-amerikanische Öffentlichkeit der 1950er Jahre und wie durch deren Gleichsetzung von Appetit auf Essen mit unterdrücktem Appetit auf Sexualität Frauen quasi angehalten wurden, weder an dem einem noch an dem anderen Gefallen zu finden, um ja nicht als ungehörig zu gelten.¹⁷⁰

Bordo verweist ebenfalls auf die zahlreichen Diskurse in verschiedensten Kulturen und Epochen, die weiblichen Hunger als Metapher für weibliche Macht und Begehren präsentieren. In westlichen Kulturen wird weiblicher Hunger als Sexualität jedoch selten als positiv repräsentiert, sondern meist in frauenfeindlichen Bildern voller Angst und Abscheu. Bordo sieht die Ursache dafür darin, dass Essen nicht einfach nur eine Metapher für den sexuellen Akt ist, sondern der sexuelle Akt selbst, wenn er von der Frau initiiert wird, als Einverleibung des Mannes durch die Frau imaginiert wird: „In the figure of the man-eater the metaphor of the devouring woman reveals its deep psychological underpinnings. Eating is not really a metaphor for the sexual act; rather, the sexual act, when initiated and desired by a woman, is imagined as itself an act of

¹⁶⁷ Ward, H.O. (1880): *The Young Lady's Friend*, S. 162, zitiert nach: Bordo (1993), S. 114.

¹⁶⁸ Vgl. Michie, Helena (1987): *The Flesh Made Word. Female Figures and Women's Bodies*, New York, S. 22.

¹⁶⁹ Vgl. LeBesco, Kathleen (2004): *Revolting bodies? The struggle to redefine fat identity*, Amhers/Boston, S. 87.

¹⁷⁰ Vgl. Manton, Catherine (1999): *Fed up. Women and food in America*, Westport CT/ London, S. 99f.

eating, of incorporation and destruction of the object of desire. Thus, women's sexual appetites must be curtailed and controlled, because they threaten to deplete and consume the body and soul of the male."¹⁷¹

Um das bisher Gesagte kurz zusammenzufassen: Weiblicher Hunger und weibliche Sexualität werden miteinander verknüpft; Frauen wird jedoch sowohl in Bezug auf Nahrung als auch Sexualität nur ein sehr eingeschränkter, kontrollierter Appetit zugestanden; Frauen, die einen ungezügelt Hunger auf Nahrung aufweisen, werden als ebenso ungezügelt in sexueller Hinsicht imaginiert und stellen damit für den Mann eine bedrohliche, weil einverleibende, inkorporierende Figur dar – versinnbildlicht im Konstrukt der Männerfresserin.

Hier kommt nun die dicke Frau ins Spiel: Übermäßiges Essen wird häufig als alleinige Ursache für Dickleibigkeit gesehen, die dicke Frau wird daher automatisch mit einem Narrativ von unkontrolliertem, uneingeschränktem Hunger versehen. Gemäß der diskutierten Analogie signifiziert sie dadurch ebenfalls unersättliches sexuelles Begehren und weckt somit männliche Ängste vor aktiver, aggressiver weiblicher Sexualität.

Ich denke jedoch die Beschränkung des weiblichen Appetits spiegelt nicht *nur* den Versuch weibliches *sexuelles* Begehren zu kontrollieren wider.

Samantha Murray analysiert, wie in medizinischen und öffentlichen Diskursen Dickleibigkeit als pathologisch konstruiert wird, u.a. durch die diskursive Etablierung von „compulsive eating“ als Hauptursache von Dickleibigkeit.¹⁷²

Murray sieht in dieser Verknüpfung mit „compulsive eating“ einen Ausdruck von tiefsitzenden gesellschaftlichen Ängsten bezüglich übermäßigen Begehrens, speziell bezüglich übermäßigen weiblichen Begehrens. Für Frauen gilt es im Gegensatz zu Männern als unangebracht, Subjekte des Begehrens (subjects of desire) zu sein, nehmen sie dennoch diese Rolle ein, wird schnell von Abhängigkeit oder Sucht gesprochen, im Falle von Dickleibigkeit eben von „compulsive eating“. Murray spricht hier von Begehren allgemein und auch Bordo

¹⁷¹ Bordo (1993), S. 117.

¹⁷² Murray, Samantha (2008): The ‚Fat‘ Female Body, London, S. 56-59.

kommt in der Fortführung ihrer Analyse zu dem Schluss, dass die in der Beschränkung weiblichen Hungers reproduzierte Geschlechterideologie über eine Kontrolle des weiblichen sexuellen Begehrens noch hinausgeht.

Sie untersucht hierfür eine weitere Repräsentationsebene in der Nahrungsmittelwerbung, nämlich die Frage wer für wen unter welchen Umständen Essen zubereitet. Männer bereiten meist nur Kleinigkeiten zu, bei denen nicht richtig gekocht, sondern häufig nur eine Packung geöffnet oder erwärmt werden muss, und dies wird in der Regel auch als ein spezieller Anlass dargestellt, wie wenn Väter für ihre Kinder in Abwesenheit der Mutter kochen, wodurch impliziert wird, dass sie üblicherweise diese Aufgabe übernimmt.¹⁷³ Die reguläre alltägliche aufwendige Essenzubereitung bleibt der Frau bzw. der Mutter überlassen, und diese Tätigkeit wird zudem als der sie selbst befriedigende Ausdruck ihrer Liebe für Mann und Familie präsentiert. „...the notion that women are most gratified by feeding and nourishing others, not themselves.“¹⁷⁴ Wenn Frauen essend gezeigt werden, dann werden sie selten von Männern bekocht, sondern sie essen meist alleine, hinter verschlossenen Türen, kleine Portionen und – wie bereits erwähnt – wird ihr Hunger mit Metaphern des Verbotenen bzw. der moralischen Grenzüberschreitung versehen.¹⁷⁵ Bordos Analyse stammt aus dem Jahre 1993, und auch falls sich die Geschlechterrepräsentation in der Werbung inzwischen vielleicht teilweise geändert haben mag – eine genauere Überprüfung würde den Rahmen dieses Kapitels sprengen – scheint mir der von ihr hier herausgearbeitete Zusammenhang zwischen Nahrungsaufnahme und traditionellen Familien-/Geschlechterkonstellationen weiterhin relevant. Von der Frau wird als Ehefrau und Mutter erwartet, sich um die Bedürfnisse anderer zu kümmern bzw. diese zu stillen, die einzige Befriedigung, die ihr selbst zugestanden wird, ist die, die sie erfährt indem sie andere befriedigt.

¹⁷³ Vgl. Bordo (1993), S. 119f.

¹⁷⁴ Ebd., S. 118.

¹⁷⁵ Vgl. ebd., S. 125-130.

Das weibliche Schlankheitsideal dient also nicht „nur“ der damit automatisch einhergehenden Kontrolle des weiblichen Begehrens nach Nahrung: (und auch nicht „nur“ der Kontrolle des sexuellen Begehrens.)

„Such restrictions on appetite, moreover, are not merely about food intake. Rather, the social control of female hunger operates as a practical „discipline“ (to use Foucault’s term) that trains female bodies in the knowledge of their limits and possibilities. Denying oneself food becomes the central micro-practice in the education of feminine self-restraint and containment of impulse.“¹⁷⁶

Das, was das weibliche Schlankheitsideal widerspiegelt und reproduziert, geht demnach über eine Kontrolle der Nahrungsaufnahme und der Sexualität hinaus. Es ist vielmehr Bestandteil und Modus eines repressiven Weiblichkeitsideals, das der Frau keinerlei eigenständiges Begehren, keinerlei Bedürfnisse und keinerlei Befriedigung zugesteht. Diese Erkenntnis liefert eine weitere Erklärung für die Bedrohlichkeit, die von der dicken Frau ausgeht: Sie steht nicht „nur“ für aggressive Sexualität, sie steht für eine Rebellion gegen die hierarchische Geschlechterordnung, und dies nicht „nur“ indem sie sich – wie in Kap. 4.4 ausgeführt – dem Schlankheitsideal und damit einem essentiellen Teil des gegenwärtigen Weiblichkeitsideals widersetzt. Ihre Verweigerung geht darüber noch hinaus und greift den Kern der hierarchischen Geschlechterordnung, nämlich die Unterdrückung von Frauen und all ihrer Bedürfnisse, an.

¹⁷⁶ Ebd., S. 130.

4.6 Die dicke Frau als böse Mutter?

Wie im letzten Unterkapitel herausgearbeitet, wird von der Frau in der traditionellen heteronormativen Familienkonstellation erwartet, ihre eigenen Bedürfnisse hintanzustellen und sich stattdessen dem – leiblichen – Wohl von Mann und Kindern zu widmen. Die dicke Frau signifiziert eine Verweigerung dieser Rolle, sie steht für die Frau, die ihre eigenen Bedürfnisse stillt und somit stellt sich auch die Frage, inwieweit sie dadurch auch für die schlechte bzw. böse Mutter steht...?

Die vorhandene Literatur zur dicken Frau als böse Mutter stellt diesen Konnex anhand von psychoanalytischen Überlegungen zur frühen, präödiptalen Mutter-Kind-Beziehung her.

Kim Chernin beschäftigt sich mit der Wahrnehmung des Körpers der Mutter durch das Kind und wie dieser Körper in den Augen des kleinen Kindes immer als weich, rund und riesig erscheinen muss. Diese Erinnerung bzw. Assoziation ist laut Chernin so stark, dass sie auch im Erwachsenenleben weiterbesteht, weshalb der dicke, weibliche Körper immer mütterlich konnotiert bleibt.¹⁷⁷ Die frühkindliche Beziehung zur Mutter wird jedoch nicht nur positiv erfahren, die Mutter ist für das Kind seine ganze Welt, eine Quelle der Freude und Befriedigung, aber gleichzeitig macht das Kind sie immer auch für alle seine unvermeidlichen negativen Erfahrungen verantwortlich. Gleichzeitig ist die Mutter in dieser Phase auch die allmächtige Mutter, der das Kind sich ausgeliefert fühlt, in deren Gegenwart es seine Macht-/Hilflosigkeit und absolute Abhängigkeit von ihr verspürt.¹⁷⁸ Für Chernin ist die Abneigung gegen weibliche Dickleibigkeit bzw. das Bestreben, weibliche Körper „schlank zu machen“, nichts anderes als der unbewusste Versuch, die negativen Erinnerungen an diese Zeit der Ängste und Hilflosigkeit zu verdrängen bzw. auszulöschen.¹⁷⁹

Emily Fox Kales analysiert anhand von vier konkreten Filmbeispielen die – männlichen - Ängste, die durch weibliche Dickleibigkeit ausgelöst werden und

¹⁷⁷ Vgl. Chernin (1994), S. 137, 139f.

¹⁷⁸ Vgl. ebd., S. 140ff.

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 143.

stellt ebenfalls einen Zusammenhang mit der präödipalen Mutter-Kind-Beziehung her.¹⁸⁰ Wie Chernin bezieht auch sie sich in ihrer Analyse auf die „allmächtige“, alles kontrollierende Mutter, bringt zusätzlich jedoch den Aspekt mit ein, dass diese Mutterfigur gleichzeitig auch die Mutter der oralen Phase darstellt. Freud beschreibt die orale Phase als die erste Stufe der Sexualität, die Brust der Mutter, an der das Kind saugt, als das erste libidinös besetzte Objekt, wodurch es zur Verknüpfung von Nahrungsaufnahme und Sexualität kommt.¹⁸¹ Melanie Klein betont den sadistischen Aspekt der oralen Phase: Das Kind möchte die Brust bzw. die Mutter aufsaugen, verschlingen, zerstören, da das Kind seine Impulse auf die Mutter projiziert, geht damit die Phantasie einher, von der Mutter aufgefressen, verschlungen zu werden.¹⁸² Kales stellt zudem – wie auch Susan Bordo – eine Verbindung zwischen dem Konnex Essen-Sex und männlichen Ängsten vor weiblicher Sexualität her: Die fütternde orale Mutter wird umgekehrt in die Figur der sexuellen Männerfresserin, deren aggressiver, unersättlicher sexueller Appetit den Mann zu verschlingen droht.

Sie sieht des Weiteren die Mutter dieser frühkindlichen Phase auch als „phallische“ Mutter, von der das Kind glaubt, sie besitze Vagina und Penis. Aus dieser Annahme entsteht die kindliche Phantasie, die Mutter verfüge in ihrem riesigen Körper über penetrierende Objekte, mit denen sie das hilflose Kind vernichten könne.¹⁸³

Die von Kales analysierten vier dicken Filmfiguren verkörpern nun auf unterschiedliche Art und Weise diese angsteinflößenden, bedrohlichen Mutterfantasien: Die KZ-Kommandantin in *Pasqualino Settebellezze*¹⁸⁴ ist die allmächtige Mutter, sie entscheidet über Leben und Tod des Filmprotagonisten. In der Szene, in der er ihr seine sexuellen Dienste anbietet, ist sie mit Symbolen phallischer Macht ausgestattet - Zigarre, Peitsche, Viehtreiber - und gleichzeitig

¹⁸⁰ Kales, Emily Fox: Big Mamas (2003): The Devouring Feminine in Contemporary Cinema, Conference Paper presented at The 20th International Literature and Psychology Conference, London, URL: <http://www.clas.ufl.edu/ipsa/2003/kales.html> (18.04.09)

¹⁸¹ Vgl. ebd.

¹⁸² Zur oralen Phase vgl. Laplanche, J./ Pontalis, J.-B. (1973): Das Vokabular der Psychoanalyse, Frankfurt a. M., S. 361ff.

¹⁸³ Vgl. Kales (2003).

¹⁸⁴ Pasqualino Settebellezze, Italien, 1975.

auch als orale Mutter erkennbar: Sie trinkt Bier aus einem riesigen Krug, und droht dem Protagonisten damit, ihn nach dem sexuellen Akt zu töten; die orale Mutter wird hier über den Konnex zwischen Essen und Sexualität zur sexuellen Männerfresserin.¹⁸⁵

Die Krankenschwester in *Misery*¹⁸⁶ erscheint als sie den verletzten Protagonisten bei sich zuhause aufnimmt zunächst als fürsorglich und aufopfernd, entpuppt sich dann jedoch als die besitzergreifende, kontrollierende Mutter, die dem „Kind“ nicht die Trennung von ihr gestattet, ihn sogar durch das Brechen des Fußknöchels symbolisch kastriert. Sie verfügt als phallische Mutter zudem über eine Unzahl an phallischen Waffen, wie Nadeln, Messer, Äxte, Gewehre... Am Ende muss der Protagonist die kontrollierende Mutter töten, um seine Freiheit und Selbstständigkeit wiedererlangen zu können.¹⁸⁷

Die Mutter in *What's Eating Gilbert Grape*¹⁸⁸ - eine tatsächliche, biologische Mutterfigur – sitzt seit dem Selbstmord des Vaters durch ihr Körpergewicht immobilisiert im Wohnzimmer des Familienhauses, während ihre Kinder enorme Mengen an Essen für sie einkaufen und zubereiten. Ihre physische und emotionale Bedürftigkeit droht die Entwicklung ihrer Kinder zu autonomen Erwachsenen zu verhindern, „she's eating up the freedom and autonomy of Gilbert and his siblings“. Ihr enormer Körper symbolisiert die lebensbedrohliche Mutter der „bösen Brust“, die ihre Kinder im Stich lässt um sich selbst zu füttern. Am Ende stirbt sie, wodurch der Protagonist Gilbert endlich seine persönliche Freiheit erlangt.¹⁸⁹

Kales Interpretation der vierten von ihr analysierten Filmfigur kann ich allerdings nur eingeschränkt zustimmen. Kristina, die einsame Nachbarin in *Happiness*¹⁹⁰, tötet und zerhackt den Portier ihres Apartmentgebäudes, nachdem dieser sie vergewaltigt hat. Kales verweist auf die Verknüpfung von Sexualität und Essen, der Portier hilft Kristina vor der Tat mit Lebensmitteln gefüllte Einkaufstaschen

¹⁸⁵ Vgl. Kales (2003).

¹⁸⁶ *Misery*, USA, 1990.

¹⁸⁷ Vgl. Kales (2003).

¹⁸⁸ *What's Eating Gilbert Grape*, USA, 1994.

¹⁸⁹ Vgl. Kales (2003).

¹⁹⁰ *Happiness*, USA, 1998.

nach oben zu bringen und bittet sie als Dankeschön dafür um eine Portion Eiscreme; zudem isst Kristina während sie die Tat einem Bekannten gesteht selbst eine Portion Eis.¹⁹¹ Kales Interpretation von Kristina als sexuelle Männerfresserin klammert jedoch die Tatsache aus, dass hier keinerlei sexuelle Initiative von ihr ausgeht, im Gegenteil, sie sogar vergewaltigt wird.

Diese psychoanalytischen Überlegungen liefern einen wichtigen Erklärungsansatz für die filmische Repräsentation weiblicher Dickleibigkeit als böse und angsteinflößend. Die dicke Frau wird mit Mütterlichkeit assoziiert, ihre Darstellung als Monster kann als Verkörperung bedrohlicher Mutterfantasien verstanden werden, die auf der allmächtigen, kontrollierenden, oral-sadistischen Mutter der präödiptalen Phase beruhen.

4.7 Angst vor der Unterschicht?

Bis Ende des 19. Jahrhunderts wurde Schlanksein bzw. Magerkeit mit Armut assoziiert, Dickleibigkeit mit Wohlstand: Die sozial niederen Schichten konnten sich nicht immer ausreichend mit Nahrung versorgen, für die sozial höheren Schichten stellte dies hingegen kein Problem dar. Dementsprechend symbolisierte Dickleibigkeit im 19. Jahrhundert auch Macht und Autorität, wofür die zahlreichen zeitgenössischen Darstellungen von Königen, Polizisten, Anwälten oder Ärzten als dick ein Beleg sind.¹⁹² Ulrike Thoms verweist auf die Spuren, die diese Assoziation in der deutschen Sprache hinterlassen hat: „eine gewichtige Persönlichkeit“, „eine Meinung ist von Gewicht“, „dick drinsitzen“ im Sinne von maßgeblich an etwas beteiligt sein.¹⁹³

Durch die allgemeine Verbesserung der ökonomischen Situation in den westlichen Industrieländern erhielten auch niedere soziale Schichten Zugang zu

¹⁹¹ Vgl. Kales (2003).

¹⁹² Vgl. Thoms, Ulrike (2000): Körperstereotype. Veränderungen in der Bewertung von Schlankheit und Fettleibigkeit in den letzten 200 Jahren, in: Wischermann, Clemens/ Haas, Stefan (Hrsg.): Körper mit Geschichte. Der menschliche Körper als Ort der Selbst- und Weltdeutung, Stuttgart, S. 284.

¹⁹³ Vgl. ebd.

ausreichend Nahrung, und die Konnotationen von Schlanksein und Dickleibigkeit vertauschten sich: Seit Anfang des 20. Jahrhunderts wird Schlanksein mit Zugehörigkeit zu einer höheren, Dickleibigkeit mit Zugehörigkeit zu einer niederen sozialen Schicht assoziiert. Thoms erklärt dies u.a. mit dem Bedürfnis nach Distinktion seitens neu entstandener Bevölkerungsschichten wie den Angestellten und den freien Professionen, die bemüht waren, ihr kulturelles Kapital durch Stilisierungen des täglichen Lebens – wie eben auch der möglichst vorteilhaften Präsentation ihres Körpers – zu demonstrieren.¹⁹⁴ Susan Bordo schlägt in eine ähnliche Kerbe und spricht in dem Zusammenhang von einer „status-seeking middle class“.¹⁹⁵ Sie zieht auch eine Parallele zwischen der Tatsache, dass mit dem Ende des 19. Jahrhunderts soziale und ökonomische Macht vermehrt nicht mehr nur durch die Anhäufung von materiellem Reichtum erreicht wurde, sondern durch die Fähigkeit Arbeitskraft und Ressourcen anderer zu kontrollieren und zu managen. Analog dazu gewann auch der schlanke, kontrollierte, „gemanagte“ Körper an Bedeutung.¹⁹⁶ Paul Campos stellt die These auf, dass Schlankheit in Gesellschaften, in denen Nahrungsmittel im Überfluss vorhanden sind, aus demselben Grund zum Ideal wird, aus dem in Gesellschaften, in denen Nahrung knapp ist, Dickleibigkeit als Ideal gilt: Beide Körpertypen sind in der jeweiligen Situation nur schwer zu erlangen, außer für diejenigen, die von Natur aus über eine dementsprechende Veranlagung verfügen. Über den jeweiligen Körpertypus zu verfügen wird daher mit sozialem Rang und Privileg gleichgesetzt.¹⁹⁷

In den gegenwärtigen Diskursen zum Thema Adipositas als Gesundheitsrisiko findet sich häufig eine enge Verknüpfung mit Diskursen zum Thema Armut. Friedrich Schorb analysiert diese Verknüpfung¹⁹⁸ - mit Schwerpunkt auf dem bundesdeutschen „Unterschichtsdiskurs“ der letzten Jahre - und sieht als deren

¹⁹⁴ Vgl. ebd., S. 286.

¹⁹⁵ Bordo (1993), S. 191.

¹⁹⁶ Vgl. ebd., 192.

¹⁹⁷ Vgl. Campos (2005), S. 229.

¹⁹⁸ Vgl. Schorb, Friedrich (2008): Keine „Happy Meals“ für die Unterschicht! Zur symbolischen Bekämpfung der Armut, in: Schmidt-Semisch, Henning/ Schorb, Friedrich: Kreuzzug gegen Fette. Sozialwissenschaftliche Aspekte des gesellschaftlichen Umgangs mit Übergewicht und Adipositas, Wiesbaden, S. 107-124.

Ursprung nicht nur die statistische Korrelation von niedrigem Einkommen mit höherem Körpergewicht. Die Ursachen für Armut werden diskursiv im Verhalten der von Armut betroffenen Bevölkerung festgemacht und überschneiden sich stark mit den Verhaltensweisen, die diskursiv als alleinige Ursachen für Dickleibigkeit dargestellt werden: Passivität, Ignoranz, mangelnde Selbstdisziplin, falsche Erziehung. Anstatt über die gesellschaftlichen Missstände zu diskutieren, die zur Entstehung der „Unterschicht“ beitragen, wird deren Mitgliedern die alleinige Schuld an ihrer sozioökonomisch schlechten Lage zugeschoben und Dickleibigkeit wird nicht nur als der „sichtbare Ausdruck der neuen Unterschicht“ gesehen, sondern wird somit zum „Symbol für selbstverschuldete Armut“ erhoben.¹⁹⁹

Paul Campos bezieht sich auf den Diskurs der US-amerikanischen Öffentlichkeit und die darin relativ offen ausgesprochene Abscheu („disgust“) vor der Dickleibigkeit der unteren sozialen Schichten. Er erkennt darin eine Projektion der Abscheu, die von den höheren sozialen Schichten gegenüber der Unterschicht empfunden wird, deren Äußerung jedoch im Gegensatz zu früheren Zeiten heutzutage nicht mehr gesellschaftlich akzeptabel wäre und deshalb unter dem Vorwand der Gesundheitsvorsorge auf die Eigenschaft der Dickleibigkeit projiziert wird.²⁰⁰ Abscheu ist für Campos immer mit einer gewissen Angst verbunden, nämlich mit der Angst vor Ansteckung („contamination“), und die dünne upper class hat nicht nur Angst davor dick zu werden: Dickleibige Menschen erfahren in unserer Gesellschaft vielfältige Diskriminierungsmechanismen, die zu einem nicht unwesentlichen Teil auch einen sozio-ökonomischen Abstieg mit sich bringen; sie werden bei Job- oder Collegenbewerbungsgesprächen benachteiligt, seltener befördert und meist als ungeeignet für höheres Management wahrgenommen – „wer kann Budget und Angestellte kontrollieren, wenn er oder sie schon seinen eigenen Körper nicht kontrollieren kann?“²⁰¹ Die dünne upper class hat also nicht

¹⁹⁹ Ebd., S. 107.

²⁰⁰ Vgl. Campos (2005), S. 68.

²⁰¹ Zur sozioökonomischen Diskriminierung dicker Menschen vgl. ebd., S. 65; Cooper (1998), S. 81f.; Kipnis, Laura (1995): Die kulturellen Implikationen des Dickseins, in: Angerer, Marie-Luise (Hrsg.): The body of gender: Körper/Geschlechter/Identitäten, Wien, S. 119f.

einfach nur Angst selbst dick zu werden, sondern auch Angst, dadurch Teil der von ihr verabscheuten Unterschicht zu werden.²⁰²

Laura Kipnis vermutet ebenfalls einen Zusammenhang zwischen Ängsten bezüglich des dicken Körpers und Ängsten bezüglich der Unterschicht: Die mit Dickleibigkeit assoziierte Erzählung vom außer Kontrolle geratenen, nimmersatten Körper wird – übertragen auf die Bevölkerung – zur bedrohlichen Vorstellung von den außer Kontrolle geratenen Massen, die nicht nur über einen unstillbaren Appetit verfügen, sondern auch in ihren Forderungen nach Sozialhilfe und Unterstützungsprogrammen unersättlich sind.²⁰³

Robin Wood erklärt die Figur des Monsters im Horrorfilm mit dem „return of the repressed“, als Dramatisierung dessen, was in unserer Gesellschaft unterdrückt wird und als „object of horror“ dann doch wieder auftaucht. Für Wood ist das Proletariat eine dieser unterdrückten Gruppen, und er nennt als Beispiele für dessen filmische Wiederkehr in Monsterform *Frankenstein*,²⁰⁴ *Assault on Precinct 13*²⁰⁵ und auch *The Texas Chainsaw Massacre*.^{206 207}

Mit *The Texas Chainsaw Massacre* sind wir auch schon bei dem Horror-Subgenre, in dem die Angst vor der Unterschicht wohl am stärksten zum Ausdruck kommt, nämlich dem - primär US-amerikanischen - Urbanoia-/ Hillbilly-/Backwoodshorror, in dem eine Gruppe von (Vor-)StadtbewohnerInnen – manchmal auch eine Einzelperson – vom urbanen in den ruralen Raum kommt und sich dort dann mit einer bedrohlichen, meist mörderischen, Landbevölkerung konfrontiert sieht. Diese Konfrontation von Stadt und Land ist durchaus vielschichtig lesbar: Zum einen lässt sich eine politische Auseinandersetzung zwischen der liberalen, demokratisch wählenden Stadt und der konservativen, republikanischen Provinz erkennen. In den 1970er Jahren, der Blütezeit des

²⁰² Vgl. Campos (2005), S. 69.

²⁰³ Vgl. Kipnis (1995), S. 120.

²⁰⁴ *Frankenstein*, USA, 1931.

²⁰⁵ *Assault on Precinct 13*, USA, 1976.

²⁰⁶ *The Texas Chainsaw Massacre*, USA, 1974.

²⁰⁷ Vgl. Wood, Robin (2003): *Hollywood from Vietnam to Reagan ... and beyond*, Expanded and Revised Edition, New York, S. 68.

Backwoodshorrors, drückten sich darin die diesbezüglichen Ängste der Hippiegeneration aus, und das Revival des Genres in den letzten Jahren wird oft mit einem Hinweis auf die unter der Regierung Bush erfolgte Verhärtung der Fronten zwischen „blue states“ und „red states“ interpretiert.²⁰⁸ Carol Clover sieht als weiteren verhandelten Gegensatz den zwischen Zivilisation und Primitivität bzw. die Frage, inwieweit „wir“ – die überzivilisierten Stadtmenschen – im primitiven darwinistischen Überlebenskampf überhaupt noch bestehen könnten, oder ob wir dafür schon zu verwöhnt bzw. verweichlicht sind.²⁰⁹ Eng damit verbunden sieht sie auch einen Zusammenstoß zwischen einer „state mentality“, die den BürgerInnen die Möglichkeit gibt, ihre Probleme der Staatlichkeit zu übertragen und „statelessness“, in der den BürgerInnen nur die Möglichkeit der Selbstjustiz bleibt.

Der offensichtlichste Gegensatz jedoch ist der zwischen arm und reich bzw. wohlhabend: Die StädterInnen sind meist eindeutig als Mittelschichtsangehörige identifizierbar, die LandbewohnerInnen hingegen fahren alte Autos, tragen abgewetzte Kleidung, leben in alten, oft schon verfallenen Häusern, sind zudem ungebildet, sprich verfügen insgesamt über einen niedrigen sozio-ökonomischen Status. Clover analysiert ausgehend von *Deliverance*,²¹⁰ einem Klassiker des Backwoodsgenres, diesen Gegensatz und kommt zu dem Schluss, dass Schuldgefühle der städtischen Mittelschicht gegenüber der verarmten Landbevölkerung entscheidend für die Dynamik des Genres sind. Die Filme implizieren einen Zusammenhang zwischen der Armut der einen und dem Wohlstand der anderen, durch die Dämonisierung der Provinz werden jedoch allfällige Schuldgefühle seitens der Wohlhabenden beruhigt und indirekt die Ausbeutung der Landbevölkerung auf Kosten der städtischen Mittel- bzw. Oberschicht gerechtfertigt.²¹¹

²⁰⁸ Vgl. dazu Reden, Sven von (2004): Das Land frisst die Stadt, in: taz.de, URL: <http://www.taz.de/index.php?id=archivseite&dig=2004/01/29/a0227> (23.03.09); Fuchs, Christian (2004): Hillbilly-Horror, in: fm4.orf.at, URL: <http://fm4v2.orf.at/fuchs/168129/main> (23.03.09)

²⁰⁹ Vgl. Clover, Carol J. (1992): Men, women, and chain saws: gender in the modern horror film, Princeton NJ, S. 131f.

²¹⁰ *Deliverance*, USA, 1972.

²¹¹ Vgl. Clover (1992), S. 129, S. 134f.

Dickleibigkeit signifiziert Zugehörigkeit zu einer niederen sozialen Schicht, dementsprechend finden sich dicke Monster in diesen Filmen, die auf der Angst der Mittelschicht vor der Unterschicht aufbauen. Zudem gehört Dickleibigkeit auch ganz konkret zu dem Klischeebild des „Red America“, der republikanisch wählenden US-Provinz. So beschreibt der Journalist David Brooks – wenn auch mit leicht ironischem Unterton – die Sichtweise des „Blue America“ auf „Red America“ folgendermaßen: „All we know, or all we think we know, about Red America is that millions and millions of its people live quietly underneath flight patterns, many of them are racist and homophobic, and when you see them at highway rest stops, they're often really fat and their clothes are too tight.“²¹²

Dicke weibliche Hillbillymonster finden sich in *Motel Hell*²¹³, im *The Texas Chainsaw Massacre Remake*²¹⁴, in *The Texas Chainsaw Massacre – The Beginning*²¹⁵, in *The Hills Have Eyes Original* und *Remake*²¹⁶. (Zur Analyse dieser Figuren siehe Kapitel 5.5.) Dicke männliche Monster treten in *Cabin Fever*²¹⁷ und *Alive or Dead*²¹⁸ auf.

Neben diesen Beispielen aus den USA taucht auch in einigen europäischen Produktionen der letzten Jahre, die offensichtlich an das ursprünglich US-amerikanische Backwoodsgenre angelehnt sind, die Figur des dicken Hillbilly auf: In dem österreichischen Horrorfilm *In 3 Tagen bist du tot 2*²¹⁹ trifft die in Wien lebende Protagonistin in den Tiroler Bergen auf eine mörderische Familie, zu deren Mitgliedern ein dicker, sexuell gestörter Mann zählt. In einer mit *Countrycide*²²⁰ betitelten Folge der britischen Science-Fiction/Mystery-Serie *Torchwood* verschlägt es die aus der walisischen Hauptstadt Cardiff stammenden SerienheldInnen in die walisische Provinz, wo sie von einer Gruppe

²¹² Brooks, David (2001): One Nation, Slightly Divisible, in: The Atlantic, URL: <http://www.theatlantic.com/issues/2001/12/brooks.htm> (25.03.09)

²¹³ Motel Hell, USA, 1980.

²¹⁴ The Texas Chainsaw Massacre, USA, 2003.

²¹⁵ The Texas Chainsaw Massacre – The Beginning, USA, 2006.

²¹⁶ The Hills Have Eyes, USA, 1977; The Hills Have Eyes, USA, 2006.

²¹⁷ Cabin Fever, USA, 2002.

²¹⁸ Alive or Dead, USA, 2008.

²¹⁹ In 3 Tagen bist du tot, Österreich, 2008.

²²⁰ Torchwood, Countrycide, Episode 6, UK, 2006.

KanniballInnen attackiert werden, zu der auch eine dicke Frau gehört. Ein junges Paar aus London wird in *Eden Lake*²²¹ während eines Landausflugs von einer Gruppe Jugendlicher und deren Eltern ermordet. Auch hier sind einige der ProvinzmörderInnen mollig bis dick, wohingegen das Londoner Mittelschichtspaar eindeutig dem gängigen Schlankheitsideal entspricht.

Dickleibigkeit wird seit Beginn des 20. Jahrhunderts mit Zugehörigkeit zu einer niederen sozialen Schicht assoziiert, dementsprechend findet sich in den gegenwärtigen Diskursen zum Thema „Adipositas als Gesundheitsrisiko“ häufig eine enge Verknüpfung mit Diskursen zum Thema Armut. In diesen Verknüpfungen lassen sich Ängste der Mittelschicht bezüglich der Unterschicht erkennen, die auf die Eigenschaft der Dickleibigkeit projiziert werden. Eine filmische Entsprechung dieser diskursiven Verknüpfung findet sich in aktuellen Beispielen des Backwoods-/Urbanioia-/Hillbillyhorrorgenres, in denen dicke Charaktere als Angehörige einer monströsen provinziellen Unterschicht in Erscheinung treten.

²²¹ *Eden Lake*, UK, 2008.

5. Filmanalyse

5.1 Filmauswahl

Das Kriterium für die Auswahl der Filme war die Darstellung von dicken Frauen als Monster. Den Begriff des „Monsters“ definiere ich für diese Arbeit als eine Filmfigur, die als böse, bedrohlich, angsteinflößend charakterisiert wird. Es kann sich dabei um Figuren aus dem traditionellen Monstergenre, dem Horrorfilm, handeln, aber auch um Figuren aus anderen Genres. DICK - DEF

Bei der Suche nach diesem Kriterium entsprechenden Filmen wurden einerseits im „Schneeballverfahren“ Gespräche im filminteressierten Bekanntenkreis geführt, andererseits eine Recherche anhand verschiedener Strategien durchgeführt:

- Google-Suche anhand von verschiedenen Stichwörtern
- Suche in der Onlinefilmdatenbank <http://www.imdb.com>, einerseits anhand von Stichwörtern, andererseits Recherche in den Einträgen mir bekannter dicker Schauspielerinnen
- Sichtung von Literatur zum Thema Dickleibigkeit sowie zum Thema Monster bzw. Horrorfilm
- Recherche auf diversen Fat-Acceptance-Blogs anhand von Stichwörtern

Anhand dieser Strategien und der Hinzunahme von mir bereits bekannten Filmen wurde ein Grundstock von 48 Filmen erstellt, von denen nach erster Sichtung 31 als geeignet eingestuft wurden. Diese Erstellung und Sichtung des Grundstocks fand von Dezember 2007 bis April 2008 statt, ein weiterer Film, der erst im Herbst 2008 in die Kinos kam, wurde nachträglich hinzugefügt. Der älteste Film stammt aus dem Jahr 1970, der neueste aus dem Jahr 2008. Die Abwesenheit von Filmen aus früheren Produktionsjahren lässt sich vermutlich auf mehrere Sachverhalte zurückführen: Je älter ein Film – mit Ausnahme von Klassikern oder Kultfilmen – umso größer ist die Wahrscheinlichkeit, dass er in Vergessenheit gerät, weder auf DVD noch in Form von Kinovorführungen zugänglich ist und somit auch nicht in der Literatur behandelt wird. Zudem vermute ich jedoch, dass es einen

Zusammenhang zwischen der Verschärfung des weiblichen Schlankheitsideals in den westlichen Gesellschaften der 1960er Jahre und dem Auftreten von dicken weiblichen Monstern ab 1970 gibt. Allerdings finden sich unter den Filmen auch relativ wenige – nur vier – aus den 1970er Jahren, ebenso viele aus den 1980er und sechs aus den 1990ern. Die 2000er Jahre hingegen sind stark vertreten mit 18 von 32 Filmen. Hier lässt sich ebenfalls vermuten, dass diese Filme einerseits einen höheren Bekanntheitsgrad haben, leichter auf DVD zugänglich und im Internet recherchierbar sind. Ich denke jedoch, dies allein erklärt nicht den unverhältnismäßig starken Überhang, sondern ich vermute auch hier als eine wesentliche Ursache die erneute Verschärfung des weiblichen Schlankheitsideals in den letzten Jahren und die – speziell im angloamerikanischen Raum stattfindende – verstärkte Thematisierung von Dickleibigkeit als Problem.

5.2 Methode

Der Schwerpunkt der Analyse soll auf der filmischen Repräsentation der dicken Frau als Monster liegen und der Frage nach dem jeweiligen Kontext dieser Repräsentation. Ein wichtiger Punkt ist herauszufinden, durch welche Verbindungen / Subtexte / Kategorien diese Repräsentation erfolgt und die dadurch erkennbaren Verknüpfungen mit gesellschaftlichen Diskursen zu (weiblicher) Dickleibigkeit herauszuarbeiten. Mikos betont die Bedeutung der Kategorie „Diskurs“ als Kontext für die Filmanalyse: Filme existieren immer innerhalb gesellschaftlicher Diskurse, Produktion und Rezeption sind nicht unbeeinflusst von ihnen möglich, Filme repräsentieren jedoch nicht nur Diskurse, sondern sind wiederum selbst auch Diskursereignisse. Durch die Analyse von Inhalt und Repräsentation kann diese diskursive Verortung von Filmen herausgearbeitet werden.²²²

Zur Beantwortung meiner Forschungsfragen erschien es wenig sinnvoll, die von mir behandelten Filme zur Gänze zu analysieren, ich habe mich stattdessen in der

²²² Vgl. Mikos, Lothar (2003): Film- und Fernsehanalyse, Konstanz, S. 57f.

Analyse auf die für die Repräsentation der dicken Frau relevanten Szenen bzw. Aspekte konzentriert.

Je nach Relevanz erfolgte eine Analyse auf verschiedenen Ebenen:

- Handlung: es wurden Inhaltsangaben und Handlungsabläufe erstellt
- Dialog: Dialoge wurden punktuell transkribiert
- Ton / Musik: der Einsatz von Musik sowie die Ton-Bild-Montage wurden untersucht
- Bildkomposition: es wurden Screenshots erstellt und im DiplomandInnenseminar versucht, verschiedene Interpretationsmöglichkeiten herauszuarbeiten
- Kameraarbeit: Einstellungsgrößen und Perspektiven von Schlüsselszenen wurden protokolliert
- Montage: die Herstellung von Bedeutungsstrukturen anhand der Montage wurde untersucht
- Dramaturgie: die Strukturierung von relevanten Ereignis- und Handlungsabläufen wurde protokolliert

5.3 Den Mann (körperlich) dominierend

In circa der Hälfte der von mir analysierten Filme finden sich dicke Frauenfiguren, die Männer dominieren oder dies zumindest versuchen. Diese Dominanz ist in einigen Fällen körperlich, in einigen psychisch – hier meist in der Rolle der Ehefrau oder Mutter, die Ehemann bzw. Sohn dominiert – oder kann sich auch im Innehaben oder Anstreben einer strukturellen Machtposition ausdrücken.

Die „Iron Lady“ in der Queer-Komödie *9 Dead Gay Guys*²²³ wird durch ein Gespräch zwischen drei Männern eingeführt, in dem der erste ihren Namen erwähnt, der zweite ganz entsetzt darauf mit „I don't wanna fuck with the Iron Lady“ reagiert und der dritte – der Protagonist des Films – fragt, wer diese Person denn sein. Ihm sowie dem Publikum wird die Frage dann in Form einer Szene

²²³ 9 Dead Gay Guys, UK, 2002.

beantwortet, in der die lesbische „Iron Lady“ in dem von ihr geführten Lokal ein Heteropärchen aggressiv als „disgusting“ und „perverts“ beschimpft, an den Armen packt und hinauswirft. Ihre körperliche Kraft und Bedrohlichkeit wird auf der Tonebene durch aggressive Rockmusik (Kategorie „Schwanzrock“) unterstrichen, die während der Szene im Hintergrund läuft und zusätzlich durch eine Art Donner, der zu hören ist, als die „Iron Lady“ sich die Hände reibt, nachdem sie das Pärchen aus dem Lokal geworfen hat, und nochmals als sie sich danach wieder auf ihren Barhocker setzt. Die Szene wird von einem Voice-Over des Protagonisten begleitet, in dem darauf hingewiesen wird, dass die „Iron Lady“ mehr wiegt als zwei Männer zusammen und das mit dem Satz „Looking at a Woman this fat and scary, I could begin to understand why it is that Gays should choose to shag guys.“ abgeschlossen wird.

Die Bemerkung „I don't wanna fuck with the Iron Lady“ wird im Laufe des Films noch dreimal wiederholt. Die „Iron Lady“ ist in sechs weiteren Szenen des Films zu sehen, in dreien davon wird ihre Bedrohlichkeit bzw. die Angst der männlichen Figuren vor ihr ebenfalls mit Musik unterstrichen; in diesen Fällen allerdings nicht mit Rockmusik, sondern mit an Horrorfilme wie *The Omen*²²⁴ erinnernde pseudo-gregorianischen Chorälen. In einer dieser Szenen tötet sie einen Pfarrer, den sie zu erpressen versucht hat, der jedoch das Geld nicht aufbringen kann, indem sie sich auf seinen Schoß setzt, sein Gesicht gegen ihre großen Brüste drückt und ihn dadurch erstickt bzw. erdrückt, während er verzweifelt bettelnd „No, no, no....“ winselt.

In einer weiteren Szene ist sie zweimal aus starker Untersicht zu sehen, wodurch ihre Bedrohlichkeit und Dominanz verstärkt wird. Sie bedroht in dieser Szene einen Mann, in dessen Besitz sie eine größere Summe Geld vermutet, mit einem riesigen Beil. Eine der Untersichts-Einstellungen zeigt sie, wie sie mit dem Beil auf sein Bett einhackt. Nachdem sie nicht fündig wird, zieht sie ihr Opfer drohend am Träger seines Unterhemdes zu sich heran, um herauszufinden, wo sich das Geld befindet; als sich herausstellt, dass er nicht über das Geld verfügt, hebt sie ihr riesiges Beil drohend, tötet ihn jedoch nicht, da er in diesem Moment einen

²²⁴ *The Omen*, USA, 1976.

Herzinfarkt bekommt. Sie ist also in dieser Szene „nur“ indirekt für seinen Tod verantwortlich. In ihrer letzten Szene wird sie selbst getötet, aber auch hier wird ihre körperliche Dominanz betont: Sie tötet ihren Mörder indem sie umfällt und ihn unter sich begräbt.

*Monster House*²²⁵ rekurriert auf das „Haunted House“-Horror-Subgenre, adaptiert es jedoch in Form eines Animationsfilmes für Kinder. Das titelgebende Haus ist die bössartige Verkörperung des Geistes der toten dicken Ehefrau des Hausbesitzers, die beim Bau des Hauses durch ein Unglück in das Fundament eingegossen wurde. Die Frau ist lebend und damit in menschlicher Form nur in einem kurzen Flashback zu sehen, in dem jedoch auch bereits in einer Szene die – in dieser Situation körperliche – Dominanz gegenüber ihrem zierlichen Ehemann zum Ausdruck kommt. Sie ist weitaus größer und dicker als er; als er ihr das Grundstück zeigt, auf dem er plant, für sie beide das Haus zu bauen, hebt sie ihn hoch und trägt ihn über die Grundstücksgrenze, so wie sonst der Bräutigam die Braut über die Schwelle trägt. Nach ihrem Tod dominiert sie ihn die nächsten 45 Jahre als böses Haus, vor dem er andere Menschen beschützen muss, damit es sie nicht frisst.²²⁶ Der Film versucht zwar zu vermitteln, dass der Ehemann durchaus auch deshalb in dem Haus bzw. bei ihr bleibt, weil er sie liebt, aber als eine Gruppe Nachbarskinder hinter das Geheimnis des Hauses kommt und den Ehemann aus seiner Situation befreien möchte, dreht das Haus bzw. die besitzergreifende, tote Ehefrau durch, und reißt sich aus ihrem Fundament, um die Kinder und den Mann zu verfolgen. Als er sich ihr stellt, sind Mann und Haus/Ehefrau in mehreren Einstellungen zu sehen, die betonen, wie riesig sie/das Haus im Vergleich zu ihm ist (siehe Abb. 2 und 3). Das Haus packt ihn schließlich mit einer seiner Baumhände und hebt ihn zu sich hoch; eine Szene die eindeutig an die klassische King Kong Szene referiert, nur mit umgekehrten Geschlechterrollen: Hier hält das riesige weibliche Monster den kleinen Mann in der Hand (siehe Abb. 4 und 5). Bei diesem Beispiel werden durch

²²⁵ *Monster House*, USA, 2006.

²²⁶ Zum Aspekt des Fressens in *Monster House* siehe Kap. 5.6.

Bildkomposition und Referenz an einen klassischen Monsterfilm Dominanz, Bedrohlichkeit und eine Umkehrung traditioneller Geschlechterrollen vermittelt. Die schlussendliche Zerstörung des Hauses und das darauffolgende Entschwinden des Geistes der dicken Frau werden als Befreiungsschlag inszeniert, der Ehemann kann nun endlich sein Leben leben.

Abb. 2 + 3: Visualisierung der Dominanz und Bedrohlichkeit der dicken Frau (bzw. der Verkörperung ihres Geistes) durch Bildkomposition in *Monster House* (Einstellung 1 + 2)



Abb. 4 + 5: Inszenatorische Referenz an King Kong mit umgekehrten Geschlechterrollen in *Monster House* (Einstellung 1 + 2)



Quelle: *Monster House*, USA, 2007

Ursula, die dicke böse Meereshexe aus *The Little Mermaid*,²²⁷ will nicht einfach nur einen Mann dominieren sondern die gesamte Unterwasserwelt beherrschen. Sie manipuliert hierfür die naive Ariel, Hauptfigur des Films und Tochter des Unterwasserkönigs Triton, um auf diesem Wege dem König die Herrschaft entreißen zu können. Sie wird den ganzen Film hindurch als böse und angsteinflößend portraitiert, sie wird als Monster und Dämon bezeichnet, Charaktere fürchten sie und zittern bei ihrem Anblick. In jeder ihrer Szenen gibt es zudem eine oder mehrere Einstellungen, in denen sie in starker Untersicht, meist beinahe das ganze Bild einnehmend zu sehen ist. Teilweise wird der bedrohliche Eindruck noch durch entsprechende Hintergrundbeleuchtung verstärkt. Im Showdown des Films wird dieser Eindruck eines bedrohlichen, dominierenden Körpers noch gesteigert: sie verwandelt sich, nachdem sie Triton der Herrschaft beraubt hat, in eine Riesin, die aus dem Meer aufsteigt und durch ihre Krakenarme gleichzeitig das ganze Meer mit sich hochzuheben scheint.

Die Komödie *The Waterboy*²²⁸ erzählt die Geschichte der „Mannwerdung“ des 31jährigen Bobby, der zu Beginn als von allen belächelter weltfremder Waterboy für ein Football-Team arbeitet und im Laufe des Films zum untypischen College-Footballstar aufsteigt. Der Film stellt als die größten Hindernisse auf diesem Weg zum sozialen Aufstieg einerseits Bobbys mangelnde soziale Kompetenz bzw. Weltfremdheit dar, andererseits seine dicke Mutter, die wiederum als direkt verantwortlich für seine Weltfremdheit geschildert wird. Bereits in ihrer ersten Szene macht der Film ihre Charakterisierung als dominierende, kontrollierende, besitzergreifende Mutter, die ihren Sohn nicht erwachsen werden lassen will, überdeutlich: Bobby kommt nach Haus – er wohnt natürlich noch bei ihr – und erzählt ihr von seiner Entlassung als „Waterboy“, eine Nachricht, auf die sie höchst erfreut reagiert, da er ja jetzt mehr Zeit dort verbringen könne, wo er hin gehöre, nämlich zuhause bei ihr. Als er daraufhin zaghaft stotternd meint, er könne sich ja vielleicht eventuell bei einem anderen Team bewerben, weist sie ihn

²²⁷ *The Little Mermaid*, USA, 1989.

²²⁸ *The Waterboy*, USA, 1998.

scharf zurecht, er solle ihr gefälligst nicht widersprechen. Der Dialog leitet dann über zu einem wichtigen Aspekt dieser Mutter-Sohn-Dynamik, nämlich der Tatsache, dass sie ihn bewusst auch in seiner sexuellen Entwicklung einschränkt. Er erwähnt ein Mädchen, mit dem er gesprochen hat, die Mutter fragt ihn erzürnt, ob er denn nicht mehr wisse, was sie ihm über Mädchen gesagt hätte. Der Film zeigt seine Erinnerung an diese Aussage in Form eines schwarz-weiß Flashbacks, in dem die Mutter einem circa zehn Jahre alten Bobby streng erklärt, sie wolle nicht, dass er sich je mit Mädchen abgebe. Seine Frage, warum sie das denn nicht wolle, beantwortet sie mit einem erzürnten „Because little girls are the devil!“ Während sie diesen Satz äußert, wird sie in einem bedrohlichen Kamerazoom in Untersicht gezeigt, diese Einstellung wird überblendet mit züngelnden Flammen, die zuerst ihr Gesicht umspielen und schließlich das ganze Bild einnehmen. Diese Inszenierung wiederholt sich später in einer zweiten Rückblende, in der sie vor dem jungen Bobby jemand anderen als „the devil“ bezeichnet und vermittelt visuell, dass sie selbst „the devil“ ist.

Im Lauf des Films wird die besitzergreifende Art der Mutter noch weiter ausgeführt: Sie will nicht, dass er aufs College geht, Football spielt oder Freunde hat, in einer Szene erwähnt Bobby, dass sie ihm sogar Restaurantbesuche verboten hat. Besonders auffallend ist der ödipale Aspekt dieser Mutter-Sohn-Beziehung: Er ist aufgrund ihrer Bemühungen, ihn von anderen Frauen fernzuhalten mit 31 noch „ungeküsst“, als er schließlich doch eine Frau zum Barbecue einlädt, bricht die Mutter einen Streit mit ihr vom Zaun, in dem unter anderem der Satz „The onliest woman in my boy’s life is me. Nobody’s gonna take him away.“ fällt, und verbietet Bobby, sich weiterhin mit ihr zu treffen. Er widersetzt sich später heimlich diesem Verbot und nimmt die Frau mit in sein Zimmer, wo es auch zu einer körperlichen Annäherung kommt, die er jedoch abbricht, da er befürchtet, seine Mutter könnte aufwachen. Am Ende des Films, nachdem die Mutter eine innerliche 180-Grad-Wandlung durchgemacht hat und ihm seine Freiheit zugesteht, gewinnt sein Football-Team durch ihn ein wichtiges Spiel. Ein Sportreporter fragt ihn, wie er sich fühle, worauf er nur „I love Mama!“ antwortet.

Die dicke Frau ist hier also die kontrollierende, dominierende Mutter, die ihren Sohn in seiner persönlichen und sexuellen Entwicklung einschränkt.

In der Komödie *Norbit*²²⁹ basiert ein Großteil des komödiantischen Effekts primär auf der Darstellung der dicken Rasputia als stereotype böse dominante Ehefrau, inklusive aller dazugehörigen Dickenwitze.

Das Filmplakat zeigt dementsprechend die dicke Rasputia im Negligee auf ihrem schlanken, entsetzt dreinblickenden Ehemann Norbit liegend (siehe Abb. 6). Hier versinnbildlicht der dicke weibliche Körper die Dominanz über den Mann, zudem werden durch das Negligee Ängste vor der sexuell aggressiven dicken Frau angesprochen, ein Aspekt, mit dem ich mich in Kapitel 5.3 genauer auseinandersetzen werde.

Bereits in der Szene, in der Rasputia als Charakter eingeführt wird, vermittelt der Film ihre (körperliche) Dominanz über ihren - zukünftigen - Ehemann - und auch über andere Männer: Norbit wird als Neunjähriger gezeigt, wie er auf dem Spielplatz von zwei anderen Jungs verprügelt wird; die gleichaltrige Rasputia kommt dazu und rettet ihn, indem sie die beiden Jungs mit jeweils einem Arm hochhebt, an den Köpfen zusammenschlägt und auf den Boden wirft. Sie fragt Norbit daraufhin, ob er eine Freundin habe, als er verneint, teilt sie ihm mit, dass er jetzt eine habe und er solle gefälligst ihre Hand halten. Er meint dazu nur „Okay“, die Szene endet mit einer Einstellung, in der Rasputia Norbit an der Hand richtiggehend hinter sich herschleift. Neben der Handlung vermittelt auch die Kameraarbeit Rasputias Dominanz, in der ersten Einstellung, in der sie zu sehen ist, wird aus Obersicht gezeigt, wie sich ihr Schatten über den am Boden liegenden Norbit und die zwei ihn verprügelnden Jungen schiebt; im Rest der Szene ist sie meist in starker Untersicht, der am Boden sitzende Norbit in Obersicht zu sehen (siehe Abb. 7 und 8).

²²⁹ Norbit, USA, 2007.

Abb. 6: Körperliche Dominanz und sexuelle Agressivität der dicken Frau in *Norbit* (Filmplakat)



Quelle: URL: <http://www.meetnorbit.com/> (10.04.09)

Abb. 7 + 8: Visualisierung von Dominanz und Unterlegenheit durch starke Untersicht und Obersicht in *Norbit* (Einstellung 1 + 2)



Quelle: *Norbit*, USA, 2007

In der Darstellung ihres Ehelebens wird Rasputias Dominanz Norbit gegenüber auf mehreren Ebenen herausgearbeitet:

- Er ist ökonomisch von ihr abhängig: Seine berufliche Tätigkeit besteht aus Hilfsarbeiten für ihre Brüder; in einer Szene, in der er sie verlassen will, meint sie er könne das ja gar nicht, da Haus, Auto, Geld auf ihren Namen laufen und ihm nichts gehöre.

- Sie dominiert ihn psychisch: Sie befiehlt ihm, was er zu tun und lassen habe.

- Sie dominiert ihn körperlich: Sie ist nicht nur größer und stärker als er, sie nutzt diese körperliche Dominanz auch, um ihm gegenüber körperlich gewalttätig zu werden. In insgesamt fünf Szenen attackiert sie ihn körperlich, zweimal schlägt sie ihm ins Gesicht, einmal nimmt sie ihn in den Schwitzkasten, einmal wirft sie ihn durch ein Fenster, und einmal lässt sie aus Eifersucht eine Lautsprecherbox auf ihn fallen, was für ihn sogar in einem Krankenhausaufenthalt resultiert.

Wie hier klar wird, sind in dieser Beziehung die traditionellen Geschlechterrollen vertauscht: *Sie* rettet ihn aus einer misslichen Lage, *sie* ist der aktive Part in der Initiierung der Beziehung, *sie* ist ihm an körperlicher Kraft überlegen und *sie* ist auch der ökonomisch stärkere Part. Ihre Verweigerung, sich dem Mann zu unterwerfen, und wie der Film diese Verweigerung bewertet, wird (symbolisch) auf den Punkt gebracht in der Szene, in der Rasputia Kate, Norbits Jugendliebe und heimliches „love interest“ kennen lernt. Kate spricht Rasputia mit Mrs. Rice – Norbits Nachnamen – an, da sie offensichtlich davon ausgeht, jede Frau nehme den Namen ihres Mannes an; Rasputia, die ihren Namen behalten hat, reagiert darauf mit „Mrs. Rice? My name ain't no damn Mrs. Rice.“ Kate, die „gute“ schlanke Frauenfigur, sieht die Unterordnung der Ehefrau, symbolisiert in der Annahme des Familiennamen des Mannes, als selbstverständlich an; Rasputia hingegen, die „böse“ dicke Frauenfigur, behält ihren Nachnamen, und sieht dies wiederum als Selbstverständlichkeit.

Der Film repräsentiert hier die Verweigerung der traditionellen Frauenrolle bzw. die Umkehrung der Geschlechterrollen durch und durch negativ, indem er sie in Form einer karikierten Gewaltbeziehung imaginiert.

Norbis Verhalten Rasputia gegenüber ist häufig von Angst geprägt, zudem wird auch in zahlreichen Szenen gezeigt, wie nicht nur er, sondern auch andere Menschen – häufig Männer – sich vor Rasputia fürchten: In einer Szene aus ihrer Kindheit wählt ein Junge Norbit in sein Basketballteam, aber erst nachdem sich Rasputia in den Hintergrund schiebt, worauf der Junge mit einem ängstlichen Gesichtsausdruck und der Wahl Norbits reagiert; in einer Szene in einem Restaurant, in der Rasputia nach Norbit sucht, behaupten die vier Kellner zuerst, Norbit sei nie hier gewesen, als Rasputia daraufhin wutentbrannt losbrüllt, sind die Kellner in einem Reaction-Shot zu sehen, wie sie angsterfüllt aufschreien und „Run, run!“ rufen; in einer Szene, in der einer ihrer großen, muskulösen Brüder etwas vor ihr verheimlichen will, fängt dieser nur aufgrund ihres scharfen, misstrauischen Blickes an, ängstlich zu jammern und zu winseln, bis er schließlich beinahe schon unter Tränen gesteht, was er weiß; in zwei anderen Szenen werden ganze Menschaufläufe auf der Straße gezeigt, wie sie vor der wütenden Rasputia zurückweichen.

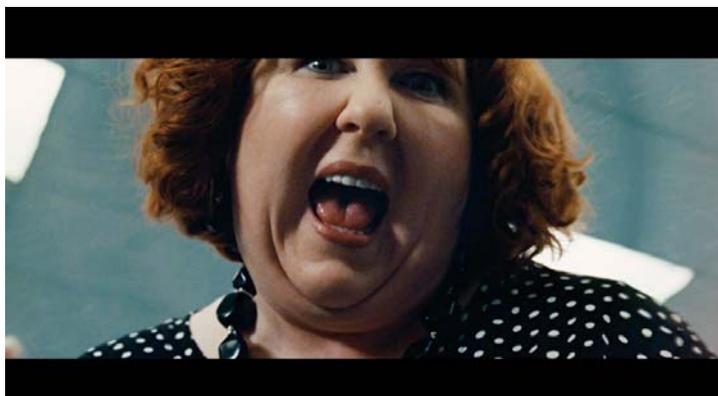
Das Monsterhafte-Bösartige an Rasputia soll zudem wohl bereits ihr Name vermitteln, die weibliche Form von Rasputin, bekannt als Bösewicht der russischen Geschichte. Sie wird darüber hinaus im Film als „King Kong“ und Gorilla bezeichnet, ihre Hochzeit kommentiert ein Gast mit „It’s a horror show.“

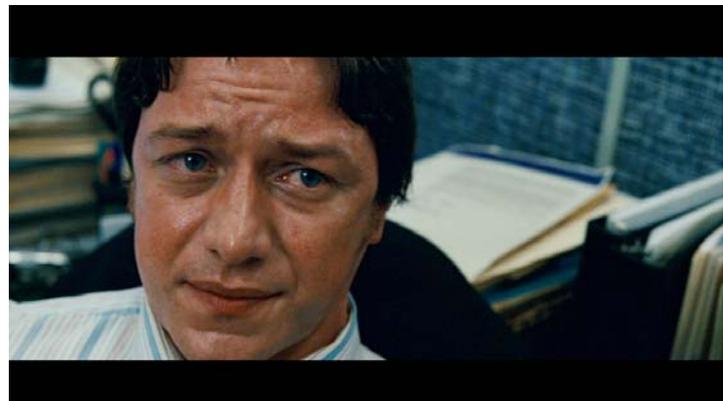
In *Wanted*²³⁰, dem einzigen von mir behandelten Actionfilm, wird die Hauptfigur Wesley aus seinem unerfüllten, unglücklichen Leben als Buchhalter gerissen, als ein Geheimbund von AttentäterInnen ihn rekrutiert. Seine Entscheidung sein bürgerliches Leben hinter sich zu lassen, um diesem Geheimbund beizutreten, wird als Befreiungsschlag inszeniert, und eine der ersten von der er sich „befreit“ ist seine dicke Chefin Janice. Janice wird bereits in ihrer ersten Szene als „bossy“ Boss charakterisiert, sie herrscht Wesley, der in seinem Büro-Cubicle sitzt, an, wo der Bericht sei, den er schon längst hätte abgeben sollen, und verdonnert ihn sowie den Rest des Büros deswegen zu Überstunden. In dieser Schuss-

²³⁰ *Wanted*, USA, 2008.

Gegenschuss-Dialogszene ist sie nur in Untersicht, er nur in Obersicht zu sehen. Die zweite Szene, in der Janice zu sehen ist, ähnelt der ersten, auch hier fragt sie wieder nach dem Bericht, den er immer noch nicht fertig gestellt hat, nur diesmal beschimpft sie ihn richtiggehend, weswegen er beinahe eine Panikattacke erleidet. Die Inszenierung kippt analog zu seinem Angstzustand, wieder wird er in Obersicht und sie in Untersicht gezeigt, im Laufe des Gesprächs wird ihre Bedrohlichkeit visuell immer stärker, die Untersicht wird verstärkt, ihr schimpfendes Gesicht scheint durch immer größere Nahaufnahmen näher zu kommen und wird zudem in slow motion gezeigt, während in den Gegenschuss-Einstellungen sein immer mehr mit Schweiß bedecktes, ängstliches Gesicht zu sehen ist (siehe Abb. 9 bis 13). Die dritte Szene schließlich beginnt ähnlich wie die zwei vorhergehenden, sie fängt an ihn zu beschimpfen, hier jedoch unterbricht er sie und beginnt in einem längeren Monolog ihr die Meinung zu sagen. Damit wechselt auch die Inszenierung, er steht und wird in Untersicht gezeigt, sie sitzt und wird in Obersicht gezeigt. Nach dem Monolog schlägt Wesley noch einen Arbeitskollegen, der mit seiner Freundin schläft, was er bisher einfach geschehen hat lassen und stürmt mit den Worten „I'm the man.“ aus dem Büro und in sein neues Leben. Diese dicke, dominierende Frau dient hier als ein Symbol für das fremdbestimmte, unglückliche Leben des Protagonisten, ihre „Beseitigung“ ist der erste Schritt für ihn, um die Kontrolle und damit seine Männlichkeit zu erlangen.

Abb. 9 - 13: Bildfolge zur Inszenierung der dicken Frau als dominant und bedrohlich durch Untersicht, Nahaufnahme und Reaction-Shot in *Wanted* (Einstellung 1 – 5)





Quelle: Wanted, USA, 2007

*The Honeymoon Killers*²³¹ und *Profundo Carmesi*²³² basieren auf demselben realen Kriminalfall und erzählen daher eine ähnliche Geschichte: In beiden Filmen beginnt eine dicke Frau eine Beziehung mit einem professionellen Heiratsschwindler und hilft ihm bei seinen Betrügereien, die schließlich in Morden ausarten. In beiden Filmen wird der jeweils erste Mord nicht von dem Heiratsschwindler, sondern von seiner dicken Gefährtin im Alleingang verübt, und auch wenn die darauf folgenden Morde nicht immer nur von ihr initiiert werden, stellen doch beide Filme die Frau als diejenige dar, die den Mann erst zum Mörder macht.

In dem Horrorremake *The Hills Have Eyes*²³³ findet sich eine dicke Frau in den Reihen der Monster, sie ist nur in einer kurzen Szene zu sehen, in der sie eines der männlichen Opfer körperlich dominiert, nämlich indem sie ihn mit einem Baseballschläger k.o. schlägt.

In dem Horrorremake *The Wicker Man*²³⁴ wird ein Polizist von seiner Ex-Verlobten auf eine Insel gelockt, die sich als streng matriarchal geführte Parallelgesellschaft entpuppt, in der Männer nur als stumme Arbeits- und Begattungsdrohnen existieren. Der Polizist wird am Ende des Films von den Frauen kollektiv überwältigt und als Opfer an ihre Göttin verbrannt. Eine dieser Frauen, die zwar nicht ihre Anführerin ist, aber als Wirtin des einzigen Gasthauses eine größere Nebenrolle spielt, ist dick.

Der Protagonist der Komödie *Postal*²³⁵ ist mit einer dicken Frau verheiratet, die als die stereotype dominante Ehefrau portraitiert wird: Sie beschimpft ihn, kommandiert ihn herum und als er sie beim Fremdgehen erwischt, zeigt sie

²³¹ *The Honeymoon Killers*, USA, 1970.

²³² *Profundo Carmesi*, Mexiko, 1996.

²³³ *The Hills Have Eyes*, USA, 2006.

²³⁴ *The Wicker Man*, USA, 2006.

²³⁵ *Postal*, USA, 2007.

keinerlei Schuldgefühle, sondern heischt ihn nur an, er solle bevor er geht den Wohlfahrtsscheck auf den Tresen legen.

Die dicke Krankenschwester aus dem Thriller *Misery*²³⁶ erscheint zunächst als Retterin in der Not, als sie die Hauptfigur des Films, einen Bestsellerautor, nach einem Unglück in der Wildnis zu sich nach Hause bringt und pflegt. Sie entpuppt sich jedoch als irrer Fan, die den verletzten Schriftsteller mit Gewalt festhält und ihn zwingen will, sein nächstes Buch nach ihren Vorstellungen zu verfassen.

Die durch ihr starkes Übergewicht praktisch immobile Mutter in *What's Eating Gilbert Grape*²³⁷ wird zwar nicht als böse sondern durchaus als sympathisch charakterisiert, dennoch dominiert sie das Leben des Protagonisten und seiner Geschwister, die für sie sorgen müssen und erst durch den Tod der Mutter am Ende des Films ihre Freiheit erlangen.

Die körperliche Dominanz der dicken Serienkillerin aus den No-Budget-Horrorfilmen *Criminally Insane 1 + 2*²³⁸ drückt sich in den Morden an ihren mehrheitlich männlichen Opfern aus: Sie erschlägt oder ersticht sie.

Der Protagonist des satirischen Dramas *Pasqualino Settebellezze*²³⁹ wird, nachdem er im 2. Weltkrieg aus der italienischen Armee desertiert, von Deutschen verhaftet und in ein KZ gebracht, das von einer dicken Frau geleitet wird. Diese KZ-Kommandantin befiehlt ihm nachdem er sich ihr als Liebessklave angeboten hat, sechs Männer aus seiner Baracke zur Hinrichtung auszuwählen und zwingt ihn zudem, seinen besten Freund im Lager zu erschießen.

²³⁶ *Misery*, USA, 1990.

²³⁷ *What's Eating Gilbert Grape*, USA, 1993.

²³⁸ *Criminally Insane*, USA, 1975; *Criminally Insane 2*, USA, 1987.

²³⁹ *Pasqualino Settebellezze*, Italien, 1975.

*Dolina*²⁴⁰ spielt in der gleichnamigen fiktiven dystopischen Kleinstadt, die von einer Art kirchlichem Orden totalitär regiert wird. Die dicke Betreiberin des örtlichen Bordells/Schönheitssalons hat durch ihre enge Zusammenarbeit mit dem Orden eine hohe Machtposition inne, die sie im Laufe des Films für diverse Machenschaften nutzt.

Die „Hexe aus dem Niemandsland“ tritt in *Hauru no Ugoku Shiro*²⁴¹ zuerst als böse, dicke, mächtige Frau auf; nachdem sie ihrer Kräfte beraubt wird, verliert sie nicht nur an Körpergröße und -fülle, sondern entwickelt sich auch zum harmlosen, liebenswürdigen alten Mütterchen. Der überdimensionale Körper ist hier also ein Zeichen für Macht und Bösartigkeit.

5.4 Aggressive / abstoßende / obszöne Sexualität

Wie in Kapitel 4.5 ausgeführt, sind Nahrungsaufnahme und Sexualität in der kulturellen Imagination eng miteinander verknüpft. Die dicke Frau ist versehen mit einem Narrativ des unbändigen Hungers nach Nahrung und somit auch nach Sexualität, ein Hunger, der Frauen nicht zugestanden wird und männliche Ängste vor aggressiver weiblicher Sexualität weckt. Gleichzeitig wird in unserer Gesellschaft dicken Frauen im Gegensatz zu schlanken Frauen nicht der Status des männlichen Begehrensobjekts zugestanden, sie gelten als sexuell unattraktiv, ihnen wird jedes Recht auf Sexualität abgesprochen.

Dementsprechend finden sich in den von mir untersuchten Filmen Repräsentationen von dicken Frauen, deren Sexualität als aggressiv / bedrohlich, abstoßend oder obszön dargestellt wird.

Die dicke Frau in der Komödie *Deuce Bigalow: Male Gigolo*²⁴² wird bereits als angsteinflößend präsentiert, noch bevor das Publikum sie zum ersten Mal sieht bzw. weiß, dass sie dick ist: Die Titelfigur Deuce Bigalow versucht sich als

²⁴⁰ *Dolina*, Ungarn, 2007.

²⁴¹ *Hauru no Ugoku Shiro*, Japan, 2004.

²⁴² *Deuce Bigalow: Male Gigolo*, USA, 1999.

Callboy und wird von seinem Zuhälter zum Haus seiner ersten offiziellen Klientin gebracht; nachdem der Zuhälter ihm gut zugeredet hat, klopft dieser an die Haustür, sprintet danach ängstlich um sich blickend zum Auto und fährt, wie aus dem Off zu hören ist, mit quietschenden Reifen davon. In diesem Moment ist dieses Verhalten sowohl für Publikum als auch für Deuce noch nicht erklärbar, es deutet aber an, dass in dem Haus etwas Bedrohliches auf Deuce wartet.

Die Tür wird dann elektronisch geöffnet, Deuce betritt das Haus, eine Stimme aus dem Off fordert ihn auf, nach oben zu kommen. Bevor er das Schlafzimmer betritt sagt er sich noch einmal die ihm zuvor eingebläute Hauptregel des Callboy-Daseins vor: „Don't fall in love!“. Dies soll offensichtlich witzig sein, da wir und er ja kurz darauf sehen, dass seine Klientin natürlich niemand ist, bei der Gefahr besteht, er könnte sich in sie verlieben, da sie ja dick ist. Bevor die Frau gezeigt wird, sehen wir eine Nahaufnahme von Deuces Reaktion, als er sie sieht: Er erschrickt so, dass er seine über die Schulter geworfene Jacke fallen lässt. Im Gegenschuss ist die Klientin zu sehen, sich auf einem Bett räkelnd, gekleidet in ein Negligee, mit pfirsichfarbener Federboa drapiert. In der damit eingeleiteten Szene steht er zitternd-nervös vor dem Bett, mit einem zwischen ängstlich, verzweifelt sowie angewidert fluktuierenden Gesichtsausdruck und versucht sich aus der Situation zu „retten“, was er schließlich schafft, indem er vorgibt schwul zu sein. Sie wird als sexuell aggressiv charakterisiert: Sie streicht sich während der Szene über ihre Brüste und Oberschenkel, leckt sich öfters die Lippen, einer ihrer ersten Sätze lautet „I'm not your average woman. I like sex and I'm not afraid to admit it.“ Sie versucht auch verbal lasziv zu sein: Sie drückt ihrer Erregtheit aus („Uh, I'm sweatin'. You're getting me all hot.“) und vergleicht ihre Vagina metaphorisch mit einem Flughafenhanger und einem Vulkan („You ever parked you bicycle in an aeroplane hangar? You ever thrown an toothpick into a volcano?“). Diese Inszenierung entspricht der in Kapitel 4.4 diskutierten Imagination von dicken Frauen als sexuell aggressiv bzw. unersättlich und den damit verbundenen männlichen Ängsten vor der Männerfresserin, die beim sexuellen Akt den Mann verschlingt: Wenn ihre Vagina ein Flughafenhanger oder ein Vulkan ist, dann kann sie den Mann beim sexuellen Akt offensichtlich

inkorporieren. Diese Analogie zwischen gieriger Nahrungsaufnahme und gieriger Sexualität wird in dieser Szene auch dadurch unterstrichen, dass sie nachdem sie diesen Satz geäußert hat, sich ein Sandwich aus dem Dekollete holt und dies zu essen beginnt.²⁴³

In dieser Charakterisierung als sexuell aggressiv finden auch rassistische Diskurse zur Sexualität „nicht-weißer“ Frauen ihre Entsprechung: Jabba ist Afroamerikanerin und wird zusätzlich durch ihre sprachliche Ausdrucksweise als „schwarz“ kodiert. Hier wird das Stereotyp der übersexualisierten dicken Frau mit dem rassistischen Stereotyp der übersexualisierten schwarzen Frau verknüpft.

Jabbas Versuche als dicke Frau lasziv verführerisch zu sein werden von dem Film – u.a. durch die Reaktion ihres Gegenübers – als abstoßend bzw. lächerlich dargestellt, und besonders lächerlich soll wohl die Tatsache sein, dass sie eben nicht weiß, wie sexuell abstoßend sie bzw. ihr Körper ist: Als sie seine erste erschrockene Reaktion auf ihren Anblick wahrnimmt, sagt sie: „I know what you’re thinking.“ Sie macht dann eine kurze Pause, in der das Publikum Zeit hat, zu überlegen, was jetzt kommt und sich wohl eine Entschuldigung für ihren Körper erwarten soll, da sie als dicke Frau ja wohl wissen muss, wie abstoßend sie ist. Diese Erwartungshaltung wird dann aber enttäuscht durch die Fortsetzung des Satzes: „You’re thinkin’ those are the biggest boobies you’ve ever seen.“ Als sie später in der Szene dann schließlich doch seine mangelnde Begeisterung bemerkt, meint sie, es liege an ihren Haaren („You don’t like my hair, do you?“), stellt also immer noch keinen Zusammenhang mit ihrer Dickleibigkeit her.

Das Monströse an dieser dicken Frau soll bereits ihr Name vermitteln: Jabba, und dies erinnert nicht zufällig an „Jabba the Hutt“, den riesigen, dicken, schleimigen, blobförmigen Monster-Bösewicht aus der Original-Star-Wars-Trilogie, wie eine Szene beweist, in der Deuces Zuhälter sie als „Jabba the Slut“ bezeichnet.

²⁴³ Zu *Deuce Bigalow* und Essen siehe Kapitel 5.4.

In einer weiteren Szene wird Jabba, wie bereits in ihrer ersten Szene, noch bevor sie zu sehen ist, filmisch als bedrohlich angekündigt. In diesem Fall greift der Film sogar auf eine klassische Monsterinszenierung zurück: in einem Gerichtssaal, in dem ein Verfahren gegen die Titelfigur wegen Prostitution stattfindet, ist plötzlich im Hintergrund ein dumpfes, offensichtlich durch Erschütterungen entstehendes Geräusch zu hören, mehrere Personen schrecken deswegen auf. Während das Geräusch lauter wird bzw. offensichtlich näher kommt, schauen sich die Anwesenden alarmiert an, zudem wird in einer Einstellung in Nahaufnahme ein auf einem Tisch stehendes Wasserglas gezeigt, das im Takt der Erschütterung vibriert; das Ganze ist unterlegt mit bedrohliche Spannung suggerierender Musik und endet mit dem Öffnen der Eingangstür, durch die Jabba eintritt, bei deren Anblick auch einige der Anwesenden zurückschrecken. Diese Inszenierung entspricht eins zu eins klassischen Monsterinszenierungen à la Godzilla, und ihr beabsichtigter komödiantischer Effekt basiert auch darauf, dass dem Publikum diese Art von Inszenierung bekannt ist. Auch wenn Jabba dann niemandem etwas Böses antut, sondern im Gegenteil zugunsten des Angeklagten aussagt, bleibt sie ein Monster.

In der Komödie *Good Luck Chuck*²⁴⁴ befürchtet die männliche Hauptfigur Charlie mit einem Fluch belegt zu sein, aufgrund dessen jede Frau, nachdem sie mit ihm geschlafen hat, kurz darauf in einem Anderen die große Liebe findet. Als er sich ernsthaft verliebt, traut er sich wegen des Fluchs nicht mit der Frau zu schlafen, da er sie nicht verlieren will, und plant daher zu testen, ob er wirklich verflucht ist, oder seine bisherigen Erfahrungen nur auf Zufall basieren. Er benötigt als „Testobjekt“ eine Frau, die seiner Ansicht nach unter normalen Umständen nie die große Liebe finden würde und wählt dafür eine dicke Frau aus.

Die Szene, in der sie als Charakter eingeführt wird, beginnt mit einem Dialog zwischen Charlie und seinem besten Freund Stu, der ihn von etwas abhalten will, wovon die ZuseherInnen zuerst noch nicht genau wissen, worum es sich handelt. Im Laufe des Dialogs wird klar, worum es geht, die betreffende dicke Frau wird

²⁴⁴ Good Luck Chuck, USA, 2007.

zuerst aus der Sicht der beiden Sprechenden in einer Totale aus Vogelperspektive gezeigt, als Reaction Shot ist Charlie zu sehen, wie er entsetzt Augen und Mund aufreißt, die nächste Einstellung zeigt die dicke Frau wieder aus derselben Perspektive, diesmal in einer Halbtotale. Während dieser zweiten Einstellung spricht Charlies Freund, der die Frau offensichtlich flüchtig oder zumindest aus Erzählungen kennt, ihren Namen aus. Ihr Name wird auf der Tonebene unterlegt mit einer Art Donnergeräusch, mit dem eine bedrohliche Hintergrundmusik einsetzt, die, während Charlies Freund sie weiter beschreibt, zu hören ist. Diese Beschreibung soll ebenfalls vermitteln, wie – sexuell - abstoßend diese Frau ist: Sie sei „angry and rude“, leide unter Ganzkörperakne, hat ein künstliches Gebiss, das sich in einem Wasserglas neben ihr befindet, würde sicher nie jemanden zum Heiraten finden oder auch nur jemanden, der freiwillig mit ihr schlafen würde. („If she was the last woman on the face of the earth, humanity would come to a screeching halt.“) Unterstrichen wird diese Charakterisierung als abstoßend durch Stus angewiderten und Charlies anhaltend leicht entsetzten Gesichtsausdruck während dieses Dialogs. Der Dialog endet mit einer Nahaufnahme von Charlie, der ängstlich schluckt, offensichtlich aufgrund der Tatsache, dass er plant, mit dieser Frau zu schlafen. Die bedrohliche Musik rückt stärker in den Vordergrund und leitet über zur nächsten Szene bzw. Einstellung, in der auch die dicke Frau visuell in den Vordergrund rückt: Sie liegt im Bikini neben einem Swimmingpool, ihr Bauch nimmt fast die gesamte linke Bildhälfte ein, während in der rechten Bildhälfte Charlie zu sehen ist, der sich ihr und damit der Kamera zögerlich nähert (siehe Abb. 14). Während er ihr näher kommt, schwillt die bedrohliche Musik bis zu einem Höhepunkt an und endet, als er vor ihr steht und sich räuspert. In der damit eingeleiteten Sequenz versucht Charlie sie zu überreden, mit ihm auszugehen, ihre Charakterisierung als abstoßend wird fortgeführt: sie ist ausgesprochen unfreundlich, furzt, drückt sich einen Pickel am Oberarm aus, zudem verzieht Charlie während des Gesprächs mehrmals angewidert-verzweifelt das Gesicht.

Die Figur der dicken Frau wird hier sowohl durch Dialog, Mimik und Körpersprache ihrer Gegenüber, als auch durch ihre eigenen Handlungen als

sexuell abstoßend dargestellt. Zusätzlich wird sie durch die Mimik Charlies, Filmmusik und Bildkomposition als bedrohlich charakterisiert, eine Bedrohlichkeit, die primär darauf basiert, dass Charlie plant mit ihr zu schlafen, wodurch also auch nochmals ihre abstoßende Sexualität unterstrichen wird.

Abb. 14: Inszenierung der dicken Frau als bedrohlich durch Bildkomposition in *Good Luck Chuck*



Quelle: Good Luck Chuck, USA, 2007

In der nächsten Szene sind Charlie und die dicke Frau in einem Restaurant zu sehen, die Szene ist im Schuss-Gegenschuss-Verfahren gefilmt, sie sitzt vor einem riesigen Berg Hummer, den sie mit schon ganz verschmiertem Gesicht gierig isst; er hat eine große Anzahl von Schnapsgläsern vor sich stehen, die er schnell hintereinander trinkt, offensichtlich um die Situation bzw. den bevorstehenden Beischlaf mit ihr besser zu ertragen. Die Frage, ob sie mit ihm schlafen will, bringt er kaum über die Lippen, da es ihn dabei starkt würgt. Als sie darauf mit „I’m gonna fuck you till you die!“ antwortet, ist er im Reaction-Shot zu sehen, wie es ihn noch stärker würgt; in der nächsten Einstellung blickt sie ihn lasziv an und leckt dabei an einem Hummer, was wohl Fellatio simulieren soll, woraufhin er im Gegenschuss zwei Schnäpse gleichzeitig kippt (siehe Abb. 15 und 16).

Die auf die Restaurant-Szene folgende kurze statische Einstellung zeigt die beiden in Nahaufnahme aus Obersicht beim Geschlechtsverkehr während dem

sie auf ihm sitzt, von ihr ist nur der mit Pickeln bedeckte Rücken zu sehen, von ihm nur zur Hälfte sein starres ausdruckslose Gesicht. In der nächsten Einstellung ist Charlie unter der Dusche zu sehen, wie er manisch mit einer Schachtel „Dental Desinfektant“ in der Hand seinen Körper abschrubbt, die sehr präsenste Musik dazu entspricht nahezu eins zu eins der berühmten Filmmusik aus der Duschszene in *Psycho*²⁴⁵ (siehe Abb. 17).

Die dicke Frau wird hier nicht nur erneut als sexuell abstoßend präsentiert, sondern ebenso als sexuell aggressiv und dominant; ähnlich wie in *Deuce Bigalow* kommt auch in diesem Film die Imagination der dicken Frau als sexuell unersättlich zum Ausdruck, auch hier wird die Analogie zwischen Sexualität und Nahrungsaufnahme offensichtlich durch die Verknüpfung von gierigem Essen mit der verbalen Äußerung ihrer gierigen Sexualität offensichtlich. Zudem greift der Film ebenfalls wie *Deuce Bigalow* auf eine dem Filmpublikum bekannte Inszenierungsstrategie – hier die Musik aus *Psycho* – zurück, um die Assoziation zwischen dicker Frau und Monster herzustellen.

Abb. 15: Verknüpfung der verbalen Äußerung aggressiver Sexualität mit gieriger Nahrungsaufnahme in *Good Luck Chuck*



²⁴⁵ Psycho, USA, 1960.

Abb. 16: Darstellung der dicken Frau als sexuell abstoßend durch Reaction-Shot in *Good Luck Chuck*



Abb. 17: Referenz an die Duschszene aus *Psycho* in *Good Luck Chuck*



Quelle: Good Luck Chuck, USA, 2007

Die Meerhexe Ursula aus *The Little Mermaid*²⁴⁶ wird als stark übersexualisierte Figur gezeigt. Sie wird einerseits bereits durch ihre Bekleidung sexualisiert: ein schwarzes, schulter- und rückenfreies, eng anliegendes Kleid mit tiefem Ausschnitt, durch das ihre großen Brüste stark zur Geltung kommen. Zudem verfügt sie über eine konstant laszive Körpersprache und Mimik: Sie wird öfters gezeigt wie sie sich in ihrer Höhle räkelt, und ihre Opfer umgarnt sie, als würde sie versuchen, sie sexuell zu verführen. In der Szene, in der sie die Hauptfigur Arielle überredet, sich auf einen Deal mit ihr einzulassen, trägt sie lasziv ein Lied vor, das mit einer Einstellung endet, in der sie mit ihren Brüsten wackelnd aus leichter Untersicht gesehen sich auf die Kamera zu bewegt, bis ihr Oberkörper das ganze Bild einnimmt. Der Film vermittelt nicht direkt Angst vor ihrer aggressiven Sexualität – sie wird nie gezeigt, wie sie tatsächlich versucht jemanden zu verführen – vielmehr werden durch ihre sexuellen Attribute Assoziationen zur Figur der verführerischen und gefährlichen Femme Fatale hergestellt.

In der Komödie *Norbit*²⁴⁷ wird Norbits dicke Ehefrau Rasputia als sexuell aggressiv und abstoßend charakterisiert: Ihre gemeinsame Beziehung beginnt damit, dass sie beschließt mit Norbit eine Partnerschaft eingehen zu wollen. Bei ihrer Hochzeit wird diese sexuelle Aggressivität durch die Inszenierung des Kusses während der Trauzeremonie vermittelt: nachdem der Priester die Worte „You may kiss the bride“ ausspricht, ist Norbit zu sehen, wie er mit einem wenig begeisterten Gesichtsausdruck auf diese Aufforderung reagiert, er hebt dann zögerlich Rasputias Schleier hoch; als Reaction-Shot auf den Anblick ihres Gesichts ist ein Hochzeitsgast, Norbits Ziehvater, zu sehen, wie er angewidert das Gesicht verzieht. Die nächsten Einstellungen zeigen wieder Norbit, wie er sich windet, schließlich die Augen schließt und die Lippen leicht spitzt, woraufhin Rasputia ihn an den Armen packt, ihm in einem scharfen Tonfall befiehlt, den Mund zu öffnen, und sich mit weit geöffnetem Mund richtiggehend auf ihn stürzt. Hier werden wieder mehrere Reaction-Shots eingesetzt, um zu vermitteln, wie

²⁴⁶ *The Little Mermaid*, USA, 1989.

²⁴⁷ *Norbit*, USA, 2007.

abstoßend Rasputia ist; zuerst zeigt die Kamera in zwei Halbtotale die versammelten Hochzeitsgäste, die alle mit entsetztem Gesichtsausdruck aufschreiend auf ihren Sitzen zurückweichen, dann in einer Nahaufnahme zwei entsetzte Männer, von denen einer sich die Hand vor Augen hält und dann einen großen Schluck aus seinem Flachmann macht. Die nächste Einstellung zeigt das Paar immer noch küssend bzw. wird eher vermittelt, dass Rasputia Norbit gegen seinen Willen küsst: Sie hält ihn fest und er zappelt mit den Beinen, als würde er erfolglos versuchen, sich loszureißen.

In der Schilderung der Hochzeitsnacht bzw. des ehelichen Liebeslebens wird Rasputias Charakterisierung als sexuell aggressiv fortgeführt: zuerst zeigt die Kamera Norbit, wie er ängstlich vor dem Bett steht und stammelt, dass sie beide nervös seien und sich doch Zeit nehmen sollten. In der nächsten Einstellung ist Rasputia zu sehen, wie sie sich in Lederstiefeln und Negligee im Rahmen der Schlafzimmertür räkelt, dann Norbit wie er vor Angst brüllt, dann Rasputia, die sich auf Norbit stürzt und ihn aufs Bett wirft, wodurch das Bett zusammenbricht; die letzte Einstellung zeigt ihn unter ihr begraben und schreiend (siehe Abb. 18 - 22). Diese Szene wird dann noch dreimal mehr oder weniger ident wiederholt, das was variiert sind die Outfits der beiden, die offensichtlich sexuelle Rollenspiele praktizieren: Einmal ist sie eine Weihnachtselke in Lederstiefeln, er ein Weihnachtsmann; einmal sie eine Art Gangmitglied, er ein Polizist; einmal sie eine Sklavin und er Abraham Lincoln. Die dicke Frau wird hier als sexuell aggressiv und dadurch für den Mann furchterregend dargestellt. Durch ihre Vorliebe für Rollenspiele – da er ja offensichtlich keinen Gefallen daran findet, wird impliziert, diese werden von ihr initiiert – wird ihre aktive Sexualität noch zusätzlich betont. Rasputia betrügt Norbit später im Film mit ihrem Steptanz-Lehrer, gleichzeitig wird jedoch betont, dass dieser Liebhaber nicht wirklich sexuell an ihr interessiert ist, sondern sich einen persönlichen Nutzen aus der Liaison erhofft. In der Szene, in der sie die sexuelle Beziehung initiiert, indem sie ihn fragt, ob er auch „private lessons“ gebe, stimmt er nur unter der Bedingung zu, sie müsse zuerst mit ihren Brüdern reden, ob diese sein geplantes Fitness-Tape finanziell unterstützen würden. Als er sie später bei ihr zuhause besucht und sie verführerisch meint, sie

hätte „dance fever“, verzieht er angewidert-verzweifelt das Gesicht, während er zu sich selbst murmelt „Lord, give me strength.“

Der Seitensprung entspricht der Imagination der dicken Frau als sexuell unersättlich, die Motive ihres Liebhabers betonen ihre abstoßende Sexualität, auch er hat natürlich kein sexuelles Interesse an ihr, sondern anderweitige Gründe für die Affäre.

Abb. 18 - 22: Bildfolge zur Inszenierung der dicken Frau als sexuell aggressiv und bedrohlich in *Norbit* (Einstellung 1 – 5)





Quelle: Norbit, USA, 2007

Wie *Deuce Bigalow* macht auch *Norbit* sich über das sexuelle Selbstbewusstsein der dicken Frau bzw. ihr Nicht-Wissen um ihre eigene sexuelle Unattraktivität lustig. In einer Szene sitzt sie im Auto und singt inbrünstig bei einem Radiolied die Textzeile „Don't cha wish your girlfriend was hot like me, don't cha...“ mit. Norbit sitzt neben ihr und verdreht die Augen, das Filmpublikum soll wohl ähnlich reagieren bzw. die Tatsache, dass sie meine sie sei „hot“, belächeln.

In einer anderen Szene sitzt sie im Schönheitssalon und erklärt, sie müsse sich ihr gutes Aussehen aufrechterhalten, da sie ja einen Ruf zu wahren habe: „Everybody in this town know that Rasputia Latimore is fine. Ain't I fine?“ Alle Anwesenden stimmen ihr übereifrig zu, offensichtlich jedoch nicht aus Überzeugung sondern eher aus Angst.

Ebenfalls in diesen Zusammenhang einzuordnen ist eine Dialogszene zwischen Rasputia und Kate, Norbits heimlichem „love interest“. Die dicke Rasputia erklärt in dieser Szene der schlanken, dem traditionellen weiblichen Schönheitsideal eindeutig entsprechenden Kate, diese tue ihr leid, da sie viel zu dünn sei und die meisten Männer ja so eine Figur nicht attraktiv finden würden, sondern üppigere Frauen, wie sie selbst, bevorzugen würden.

In dieser Szene fällt auch die unterschiedliche Bekleidung der beiden Frauen auf, die dicke Rasputia trägt einen Bikini, die schlanke Kate einen Badeanzug und zusätzlich noch ein um die Hüften gebundenes Tuch. Hier vermittelt bzw. verstärkt die Kleidung den Kontrast zwischen der sexuellen Aggressivität der dicken Frau und der sexuellen Passivität, der „Keuschheit“ der schlanken Frau. Vergleicht man das Erscheinungsbild der beiden Charaktere den Film hindurch, fällt eine weitere Ebene der Kontrastierung auf, die Ebene der rassistischen Kodierung. Beide Frauen sind Afroamerikanerinnen, Kate ist allerdings sehr hellhäutig, mit nur leicht gewelltem Haar, schmaler Nase und schmalen Lippen. Sie trägt zudem – abgesehen von ihrem „keuschen“ Badeanzug - durchgehend sehr helle Kleidung, oft weiß, hellgrau oder pastellfarben, wodurch die Kodierung als „weiß“ noch zusätzlich verstärkt wird. Rasputia hingegen ist im Vergleich zu Kate relativ dunkelhäutig, mit breiter Nase und vollen Lippen, sie wird auch teilweise durch ihre Outfits, speziell durch goldene „Klunker“-Accessoires

zusätzlich noch als „schwarz“ kodiert. In der Figur der Rasputia vereint sich – wie in der Figur der Jabba aus *Deuce Bigalow* – das Stereotyp der übersexualisierten dicken Frau mit dem rassistischen Stereotyp der übersexualisierten schwarzen Frau, wohingegen Kate ein schlankes und weißes, sexuell unschuldiges Weiblichkeitsideal verkörpert.

Das mexikanische Thriller-Drama *Profundo Carmesi*²⁴⁸ basiert auf demselben realen Kriminalfall wie *The Honeymoon Killers*²⁴⁹ und erzählt die Geschichte der dicken Krankenschwester Coral, die gemeinsam mit ihrem Liebhaber, dem professionellen Heiratsschwindler Nicolas, mehrere seiner weiblichen Betrugsoffer ermordet. Die beiden lernen sich über eine Kontaktanzeige kennen, ihre erste Begegnung wird von Nicolas sehr schnell beendet, der Film impliziert einen Zusammenhang mit der Tatsache, dass Coral nicht mehr so schlank ist wie auf dem veralteten Foto, das sie ihm zuvor geschickt hat. Er kommt zwar nochmals zurück und schläft mit ihr, allerdings nur um sie dann zu bestehlen. Auf eine Beziehung mit ihr lässt er sich erst ein, nachdem sie für ihn alles aufgegeben hat, sogar ihre Kinder, und droht sich umzubringen, falls er nicht mit ihr zusammen sein will. Er fühlt sich durch diese bedingungslose Verehrung offensichtlich geschmeichelt und dadurch wird sie für ihn erst attraktiv... Auch wenn dieser Film nicht so eindeutig wie andere die dicke Frau als sexuell abstoßend charakterisiert, erscheint es doch so, als müsste die dicke Frau quasi den Extra-Aufwand der totalen würdelosen Hingebung bzw. Unterwerfung leisten, um das sexuelle Interesse eines Mann zu erregen.

Worin der Film jedoch eindeutiger ist, ist die Positionierung von Corals Sexualität als obszön. Zu Beginn ist sie zu sehen, wie sie vor einem alten Mann, den sie als Pflegerin betreut, ihre Bluse aufknöpft und seine Hand auf ihre Brust legt. Dies geschieht noch dazu während ihre beiden kleinen Kinder sich im selben Raum befinden, von ihrer Tochter wird sie daraufhin als ekelhaft beschimpft. Später fordert sie dann ihre Kinder auf, gemeinsam ein Bad zu nehmen, da sie keine Zeit

²⁴⁸ *Profundo Carmesi*, Mexiko, 1996.

²⁴⁹ *The Honeymoon Killers*, USA, 1970.

hätte beide getrennt zu baden; als ihre Tochter sie darauf hin weist, dass Buben und Mädchen nicht gemeinsam baden, meint sie nur, in ihrem Hause wäre das egal. Dies soll offensichtlich dazu dienen, Corals mangelndes „sittliches Empfinden“ zu vermitteln, das nicht einmal dem eines kleinen Kindes entspricht. Wodurch sie auch obszön erscheint, ist die Verknüpfung von Betrug und Mord mit der sexuellen Beziehung zwischen ihr und Nicolas. Als sie bei einem ihrer Opfer, vor dem sie sich als Geschwisterpaar ausgeben, zu Besuch sind, schleicht sie sich heimlich in der Nacht in sein Zimmer, um mit ihm zu schlafen, obwohl dies für ihren Plan, die Frau auszunehmen, ausgesprochen riskant ist. In einer anderen Szene nähert sie sich Nicolas vor den Augen des entsetzten Opfers sexuell, um die Frau danach zu töten. Insgesamt erscheinen Betrug und Mord wie ein Aphrodisiakum für die Beziehung zwischen Coral und Nicolas.

In *The Honeymoon Killers* trifft sich der Heiratsschwindler Ray mit der Krankenschwester Martha, auch wenn er vorab bereits weiß, wie sie aussieht. Zwar scheint auch hier sein ernsthaftes Interesse erst geweckt, als sie droht, sich wegen ihm umzubringen, aber insgesamt unterstreicht der Film weniger stark als *Profundo Carmesi* die Notwendigkeit ihrer bedingungslosen Verehrung bzw. Hingabe für das Zustandekommen der Beziehung. Was der Film jedoch stärker unterstreicht, ist die Verknüpfung von Sex mit Betrug und Mord. In zwei Szenen schlafen die beiden miteinander, während sich die ahnungslosen Opfer, vor denen sie sich als Schwester und Bruder ausgeben, im Nebenzimmer befinden, in einer Szene will Martha in einer ebensolchen Situation mit Ray schlafen, was er jedoch mit dem Hinweis auf das große Risiko verweigert. Ebenso schlafen sie direkt nach einem Mord, den sie gemeinsam begehen, miteinander, und nach einem anderen Mord küssen sie sich leidenschaftlich. Dieser Aspekt wird auch durch das Filmplakat betont: Es zeigt Martha nur in Unterwäsche – wie sie im Film selbst nie zu sehen ist – und Ray, der sie von hinten umarmt und küsst. Die beiden sitzen auf einer Truhe, aus der ein Arm herausragt (siehe Abb. 23). Hier wird eine direkte Verbindung zwischen einem dicken weiblichen sexualisierten

Körper, wie er auch 1970 wohl eher selten zu sehen war, und Mord hergestellt, also auch wieder die Sexualität der dicken Frau als obszön positioniert.

Abb. 23: Darstellung der Sexualität der dicken Frau als obszön in *The Honeymoon Killers* (Filmplakat)



Quelle: URL: http://en.wikipedia.org/wiki/The_Honeymoon_Killers (09.07.09)

Die dicke dominante Ehefrau in *Postal*²⁵⁰ betrügt ihren Ehemann offensichtlich konstant, es wird impliziert, dass sie mit jedem, der sich anbietet, schläft, zudem wird sie in einer Szene gezeigt, wie sie gleichzeitig mit zwei Männern schläft, während einer der beiden das Geschehen filmt.

Nachdem der Protagonist von *Pasqualino Settebellezze*²⁵¹ in ein Konzentrationslager deportiert wird, versucht er sein Leben zu retten, indem er die Kommandantin des Lagers verführt. Sie durchschaut sofort die wahren Gründe für seine vorgetragenen Liebesschwüre, schläft aber dennoch mit ihm, jedoch nicht aus Vergnügen am Sex, sondern mehr um ihn zu demütigen. Der sexuelle Akt wird hier obszön durch die Einbettung in ein ungleiches Machtverhältnis, das bei der Inszenierung des Aktes auch stark visualisiert wird,

²⁵⁰ Postal, USA, 2007.

²⁵¹ Pasqualino Settebellezze, Italien, 1975.

jedoch noch vielmehr dadurch, dass es sich hierbei nicht um irgendein Machtverhältnis handelt, sondern um das zwischen Opfer und Täter(in) des Holocaust.

Die lesbische Sexualität der alternden Bösewichtin Colentina aus *Dolina*²⁵² wird nicht nur als abstoßend inszeniert, sondern durch Colentinas Versuche, einem Mann seine brave, devote Ehefrau auszuspannen zudem als Bedrohung für das System der Heteronormativität dargestellt.

In dem Kriminaldrama *Gone Baby Gone*²⁵³ stößt der Protagonist des Films in einer Szene auf ein Haus, das von drei Drogensüchtigen – zwei Männern und einer dicken Frau – bewohnt wird. Wie sich herausstellt, hat einer von den Männern ein kleines Mädchen dort gefangen gehalten, missbraucht und ermordet. Die dicke Frau selbst ist zwar – vermutlich - nicht pädophil, sie ist aber Mitwisserin und attackiert die Polizisten, die in das Haus eindringen, um das Mädchen zu retten. Die Figur der dicken Frau wird also auch in diesem Film mit obszöner Sexualität assoziiert, auch wenn es sich in diesem Fall nicht um ihre eigene Sexualität handelt.

Die dicke Filmvorführerin Aki aus *Evil Dead Trap 2*²⁵⁴ ist immer sehr burschikos-leger gekleidet, nur während der von ihr begangenen Morde erscheint sie wie verkleidet, ihr Äußeres sexualisiert durch ein ärmelloses Kleid, offene Haare, roten Lippenstift und Nagellack. Zudem wird sie in einer stark sexualisierten Szene vor einem Mord beim Umziehen und Schminken gezeigt, sie streicht sich dabei über den Körper und wirkt sexuell sehr erregt. Auch wenn der Film zwar ihre Motive für die Morde nie ganz offenlegt, wird hier doch eine Verbindung zwischen ihrer Sexualität und den von ihr begangenen Morden hergestellt, wodurch auch hier wieder die Sexualität der dicken Frau als obszön positioniert wird.

²⁵² Dolina, Ungarn, 2007.

²⁵³ Gone Baby Gone, USA, 2007.

²⁵⁴ Evil Dead Trap 2, Japan, 1991.

5.5 Soziale Unterschicht

Wie in Kapitel 4.7 ausgeführt, wird Dickleibigkeit in unserer gegenwärtigen Gesellschaft mit der Zugehörigkeit zu einer niederen sozialen Schicht assoziiert, dementsprechend findet sich diese Ebene auch häufig in der filmischen Repräsentation von dicken Personen. Von den von mir untersuchten Filmen positionieren acht ihre dicken weiblichen Monster eindeutig als Unterschichtsangehörige, sechs davon sind Horrorfilme, fünf lassen sich dem Subgenre, in dem traditionell die Unterschicht dämonisiert wird zuordnen, nämlich dem Urbanoia-/Backwood-/Hillbillyhorror.

Im *The Texas Chainsaw Massacre*²⁵⁵ Remake gehört die Monsterfamilie Hewitt, die eine Gruppe durchreisender junger Leute ermordet, wie bereits schon im Original²⁵⁶ – einem Klassiker des Hillbillyhorror - der verarmten Landbevölkerung an: Die (Groß-)Mutter betreibt eine heruntergekommene, halb verfallene Tankstelle, das Haus der Hewitts befindet sich in einem ähnlichen Zustand, und die Familienmitglieder tragen größtenteils zerlumpte, dreckige Kleidung. Im Remake findet sich auf der Seite der Monster im Gegensatz zum Original auch eine dicke Frau, die zwar vermutlich nicht Teil der Familie, aber mit ihr assoziiert und offensichtlich beim Morden behilflich ist. Diese dicke Frau tritt nur in einer Szene auf, in der Erin – Hauptfigur bzw. „final girl“ – aus dem Haus der Monsterfamilie fliehen kann und zu einem Wohnwagen – in den USA Symbol für Unterschichtszugehörigkeit - gelangt, den die dicke Frau gemeinsam mit einer anderen Frau bewohnt. Erin weiß zuerst nicht um die Assoziation der Wohnwagenbewohnerinnen mit der Monsterfamilie, die beiden wirken sehr freundlich, bis Erin das Bewusstsein verliert - offensichtlich war der ihr angebotene Tee vergiftet - und im Haus der Monsterfamilie wieder aufwacht. In dem Prequel *The Texas Chainsaw Massacre – The Beginning*²⁵⁷ wird der ökonomische Kontext der Monsterfamilie stärker beleuchtet: im Vorspann sind

²⁵⁵ *The Texas Chainsaw Massacre*, USA, 2003.

²⁵⁶ *The Texas Chainsaw Massacre*, USA, 1974.

²⁵⁷ *The Texas Chainsaw Massacre – The Beginning*, USA, 2006.

Zeitungsschlagzeilen zu sehen, durch die man erfährt, dass das örtliche Schlachthaus aufgrund mangelnder Hygiene vom Gesundheitsamt geschlossen wurde, wodurch ein Großteil der Bevölkerung ihren Arbeitsplatz verlor und der Ort quasi abstirbt. Ein Außenstehender meint auch gegenüber einem Mitglied der Familie, es sei selbstmörderisch von ihnen, nicht wegzuziehen: „No more jobs, no more money, no more food. It’s downright suicidal.“ Es wird auch ein direkter Zusammenhang zwischen der ökonomischen Notlage der Hewitts und ihrem Kannibalismus hergestellt: Als sie zum ersten Mal eines ihrer Opfer zum Abendessen verspeisen, verkündet das Familienoberhaupt beim Tischgebet, sie würden in Zukunft nie mehr wieder Hunger leiden müssen, er impliziert damit, dass sie durch den Kannibalismus ja jetzt eine neue Nahrungsquelle entdeckt hätten. Die dicke Frau tritt auch hier nur in einer Szene auf, sie besucht die Mutter der Familie zum Teekränzchen. Während die beiden am Küchentisch sitzen und sich unterhalten, ist eines der jugendlichen Opfer an einem der Tischbeine festgebunden, ihr Jammern wird von den beiden geflissentlich ignoriert. Die dicke Frau wird hier zwar nicht als direkt Beteiligte an den Morden der Familie gezeigt, ist aber offensichtlich zumindest Mitwisserin bzw. Helferin.

Die Familie, die in *The Hills Have Eyes*²⁵⁸ nach einem Autoschaden in der Wüste New Mexicos gestrandet ist und dort von den örtlichen Hillbillies angegriffen wird, ist eindeutig dem Mittelstand zuordenbar. Sie fahren einen Kombi mit angehängtem, komfortablem Urlaubswohnwagen, der Vater ist frisch pensionierter Police Detective, der Sohn trägt ein College-T-Shirt und zitiert Freud. Ihre Angreifer sind noch nicht einmal Unterschicht, sie leben in Höhlen und ihr Kannibalismus wird - ähnlich wie in *The Texas Chainsaw Massacre – The Beginning* – u.a. mit dem Mangel an sonstiger Nahrung erklärt. Diese Monsterfamilie erscheint in ihrer Personenkonstellation auch wie eine böse Spiegelung der Opferfamilie: Mutter, Vater, gemischtgeschlechtliche Kinder im Erwachsenenalter. Die Mutter der Opferfamilie entspricht den Klischeevorstellungen von einer älteren US-Mittelstandsmutter: ein gepflegtes,

²⁵⁸ *The Hills Have Eyes*, USA, 1977.

dezentem Äußeres, sie betet, verbietet ihren Familienmitgliedern das Fluchen und bekocht sie, während sie in der Wüste gestrandet sind, mit Omeletts. Die Mutter der Monsterfamilie wiederum erscheint wie eine Überspitzung von negativen Stereotypen der Unterschichtsmutter: Sie behandelt ihre Kinder schlecht – sie beschimpft bzw. verhöhnt ihre Tochter und lässt sie angekettet im Freien, als diese ungehorsam ist; sie trinkt zuviel, will Babies essen, anstatt die liebevolle Großmutter zu spielen, und sie ist dick. Ihre Dickleibigkeit und ihr ungepflegtes Äußeres sollen hier wohl zusätzlich den Kontrast zwischen ihr und der schlanken, gepflegten Mittelstandsmutter unterstreichen.

Das Remake von 2006²⁵⁹ übernimmt die Opferfamilie fast eins zu eins aus dem Original, auch hier wieder die eindeutig als Mittelstand charakterisierte Familie, die auf der Durchreise in der Wüste von den örtlichen Hillbilly-Monstern attackiert wird. Diese Monster sind diesmal jedoch nicht als Familienverbund erkennbar, sondern als eine Art Dorfgemeinschaft, deren Herkunftsgeschichte der Film genauer beleuchtet: Sie sind Nachkommen von Minenarbeitern, die dort in einer Wüstenkleinstadt lebten und arbeiteten, bis die US-Regierung sie in den Fünfziger Jahren mit Gewalt enteignete und vertrieb, um dort Atombombentests durchzuführen. Die Arbeiter wurden dadurch obdachlos, einige Familien versteckten sich in den Minen und wurden bei den Tests verstrahlt, weswegen ihre Nachkommen sich zu bösartigen Mutanten entwickelten. Hier gibt es also auch eine – wenn auch eher indirekte – Verbindung zwischen dem sozioökonomischen Abstieg und der Monsterwerdung. Die dicke Frau wird zwar im Abspann als „Big Mama“ genannt, ist anders als im Original aber nicht eindeutig als Mutter erkennbar, da wie gesagt die Monster eher als Dorfgemeinschaft denn als Familie auftreten. Ihr dicker Körper steht dennoch im Kontrast zu den schlanken Mittelstandsfrauen der Opferfamilie, und in ihrer einzigen Szene ist sie bei einer mit Unterschichtszugehörigkeit assoziierten Tätigkeit zu sehen: Sie sitzt unter Tags vor dem TV-Gerät und sieht sich Talkshows an. Was jedoch am stärksten an dieser Figur der dicken Frau auffällt, ist ihre Einreihung in eine Aufeinanderfolge von körperlichen Monstrositäten: Sie

²⁵⁹ The Hills Have Eyes, USA, 2006.

ist in einer Sequenz zu sehen, in der ein Mitglied der Opferfamilie auf der Suche nach seiner Baby-Tochter die von den Mutanten bewohnte Geister-Wüstenstadt betritt. Ihm und dem Publikum begegnen nacheinander verschiedenartig deformierte Mutanten – ein Mann, dessen Gesichtshaut blutig-wund und mit Beulen übersät ist; einer, dessen Gesicht so deformiert ist, dass ein Auge fast überwachsen erscheint; einer mit einem überdimensionalen Hinterkopf; ein anderer, dessen linke Gesichtshälfte total verzerrt ist. Inmitten dieser Aufeinanderfolge von Deformierungen bzw. Entstellungen tritt die dicke Frau auf, deren körperliche Entstellungen offensichtlich ihre Glatze und ihre Dickleibigkeit sein sollen.

Im Original von 1977 signifiziert der dicke weibliche Körper Zugehörigkeit zur – in diesem Falle böartigen/ aggressiven/ monsterhaften - Unterschicht, im Remake von 2006 wird er jedoch darüber hinausgehend zum per se monströsen Körper.

Der soziale Status des dicklichen Mädchens in *Black Christmas*²⁶⁰, das sich als Erwachsene zur Serienkillerin entwickelt, wird zwar nicht eindeutig definiert, aber das heruntergekommene und verdreckte Elternhaus sowie das ähnlich geartete Erscheinungsbild ihrer Mutter, die zudem Kettenraucherin und Alkoholikerin ist, konnotieren Zugehörigkeit zu einer niederen sozialen Schicht.

Die dicke dominante Ehefrau in *Postal*²⁶¹ wohnt in einem Trailer, in den USA Symbol für die Unterschicht, ist zudem arbeitslos und lebt von der Wohlfahrt.

In *The Waterboy*²⁶² leben der Protagonist und seine dicke Mutter in den Sümpfen Louisianas in einem alten Holzhaus, die Einrichtung wirkt billig bzw. ramschig, sie besitzen zudem kein Auto, sondern als einziges Fortbewegungsmittel einen kleinen Traktor.

²⁶⁰ *Black Christmas*, USA, 2006.

²⁶¹ *Postal*, USA, 2007.

²⁶² *The Waterboy*, USA, 1998.

Die dicke Drogensüchtige aus *Gone Baby Gone*²⁶³ lebt in einem alten, verwaorlosten Haus, in einem heruntergekommenen Stadtviertel und trägt schmutzige Kleidung, verfügt somit eindeutig über einen niedrigen sozioökonomischen Status.

5.6 Essen/ Hunger/ Kannibalismus

In unserer gegenwärtigen Gesellschaft ist Dickleibigkeit immer mit einem Narrativ des übermäßigen Essens versehen, egal welche vielfältigen Ursachen Übergewicht in der Realität konkret haben mag. Dicke Charaktere werden dementsprechend in Filmen meist auf irgendeiner Ebene mit Essen in Verbindung gebracht, häufig werden sie als VielesserInnen dargestellt. In den Filmen, in denen dicke Frauen als Monster repräsentiert werden, finden sich einerseits diese Art der Darstellungen, die oft nicht in einem direkten Zusammenhang mit der Charakterisierung als Monster stehen und andererseits auch Darstellungen, die das Essverhalten von dicken Frauen sehr wohl als monströs charakterisieren, nämlich indem sie es mit Kannibalismus assoziieren.

In *Monster House*²⁶⁴ ist das titelgebende Haus die Verkörperung des Geistes der dicken Ehefrau des Hausbesitzers, die während des Baus durch ein Unglück einzementiert wurde. Die Bedrohung, die vom Monster House ausgeht, ist die, gefressen zu werden; dies ist auch der Grund warum der Ehemann, Mr. Nebbercracker, seit Jahrzehnten in der Vorstadtsiedlung, in der das Monster House steht, den Kinderschreck spielt: Er will die Menschen von seinem Rasen und somit dem Haus/ seiner Ehefrau fernhalten, da diese/s sie sonst auffressen würde. Im Laufe des Films frisst das Haus einen Hund und sechs Menschen, drei davon, die drei ProtagonistInnen des Films, schaffen es innerhalb kürzester Zeit, sich selbst zu befreien, die restlichen drei Personen und der Hund werden am Ende des Film, nachdem das Haus zerstört wurde, gezeigt, wie sie aus dem

²⁶³ *Gone Baby Gone*, USA, 2007.

²⁶⁴ *Monster House*, USA, 2006.

Keller krabbeln. Dies scheint jedoch primär dem Zwang verschuldet, den Film als Kinderfilm nicht zu brutal zu gestalten, ebenso wie die Tatsache, dass nie thematisiert wird, ob das Haus früher bereits Menschen mit tödlichem Ausgang gefressen hat. Dies erscheint nahe liegend, denn woher würde der Ehemann sonst überhaupt wissen, welche Gefahr von dem Haus ausgeht?

In den Szenen, in denen das Haus frisst, verwandelt sich seine Vorderfront in eine bedrohliche Fratze: Ober- und unterhalb des Türstocks klappt es Holzlatten aus, die an Zähne erinnern, die gesamte Veranda wird zu riesigen Lippen, zwei Fenster sind als Augen erhellt, um seine Opfer zu schnappen fährt es einen langen roten Teppich als Zunge aus, zusätzlich verwandeln sich um das Haus herum wachsende Bäume in nach den Opfern greifende Arme (siehe Abb. 24). Das Innere des Hauses wird als riesiger Verdauungstrakt dargestellt: Der Boden im Erdgeschoss öffnet sich beim Fressen zu einem bedrohlichen Schlund, der Keller dient als Magen, und das Haus verfügt sogar über ein an der Decke des Erdgeschosses hängendes Gaumenzäpfchen.

Die dicke Frau bzw. die Verkörperung ihres Geistes wird hier also primär durch das Bedürfnis zu essen charakterisiert, in diesem Fall wird dieses Bedürfnis als kannibalistische Bedrohung inszeniert.

Abb. 24: Das menschenfressende Haus als Verkörperung des Geistes der toten dicken Frau in *Monster House*



Quelle: Monster House, USA, 2006

Jabba in *Deuce Bigalow*²⁶⁵ entspricht voll und ganz dem Stereotyp der auf Essen fixierten Dicken. In allen drei Filmszenen, in denen sie einen längeren Auftritt hat – die vierte ist kurz und Teil einer Musikmontage – isst sie bzw. redet auch über Essen. In der Darstellung ihres Essverhaltens lassen sich neben dem Vielessen noch drei weitere Ebenen ausmachen:

- Zum einen wird vermittelt, ihre Nahrungsaufnahme sei eklig, abstoßend:

In ihrer ersten Szene muss sie husten bzw. aufstoßen und erklärt der Hauptfigur Deuce, sie hätte vor einer Stunde einen Pudding gegessen, worauf dieser angewidert das Gesicht verzieht; in der bereits erwähnten Gerichtssaalszene rülpst sie direkt nach Betreten des Saals - noch bevor sie ein Wort spricht – unverhältnismäßig laut, wieder werden einige Anwesende gezeigt, wie diese als Reaktion darauf angewidert das Gesicht verziehen.

- Sie wird nie gezeigt, wie sie in klassischen Essenssituationen – also beispielsweise beim Frühstück, in der Mittagspause, während einer Essensverabredung etc. – Nahrung zu sich nimmt, sondern immer nur in „unangebrachten“ Situationen:

Bei ihrer ersten Begegnung mit Deuce holt sie – wie bereits erwähnt – auf dem Bett liegend ein Sandwich aus ihrem Dekolletée um es zu essen; im Gerichtssaal löffelt sie, während sie im Zeugenstand sitzt, gierig Eis aus einem Becher. In ihrer letzten Szene rettet sie Deuce das Leben, indem sie sich schützend vor ihn stellt, als er mit einer Armbrust angegriffen wird. Der Pfeil trifft sie in die Brust, richtet jedoch keinen Schaden an, da er in einem dort verstauten gegrillten Hähnchen stecken bleibt. Jabba zieht das Hähnchen an dem Pfeil raus und beginnt sofort, gierig davon abzubeißen.

- Sie isst nicht nur gern und viel, sondern ist auch geistig quasi von dem Thema „besessen“:

Als Deuce von einem „mistake“ spricht, versteht sie „Steak“, und als sie das Missverständnis erkennt, meint sie enttäuscht „Oh, see, now you got me all excited.“ In einer anderen Szene spielen die beiden „Fast Food Trivia“, worin

²⁶⁵ Deuce Bigalow, USA, 1999.

Jabba nicht zu schlagen ist, was sie mit „Well, Fast Food Trivia is my game.“ erklärt.

Die dicke Meerhexe Ursula aus *The Little Mermaid*²⁶⁶ ist zwar keine Vielesserin und auch keine Kannibalin, in der Szene, in der ihr Charakter eingeführt wird, ist sie dennoch beim Essen zu sehen: Sie wird zuerst nicht klar erkennbar im Dunkeln sitzend gezeigt, in der nächsten Einstellung ist zu sehen, wie ihre Hand aus dem Dunkeln nach einer Schale mit noch lebenden Würmern greift, die Würmer reißen entsetzt zitternd ihre Augen auf, als Ursula nach einem von ihnen greift und ihn in ihren Mund wirft; die Kamera folgt Ursulas Handbewegung und zeigt ihren riesigen Mund, in dem der verängstigte Wurm in Nahaufnahme verschwindet, noch bevor wir den Rest von ihr klar erkennen können. (Siehe Abbildung) Hier dient dieser Essensvorgang, um sie als bedrohlich und angsteinflößend zu charakterisieren. Auffallend ist auch, wie ihr überdimensionaler Mund prominent in Szenen oder Einstellungen eingesetzt wird, die sie als bedrohlich zeigen.

Die dominante dicke Mutter aus *The Waterboy*²⁶⁷ wird zwar nicht als Vielesserin gezeigt, aber dennoch stark mit Essen assoziiert: In drei Szenen ist sie beim Kochen zu sehen, in einer vierten nimmt Bobby etwas von ihr Gebackenes auf eine Party mit. Zudem wird das, was sie zubereitet, als „abartig“ präsentiert, in einer Überspitzung von Cajun-Stereotypen scheint sie nur Essen zuzubereiten, das nicht herkömmlichen US-amerikanischen Vorstellungen von Speisen entspricht und von Außenstehenden als eklig beurteilt wird: Riesenschlangen, Eichhörnchen, Eidechsen und Froschtörtchen.

²⁶⁶ The Little Mermaid, USA, 1989.

²⁶⁷ The Waterboy, USA, 1998.

Rasputia, die dicke böse Ehefrau des Titelcharakters aus der Komödie *Norbit*²⁶⁸, ist die klassische stereotype dicke Vielesserin, deren Essverhalten in mehreren Szenen wohl für billige Lacher sorgen soll.

Bei Norbits und Rasputias Hochzeitsempfang schreit plötzlich der Konditor auf, jemand hätte ein großes Stück von seiner Hochzeitstorte noch vor dem Anschneiden gegessen. Die Kamera schwenkt in pseudodokumentarischem Stil auf die angebrochene Torte, um dann hektisch im Raum nach der/dem Schuldigen zu suchen, bis sie schließlich auf Rasputia einschwenkt, die mit cremeverschmiertem Gesicht meint, sie hätte keine Torte gegessen. Eine andere Szene zeigt Norbit, wie er für sie Barbecue-Take-Away bestellt, hier wird betont, dass sie natürlich als dicke Frau sehr viel und fett isst: „Three large buckets, extra sauce. Please don't trim that fat, she will kill me.“ Am Jahrmarkt wird Rasputia gezeigt, wie sie aus einem Donut die Marmelade heraussaugt, während sie noch zwei weitere am Finger aufgereiht hat, im Wasservergnügungspark ist ihr Hauptkritikpunkt, dass es hier im Vergleich zum Strand eine mickrige Auswahl an Snacks gebe, und in einer Szene bringt ihr Bruder ihr Essen zuhause vorbei, vier Pizzaschachteln, die offensichtlich nur für sie alleine gedacht sind.

In dem Hillbilly-Horrorfilm *Motel Hell*²⁶⁹ betreibt die dicke Ida gemeinsam mit ihrem Bruder Vincent in der US-Provinz ein heruntergekommenes Motel und im Nebenerwerb eine Fleischräucherei. Ida entspricht nicht nur dem Stereotyp der dicken Vielesserin, sondern sie ist auch eine „professionelle“ Kannibalin: das Geheimnis des von ihrem Bruder und ihr produzierten Fleisches, das von allen ahnungslosen AbnehmerInnen als besonders schmackhaft gelobt wird, ist nämlich seine menschliche Herkunft. Vincent entführt Durchreisende, tötet sie jedoch nicht sofort, sondern führt parallel zu seiner offiziellen Schweinehaltung gemeinsam mit Ida eine geheime „Menschenhaltung“; die Opfer werden vertikal in die Erde eingegraben, so dass nur mehr ihr Kopf zu sehen ist und werden gefüttert, bis sie schlachtreif sind. Ihnen werden von Ida zudem die Stimmbänder

²⁶⁸ Norbit, USA, 2007.

²⁶⁹ Motel Hell, USA, 1980.

durchgeschnitten, wodurch sie nur mehr grunzähnliche Laute von sich geben können; dies gekoppelt mit ihren Versuchen, Vinzent und Ida zu beißen - nachdem sie in die Erde eingegraben wurden ihre einzige Möglichkeit, sich zu wehren - lässt die Opfer tatsächlich tierähnlich erscheinen. Das Geschwisterpaar verfügt bezüglich seiner Taten über keinerlei Unrechtsbewusstsein, sie sprechen nicht nur öfters miteinander darüber, wie gut sie doch ihre Opfer, die sie als „animals“ bezeichnen, doch behandeln und nie unnötig leiden lassen würden, sondern vertreten zudem eine bizarre Pro-Kannibalismus-Philosophie, innerhalb deren Logik sie sich als visionäre BekämpferInnen der globalen Überbevölkerung und Nahrungsmittelknappheit sehen. („There are too many people in the world and not enough food, this solves both problems at the same time.“)

In vier weiteren Hillbilly-Horrorfilmen, in denen dicke Frauen auf Seiten der Monster auftreten, findet sich das Motiv des Kannibalismus. In *The Texas Chainsaw Massacre*²⁷⁰ und dem Prequel *The Texas Chainsaw Massacre – The Beginning*²⁷¹ ermordet die Familie Hewitt in der texanischen Provinz Durchreisende, um sich von ihrem Fleisch zu ernähren; die dicke Frau – im Abspann als „Tea Lady“ bezeichnet, ist zwar weder Familienmitglied noch selbst bei kannibalistischen Handlungen zu sehen, sie ist aber Mitwisserin und Helferin, damit vermutlich auch Nutznießerin der Morde, zumindest aber eindeutig mit ihnen assoziiert. In *The Hills Have Eyes*²⁷² und dessen Remake von 2006²⁷³ sind es – wie im Hillbillyhorror so üblich – auch wieder Durchreisende, die von den kannibalistischen Einheimischen, diesmal in der Wüste New Mexicos, attackiert werden. Im Original bilden die Einheimischen einen Familienverbund, die dicke Frau ist die Mutter; als die männlichen Familienmitglieder das entführte Baby der Durchreisenden zu ihr nach Hause bringen, freut sie sich, dass sie endlich einmal wieder eine ordentliche Mahlzeit haben werden. Im Remake treten die Einheimischen als Dorfgemeinschaft auf, die Szene aus dem Original kommt so

²⁷⁰ *The Texas Chainsaw Massacre*, USA, 2003.

²⁷¹ *The Texas Chainsaw Massacre – The Beginning*, USA, 2006.

²⁷² *The Hills Have Eyes*, USA, 1977.

²⁷³ *The Hills Have Eyes*, USA, 2006.

nicht bzw. nur in abgewandelter Form vor, die dicke Frau wird gezeigt, wie sie auf das Baby aufpasst, auch hier offensichtlich mit der Absicht, es zu einem späteren Zeitpunkt zu essen.

Dem Stereotyp der dicken Vielesserin entsprechen die Serienmörderinnen aus *Profundo Carmes*²⁷⁴ und *The Honeymoon Killers*,²⁷⁵ die Mutter aus *What's Eating Gilbert Grape*²⁷⁶ und ebenso die böse Vorgesetzte des Protagonisten aus dem Actionfilm *Wanted*.²⁷⁷ Die dicke Frau in dem Horrorremake *The Wicker Man*²⁷⁸ wird zwar nicht als Vielesserin charakterisiert, wird aber durch ihren Beruf als Wirtin ebenfalls mit Essen assoziiert.

Die geistesranke dicke Serienmörderin Ethel aus den No-Budget-Horrorfilmen *Criminally Insane 1* und *2*²⁷⁹ wird nicht nur als Vielesserin charakterisiert, sondern ihr scheinbar unersättlicher Hunger ist auch der eigentliche Auslöser für die von ihr verübte Mordserie: Ethel lebt nach einem Aufenthalt in einer psychiatrischen Klinik, in der sie auch auf Diät gesetzt wurde, bei ihrer Großmutter; nachdem diese versucht, sie auf Zwangsdiet zu setzen und Küchenschrank sowie Kühlschrack zusperrt, ersticht Ethel sie, um an die Schlüssel und damit die Lebensmittel zu gelangen. Ihr zweites Opfer ist ein Lieferjunge, der, nachdem sie kein Geld hat, um die von ihm gelieferten Lebensmittel zu bezahlen, diese wieder mitnehmen will, was sie verhindert, indem sie ihn ersticht. Nach drei weiteren Morden - die nicht direkt durch ihr Verlangen nach Essen motiviert sind - wird sie in der letzten Einstellung des ersten Teils schließlich gezeigt, wie sie beginnt, die Leichen ihrer Opfer zu essen. Im zweiten Teil stehen drei der vier von ihr verübten Morde im direkten Zusammenhang mit ihrem Hunger: Zuerst tötet sie einen Pfleger des psychiatrischen Heims, in dem sie jetzt lebt, nachdem dieser vor ihr bewusst genussvoll einen Schokoriegel verspeist, ohne ihr etwas davon

²⁷⁴ *Profundo Carmesi*, Mexiko, 1996.

²⁷⁵ *The Honeymoon Killers*, USA, 1970.

²⁷⁶ *What's Eating Gilbert Grape*, USA, 1993.

²⁷⁷ *Wanted*, USA, 2008.

²⁷⁸ *The Wicker Man*, USA, 2006.

²⁷⁹ *Criminally Insane*, USA, 1975; *Criminally Insane 2*, USA, 1987.

abzugeben; als nächstes muss ein Mitinsasse daran glauben, der sie wegen des ersten Mordes erpresst und als Gegenleistung für sein Schweigen ihr tägliches Dessert verlangt, und als drittes Opfer eine Pflegerin, die ihr eine Packung Brezeln wegnimmt.

In dem Horrorremake *Black Christmas*²⁸⁰ kehrt Agnes, die in einer Rückblende als dickes Mädchen gezeigt wird, gemeinsam mit ihrem Bruder/Vater Billy – sie entstammt einer inzestuösen Beziehung – in ihr ehemaliges Elternhaus zurück, um die jetzt darin lebenden Studentinnen zu ermorden. In den Rückblenden wird gezeigt, wie Billy ihr als Kind ein Auge ausgestochen und es gegessen hat. Agnes sticht nun als Erwachsene ihren Opfern ebenfalls die Augen aus, hängt diese wie Weihnachtsschmuck an einen Baum oder isst sie ebenfalls.

Das Horrorremake *Dawn of the Dead*²⁸¹ beschreibt eine apokalyptische Epidemie, im Laufe derer sich immer mehr Menschen in Zombies verwandeln, die andere Menschen nicht nur anfallen und ermorden, sondern diese dann auch fressen. Eine dicke Frau tritt hier als Zombie auf.

Die extrem dicke Frau aus der Horrorkomödie *Slither*²⁸² ist streng genommen eigentlich keine dicke Frau, sie ist eine schlanke Frau, die von einer außerirdischen Lebensform infiziert bzw. geschwängert wird, wodurch ihr Körper innerhalb weniger Tage enorme Ausmaße annimmt. Allerdings gibt es auch hier den Konnex zur Vielesserei – durch ihre „Infektion“ verspürt sie großen Hunger, den sie mit rohem Tierfleisch stillt – und zudem wird hier die Vorstellung vom bedrohlichen dicken weiblichen Körper auf die Spitze getrieben: Sie platzt schließlich, die in ihr herangewachsenen wurstförmigen Lebewesen werden somit freigesetzt und versuchen von nun an andere Menschen zu penetrieren, um sie dadurch zu einem Teil der außerirdischen Lebensform zu machen.

²⁸⁰ *Black Christmas*, USA, 2006.

²⁸¹ *Dawn of the Dead*, USA, 2004.

²⁸² *Slither*, USA/ Kanada, 2006.

5.7 Referenz und Negation

Zwei der von mir analysierten Filme rekurren zwar auf das Motiv der dicken Frau als Monster, spielen jedoch im Gegensatz zu den anderen Filmen nur mit diesem Motiv, ohne die dicke Frau tatsächlich als Monster zu charakterisieren.

In dem Horrorfilm *Valentine*²⁸³ findet sich eine Gruppe befreundeter Frauen, die sich seit der Junior High kennen, im Visier eines Serienkillers. Eine von ihnen war als Jugendliche dick und ist als Erwachsene zwar schlank, aber immer noch nicht so „Hollywood-schlank“ wie ihre Freundinnen; sie macht ihrer Frustration darüber in einer Szene Luft, in der sie wütend beklagt, sie wäre für alle immer nur „die Dicke“ gewesen, während die anderen positiv besetzte Rollen wie „die Beliebte“, „die Intelligente“, „die Witzige“ oder „die Hübsche“ eingenommen hätten. Der Film spielt hier mit der Vorstellung von der dicken Frau, die sich aufgrund der erfahrenen Diskriminierung bzw. Benachteiligung gegenüber anderen Frauen rächt, und am Ende des Films scheint es zunächst sowohl für das Publikum als auch für die letzte Überlebende aus dem Freundinnenkreis so, als wäre diese „dicke“ Frau die Mörderin. Erst in der allerletzten Szene macht der Film klar, dass ein ehemaliger Mitschüler aus der Junior High, den die Freundinnen damals als Außenseiter schlecht behandelt haben, der wahre Täter ist. Der Film setzt hier das Motiv der dicken Frau als Monster bzw. die Plausibilität dieses Motivs in den Augen des Publikums ein, um einen „red herring“, eine falsche Fährte zu etablieren.

Zu Beginn der Komödie *She-Devil*²⁸⁴ fristet die dicke Ruth ein unglückliches Dasein als Vorstadthausfrau, deren Ehemann Bob sie nicht nur konstant abwertend behandelt, sondern auch noch eine Affäre mit einer schönen, schlanken, erfolgreichen Kitschromanzenautorin beginnt. Er macht keine großen Anstalten diese Affäre vor Ruth geheim zu halten, und als sie ihm schließlich vor

²⁸³ *Valentine*, USA, 2001.

²⁸⁴ *She-Devil*, USA, 1989.

seinen Eltern deswegen eine Szene macht, verlässt er sie, jedoch nicht ohne sie vorher wüst als schlechte Mutter, Ehefrau, Hausfrau, eine einzige Belastung für sein Leben und abschließend als „She-Devil“ zu beschimpfen. Die bis dahin friedfertige und unterwürfige Ruth kippt durch dieses Ereignis innerlich und macht sich anhand eines ausgeklügelten Plans daran, das Leben sowohl ihres Ehemanns als auch der Romanzenautorin zu ruinieren, was ihr schließlich auch erfolgreich gelingt. Ruths Wandel von der Hausfrau zur Rächlerin wird durch Blitz, Donner, Musik und einen schnellen Zoom auf ihr schreiendes Gesicht offensichtlich in Anlehnung an die Geburt von Frankensteins Monster inszeniert. Im Laufe des Films finden sich weitere Szenen, in denen Ruth meist durch entsprechende Lichtgestaltung und bedrohliche Musik als Monster inszeniert wird, in zwei Szenen wird die „Teufelin“ durch Nahaufnahmen ihres Gesichts offensichtlich gemacht, das von lodernden Flammen umzüngelt wird (siehe Abb. 25 und 26), in einer anderen Szene blinken ihre Augen kurz teufelsähnlich rot gefärbt auf (siehe Abb. 27) und die allerletzte Szene des Films zeigt sie, wie sie nach vollbrachter Tat zufrieden eine bevölkerte Straße entlanggeht, während „Devil in Disguise“ von Elvis Presley zu hören ist. Hier wird also ganz eindeutig auf das Motiv der dicken Frau als Monster zurückgegriffen, nur, im Unterschied zu anderen Filmen, ist dieses Monster in diesem Fall die positive Identifikationsfigur für das Publikum. Die wahren Monster sind hier der Ehemann und dessen schlanke Geliebte, die als dermaßen oberflächlich, rücksichtslos und egoistisch charakterisiert werden, dass der Film und mit ihm das Publikum sich nur freuen können, wenn die dicke Ruth sich für ihr Leid an ihnen rächt.

Abb. 25 - 27: Visuelle Inszenierung der dicken Frau als Teufelin in *She-Devil* (Einstellung 1- 3)



Quelle: *She-Devil*, USA, 1989

Tara, die Titelfigur aus *Wolf Girl*²⁸⁵, ist eine Teenagerin, die von Geburt an am ganzen Körper behaart ist und als Wolfsmädchen in einer fahrenden Freakshow auftritt. Sie leidet unter ihrem „abnormen“ Körper, und als sich ihr zufällig die Möglichkeit bietet, ein nicht zugelassenes Medikament gegen Körperbehaarung einzunehmen, ergreift sie begierig diese Chance auf Normalität. Das Medikament zeigt auch tatsächlich Wirkung, ihre Körperhaare fallen aus, die Nebenwirkungen lassen sie jedoch zur Mörderin werden, die wie ein Wolf Menschen anfällt. Der Film präsentiert hier nicht nur die im Werwolffilm übliche Wandlung vom Menschen zum Monster und die damit verbundene Wandlung vom normalen Körper zum tierischen Körper unter umgekehrten Vorzeichen, er stellt damit auch die im Horrorfilm allgemein geltende Gleichung „abnormale Körperlichkeit = Monster“ auf den Kopf. Das Wolfsmädchen ist eine friedfertige, harmlose Teenagerin, erst in ihrem neuen, „normalen“ Körper wird sie zum eigentlichen Monster. Der Film vermittelt auch auf anderen Ebenen, dass die wahren Monster nicht die - körperlich - Abnormalen sind, sondern die „normalen“ Menschen bzw. diejenigen, die Angst vor der Abnormalität haben: Die eigentlichen „Bösen“ sind Jugendliche aus der Kleinstadt, in der die Freakshow gastiert, sie drangsalieren Tara konstant wegen ihres Äußeren und bewerfen sie in einer Szene sogar mit Kot. Eine Überspitzung einer derartigen hass- und angsterfüllten Einstellung gegenüber dem, was von der Norm abweicht, wird in einer Rückblende gezeigt, in der zu sehen ist, wie Taras Mutter von den BewohnerInnen ihres Heimatdorfes nach Taras Geburt ermordet wurde, da diese glaubten, sie müsste der Teufel sein, um ein derartiges Kind zu gebären. Die Mitglieder der Freak Show – unter ihnen auch eine Fat Lady – hingegen werden als sympathische, solidarische Ersatzfamilie charakterisiert. Der Film rekurriert auf und negiert gleichzeitig das Motiv der dicken Frau als Monster weniger direkt als *Valentine* oder *She-Devil*: Niemand bezeichnet die dicke Frau hier als Monster, sie wird auch nicht monsterähnlich inszeniert, aber sie ist eine von den körperlich Abnormalen, deren gesellschaftliche Assoziation mit dem Monströsen der Film als Subtext verhandelt und gleichzeitig kritisiert.

²⁸⁵ *Wolf Girl*, USA, 2001.

5.8 Resümee der Filmanalyse

Tabelle 1: Überblick über Darstellungskategorien

Filme nach Genre	Den Mann körperlich dominierend	Aggressive/ abstoßende/ obszöne Sexualität	Soziale Unterschicht	Essen/ Hunger/ Kannibalismus
Action				
Wanted (2008)	x			x
Animation				
The Little Mermaid (1989)	x	x		x
Howl's Moving Castle (2004)	x			
Monster House (2006)	x			x
Drama				
Seven Beauties (1975)	x	x		
Gilbert Grape (1993)	x			x
Profundo carmesi (1996)	x	x		x
Gone Baby Gone (2007)		x	x	
Dolina (2007)	x	x		
Horror				
Criminally Insane I (1975)	x			x
The Hills Have Eyes (1977)			x	x
Motel Hell (1980)			x	x
Criminally Insane II (1987)	x			x
Evil Dead Trap 2 (1991)		x		
Wolf Girl (2001)	x			
Valentine (2001)				
The Texas Chainsaw Massacre (2003)			x	x
Dawn of the Dead (2004)				x
The Wicker Man (2006)	x			x
The Texas Chainsaw Massacre – The Beginning (2006)			x	x
Slither (2006)				x
The Hills Have Eyes (2006)	x		x	x
Black Christmas (2006)				x
Komödie				
She-Devil (1989)	x			x
Deuce Bigalow (1999)		x		x
The Waterboy (1998)	x		x	x
Nine Dead Gay Guys (2002)	x			
Postal (2007)	x	x	x	
Norbit (2007)	x	x		x
Good Luck Chuck (2007)		x		x
Thriller				
The Honeymoon Killers (1970)	x	x		x
Misery (1990)	x			

Wie sich gezeigt hat, treten die von mir untersuchten Darstellungskriterien in unterschiedlicher Häufigkeit auf, zudem finden sich genrespezifische Unterschiede bezüglich der Häufigkeit sowie der konkreten Ausformung der Kriterien.

Am häufigsten und durchgehend durch alle Genres ist die Assoziation von dicken Frauen mit Essen festzustellen, 22 von 32 Filmen stellen diese Assoziation her. Hier finden die in Kapitel 1.1 besprochenen Diskurse, in denen unmäßiges und falsches Essen als Hauptursache von Dickleibigkeit konstruiert werden, ihre Entsprechung. Im Horrorgenre drückt sich dieses Stereotyp sehr häufig – in 9 von 14 Filmen - im Motiv des Kannibalismus aus, ebenso in einem Animationsfilm, der versucht, auf kinderfreundliche Art und Weise Motive des Horrorfilms zu adaptieren. In diesen Filmen ist somit das Essverhalten der Frauen wesentlicher Bestandteil ihrer Charakterisierung als Monster. Eine andere Form dieses Stereotyps – die Vielesserin – findet sich in den anderen Genres und vereinzelt – zusätzlich zum Kannibalismus - auch im Horrorfilm. Auffallend ist die Inszenierung dieses Vielessens mit beabsichtigtem komödiantischem Effekt, wie sie in einigen Komödien und auch dem einzigen von mir analysierten Actionfilm zu beobachten ist.

Wie in Kapitel 4.4 diskutiert, signalisiert der dicke weibliche Körper körperliche Stärke und Widerstand gegen die hierarchische Geschlechterordnung. Das filmische Motiv der dominierenden dicken Frau als Monster kann als eine Verkörperung diesbezüglicher männlicher Ängste gelesen werden und findet sich in insgesamt 19 von 32 Filmen. Im Horrorfilm tritt dieses Motiv relativ selten auf – wenn, dann immer in Form einer körperlichen Dominanz, die sich durch körperliche Gewalt ausdrückt – in den anderen Genres jedoch in beinahe jedem einzelnen Film. Zwei dieser dominanten Frauen sind Verkörperungen der in Kapitel 4.6 diskutierten Imagination der dicken Frau als allmächtige, kontrollierende Mutter, in anderen Fällen sind die dicken Frauen Ehefrauen oder Partnerinnen, die ihre Ehemänner bzw. Partner psychisch dominieren – in den Komödien wird dieses Machtverhältnis meist karikaturenhaft überspitzt inszeniert

– und in vier Filmen haben die dicken Frauen eine strukturelle Machtposition inne bzw. streben diese an.

Die Charakterisierung der Sexualität der dicken Frau als aggressiv, abstoßend oder obszön findet sich in circa einem Drittel der Filme. Bezüglich der Häufigkeit innerhalb der einzelnen Genres fällt auf, dass nur einer dieser Filme aus dem Horrorgenre stammt, der zudem der einzige nicht-westliche ist. Keiner der westlichen bzw. US-amerikanischen Horrorfilme greift auf diese Darstellungskategorie zurück. In den Dramen lässt sich die Sexualität der dicken Frau meist als auf irgendeiner Ebene obszön beschreiben, in den Komödien wird gerne das Klischee von der sexuell aggressiven dicken Frau eingesetzt. In diesem Genre wird auch der Repräsentation der Sexualität der dicken Frau am meisten Platz eingeräumt, unter Einsatz verschiedenster Inszenierungsstrategien wird hier sehr ausführlich die dicke Frau als sexuell abstoßend und aggressiv und dadurch als Bedrohung für den Mann dargestellt.

Die Assoziation von Dickleibigkeit mit Unterschichtszugehörigkeit – zur theoretischen Erörterung siehe Kapitel 4.7 - zeigt sich in acht Filmen, in zwei Komödien, einem Drama und fünf Horrorfilmen. Die Filme aus dem Horrorgenre lassen sich dem Subgenre des Urbanoia-/Backwood-/Hillbillyhorror zuordnen, in dem die Monster traditionell Vertreter einer provinziellen Unterschicht sind, und die Dickleibigkeit ist in diesen Fällen Bestandteil der Konnotation der Monster als Unterschicht.

Die Charakterisierung als Monster findet in den Filmen auf verschiedene Arten statt. Einerseits werden die dicken Frauen durch die Handlung als böse, bedrohlich und angsteinflößend positioniert: In den Horrorfilmen ist dies der primäre Modus der Charakterisierung, die Frauen treten hier nur in wenigen Fällen als „Hauptmonster“, sondern meist in Nebenrollen als Mitglied einer Gruppe von Monstern auf, in diesen Fällen wird die dicke Frau selbst selten zusätzlich durch filmische Inszenierungsstrategien als bedrohlich dargestellt, die Filmhandlung ist bereits ausreichend für die Charakterisierung als Monster. Dasselbe gilt auch für

vier Dramen, eine Komödie und einen Animationsfilm. In den restlichen von mir untersuchten Filmen jedoch leisten filmische Inszenierungsstrategien einen wesentlichen Beitrag, besonders in den Komödien treten sie stark in den Vordergrund. Hier fallen zwei Komödien auf, in denen die dicke Frau basierend auf der Handlung nicht als Monster zu bezeichnen wäre, sondern die diesbezügliche Charakterisierung *ausschließlich* durch den Einsatz filmischer Inszenierungsstrategien erfolgt. In beiden Fällen werden die Frauen als sexuell abstoßend und aggressiv und dadurch als Bedrohung für den männlichen Filmprotagonisten dargestellt.

Die in den verschiedenen Filmen eingesetzten filmischen Inszenierungsstrategien beinhalten:

- Untersicht: durch diese Kameraperspektive werden die Bedrohlichkeit und oft auch Dominanz bzw. Macht der dicken Frau vermittelt
- Bildkomposition: die Frauen werden entweder durch Großaufnahmen gekoppelt mit Untersicht oder auch durch Kameraeinstellungen, in denen ihr Körper neben dem des Mannes als riesig erscheint, als bedrohlich inszeniert
- Musik: Einsatz von Bedrohlichkeit suggerierender Musik, vereinzelt auch musikalische Referenzen an bekannte Horrorfilme (siehe Referenzen auf andere Monsterfilme)
- Reaction-Shots: durch die Reaktion anderer Filmcharaktere werden die dicken Frauen als bedrohlich und/oder sexuell abstoßend kommentiert
- Dialog: Filmcharaktere drücken in Dialogen Angst bzw. Ekel vor der dicken Frau aus
- Spannungsbögen: noch bevor die dicke Frau zu sehen ist, wird durch Dialoge und/oder Verhalten anderer Charaktere und/oder Musik eine Bedrohung angekündigt und dadurch im Publikum eine gespannte Erwartungshaltung erzeugt
- Namen: in zwei Filmen sind die Namen der dicken Frauen Referenzen an bekannte Monster bzw. Bösewichte: in einem Fall an Rasputin, den Bösewicht der russischen Geschichte, im anderen an Jabba the Hut aus Star Wars.

- Referenzen auf andere Monsterfilme: in fünf Komödien finden sich inszenatorische Referenzen auf Klassiker des Horrorfilms, deren Bekanntheit im Filmpublikum vorausgesetzt wird, um die gewünschte Assoziation zwischen dicker Frau und Monster herzustellen.

Eine Sonderstellung nehmen zwei Horrorfilme und eine Komödie ein, in denen zwar auf das Motiv der dicken Frau als Monster rekurriert wird, jedoch ohne die Frau tatsächlich als Monster zu charakterisieren. In *Valentine* scheint sie zuerst eine Serienkillerin zu sein, was sich dann jedoch als „red herring“, eine filmische falsche Fährte, entpuppt; in *She-Devil* wird sie zwar durch filmische Inszenierungsstrategien als Monster charakterisiert, ist aber gleichzeitig die Heldin und positive Identifikationsfigur des Films; in *Wolf Girl* ist sie als Mitglied einer „Freak Show“ eine von den körperlich Abnormalen, deren gesellschaftliche Assoziation mit dem Monströsen der Film als Subtext verhandelt und gleichzeitig kritisiert.

Schluss

Zur Kontextualisierung der filmischen Repräsentation der dicken Frau als Monster habe ich einleitend die gesellschaftliche Aversion gegen Dickleibigkeit und die aktuellen Diskurse, in denen sich diese Aversion ausdrückt, dargestellt.

Wie sich gezeigt hat, nahm die zeitgenössische Aversion gegen Dickleibigkeit ihren Anfang bereits Ende des 19. Jahrhunderts. Entscheidend für diese Entwicklung waren die Durchsetzung von Körnernormen, die dadurch ermöglichte Verwissenschaftlichung von Dickleibigkeit und das Bedürfnis nach einer moralischen Kompensation für die Genüsse der Konsumgesellschaft. In den letzten Jahren haben sich die öffentlichen Diskussionen zum Thema intensiviert, unter dem Stichwort „obesity epidemic“ hat sich – speziell im angloamerikanischen Raum - ein alarmistischer Diskurs mit moralistischen Untertönen entwickelt, in dem Dickleibigkeit nicht nur als persönliches amoralisches Versagen, sondern auch als Bedrohung für Gesundheits- und damit Gemeinwesen dargestellt wird. Individuelles Fehlverhalten und speziell falsches Essverhalten gelten als die Hauptursachen von Dickleibigkeit, dies entspricht einem allgemeinen neoliberal geprägten Gesundheitsdiskurs, der Körper und Gesundheit primär als die Resultate individuellen Verhaltens konstruiert.

Zwar wird in der aktuellen öffentlichen Diskussion sowohl männliche als auch weibliche Dickleibigkeit stigmatisiert, weibliche Körper werden jedoch nach weitaus strengeren Kriterien beurteilt, wie sich an einem für Frauen immer enger werdenden Schlankheits- bzw. Schönheitsideal zeigt. Die geschlechtsspezifische Fokussierung des Schlankheitsdiskurses ab den 1920er Jahren ist interpretierbar als antifeministische Reaktion auf die damals neu errungenen Rechte und Möglichkeiten von Frauen, eine Interpretation, für die auch die erneute Verschärfung des Schlankheitsideals seit den 1960er Jahren spricht. Dieses Körperideal fungiert einerseits als Unterdrückungsmechanismus, andererseits versinnbildlicht es körperliche Schwäche und Hilflosigkeit, dient somit als willkommener Ausgleich für die von Frauen gewonnene Macht. Der schlanke weibliche Körper symbolisiert zudem eine Lossagung von einem als mütterlich

konnotierten Körper, somit von der häuslichen Rolle der Mutter / Ehefrau, weswegen er auch aus – paradoxerweise – emanzipatorischen Gründen für Frauen erstrebenswert erscheinen kann. In den letzten Jahren hat sich dieses Ideal derartig zugespitzt, dass es endgültig für beinahe alle Frauen unerreichbar ist, eine Entwicklung, die sich besonders gut an jenen Frauen ablesen lässt, die in unserer Gesellschaft als Inbegriff von Schönheit und Attraktivität gelten: den weiblichen Celebrities. Sie werden, wenn sie nicht dem „Size Zero“-Ideal entsprechen, entweder als „üppig“ oder dick beurteilt, dementsprechend werden auch die in Film- und Fernsehproduktionen gezeigten weiblichen Körper immer schlanker und homogener.

Gegen diese gesellschaftlich dominanten Sichtweisen von Dickleibigkeit bzw. Schlankheit regt sich aber auch Widerstand. Die unter dem Begriff „Fat Acceptance“, „Size Acceptance“, „Fat Rights“ oder „Fat Activism“ zusammengefassten Strömungen sind keine einheitliche, mit einer Stimme sprechende Bewegung, was sie jedoch alle vereint ist der Kampf gegen die Diskriminierung bzw. Stigmatisierung dickleibiger Menschen. Die erste offizielle „Fat Acceptance“ - Organisation wurde bereits 1969 in New York gegründet, die Bewegung hat aber erst seit 2000 angesichts des aktuellen Anti-Dickleibigkeitswahns vermehrt Zulauf erhalten und wird auch immer häufiger von Mainstream Medien wahrgenommen.

Gleichzeitig hat in den letzten Jahren unter der Bezeichnung „Fat Studies“ auch ein neues interdisziplinäres Forschungsfeld zum Thema Dickleibigkeit begonnen sich zu etablieren. Analog zu „Queer Studies“ oder „Gender Studies“ stehen die „Fat Studies“ den gesellschaftlich dominanten Paradigmen bezüglich ihres Forschungsgegenstandes kritisch gegenüber und setzen sich auch explizit gegen die Diskriminierung bzw. Stigmatisierung von dickleibigen Menschen ein. Sowohl „Fat Acceptance“ als auch „Fat Studies“ sind bis dato primär im angloamerikanischen Raum mit Schwerpunkt in den USA angesiedelt.

Daran anschließend habe ich mich in Kapitel Zwei mit den Begriffen Monster und Monstrosität auseinandergesetzt. Historisch lassen sich die vielfältigen

Erscheinungsformen des Monsters in zwei Kategorien einteilen: die fabulösen und die natürlichen Monster. Die fabulösen Monster bevölkern seit der Antike Mythologie und Fabelwelt, die natürlichen Monster sind bzw. waren jene real existierenden körperlich „fehlgebildeten“ Menschen, deren Existenz allerdings ebenfalls sehr lange mit metaphysischen/ magischen/ übernatürlichen Ursachen erklärt wurde. Unter dem Einfluss der Aufklärung war das Monster bis zum 19. Jahrhundert in den Bereich des Imaginären verwiesen und die Monstrosität als körperliche Fehlbildung verwissenschaftlicht worden. Das wesentliche Merkmal des Monsters ist seine Bedrohlichkeit verbunden mit einer Abweichung von der körperlichen Norm. Das Konzept der Norm (hat seit dem 18. Jahrhundert die westlichen Gesellschaften stark geprägt, es) kann nach Foucault als „neues Gesetz der modernen Gesellschaft“ bezeichnet werden. Normalisierung erzeugt aus den heterogenen sozialen Wirklichkeiten einer modernen offenen Gesellschaft eine soziale Ordnung, sie erschafft eine Art Quasi-Natur, an der sich das Individuum orientieren muss, um sich seinen Platz innerhalb der sozialen Ordnung zu sichern. Das Nicht-normal-sein bedeutet ein Herausfallen aus der scheinbaren Natur. Die von Ästhetik und Biologie im 18. und 19. Jahrhundert geschaffene Körpernorm ist an europäischer Männlichkeit orientiert; europäische Frauen und NichteuropäerInnen liegen von nun an außerhalb der Norm, wodurch sie mit dem Monströsen verkoppelt werden.

In der Darstellung monströser Weiblichkeit im Horrorfilm lassen sich laut Barbara Creed zwei Kategorien unterscheiden: zum einen solche, in denen Ängste bezüglich Mütterlichkeit und weiblicher Reproduktionsfähigkeit zum Ausdruck kommen, zum anderen solche, in denen Ängste bezüglich weiblicher Sexualität in der Phantasie von der Frau als Kastrierende reflektiert werden. Monströse Weiblichkeit findet sich auch dort, wo sie weniger offensichtlich ist, wie in den männlichen Monstern des klassischen Horrorfilms, die Linda Williams als Verkörperung der männlichen Angst vor einer anders gearteten Sexualität interpretiert, die stellvertretend für die weibliche Sexualität steht. Alexandra Rainer verweist auf eine Reihe von Science Fiction Filmen, in denen zwar keine menschlichen Frauen als Monster auftreten, aber die außerirdischen Monster

bzw. deren Raumschiffe als Verkörperungen weiblicher Monstrosität interpretierbar sind.

Kapitel Vier dient der Beantwortung meiner ersten Forschungsfrage: *In welchen gesellschaftlichen Kontexten kommt es zu einer Koppelung von weiblicher Dickleibigkeit und Monstrosität bzw. welche gesellschaftlichen Kontexte ermöglichen und bedingen diese Koppelung überhaupt erst?*

Hierbei haben sich folgende Kontexte und Zusammenhänge herauskristallisiert, aus denen sich die Imagination der dicken Frau als Monster bzw. als angsteinflößend, böse, bedrohlich erklärt:

- Ein wesentliches Merkmal des Monsters ist seine Abweichung von der körperlichen Norm. Der dicke Körper wurde durch die Körpernormierungen des 19. Jahrhunderts zum abnormen Körper, Dickleibigkeit wurde verwissenschaftlicht und als „übergewichtig“, somit als außerhalb des „normalen“ Gewichts deklariert, Voraussetzung und gleichzeitig Bestandteil der aktuellen gesellschaftlichen Positionierung des dicken Körpers als abnorm. Dicke Frauen werden durch ihr Abweichen vom sehr engen weiblichen Körperideal noch stärker als dicke Männer außerhalb der Norm positioniert. Das Auftreten dicker Frauen als Filmmonster erscheint daher nur als eine logische Konsequenz dieser Positionierung.
- Das Abjekt im Sinne Julia Kristevas ist das, was das Subjekt hinter sich lassen, ausstoßen muss, um zum Subjekt und damit Teil der symbolischen Ordnung zu werden. Dickleibigkeit – speziell weibliche Dickleibigkeit – wird in unserer Gesellschaft als ein solches Abjekt repräsentiert, als etwas das ein Dasein als Subjekt verunmöglicht und erst verworfen werden muss, um eine Subjektconstitution zu ermöglichen. Das Abjekt stellt für das Subjekt immer eine Bedrohung dar, da es konstant an die Fragilität des Subjektstatus erinnert, es muss daher durch symbolische Reinigungsrituale immer wieder angerufen

und verworfen werden, um die Grenze zwischen Subjekt und Abjekt immer wieder neu festzuschreiben. Das Bedürfnis nach diesen Ritualen ist umso größer, je instabiler die Grenze zum Abjekt ist. Der Horrorfilm ist eine Form eines solchen Reinigungsrituals, eine Ebene auf der Abjektion stattfindet, ist die Konstruktion des Monströsen entlang der Grenze zwischen dem „ordentlichen, sauberen“ Körper und dem abjekten Körper. Hier lässt sich die Repräsentation des dicken (weiblichen) Körpers als monströs einordnen. Dass in unserer Gegenwart in Form von filmischen Ritualen immer wieder die Abjektion von Fatness durchgeführt wird, erscheint nur logisch: die Grenze zwischen dick und „normal“ – sprich dünn - ist besonders instabil. Jeder dünne Körper hat das Potential durch Gewichtszunahme zu einem dicken Körper zu werden, zudem hat sich in den letzten Jahrzehnten die Grenze zwischen Normkörper und dickem Körper immer mehr verschoben: Körper die früher als normal galten, werden heute schon als dick definiert.

- Körperflüssigkeiten bzw. Fluidität allgemein stehen im Gegensatz zum Konzept der Einheit, das die Basis des westlichen Selbst- und Körperverständnisses bildet. Körperliche Fluidität wird dementsprechend als bedrohlich wahrgenommen, sie wird auf die Frau projiziert, während die männliche Morphologie als abgeschlossen und undurchdringbar konstruiert wird. Der dicke weibliche Körper wird noch stärker als der weibliche Körper an und für sich mit Fluidität assoziiert: Er zeugt noch mehr von der Nicht-Fixiertheit des Körperlichen, dem möglichen Wandel und Flux der Körperform bzw. – grenzen. Er greift die Vorstellung vom Körper als solider, fester Einheit noch stärker an. Zu den sonstigen Körperflüssigkeiten, die mit Weiblichkeit bzw. Mütterlichkeit assoziiert werden, kommt bei der dicken Frau noch Fett als weitere Flüssigkeit hinzu. Die – männlichen – Ängste bezüglich der Fluidität des weiblichen Körpers werden durch den dicken weiblichen Körper folglich noch verstärkt.
- Schlanksein ist essentieller Bestandteil des gegenwärtigen normativen Weiblichkeitsideals, der Körper der dicken Frau macht sie zur „unruly woman“,

er signalisiert Widerstand gegen das herrschende Weiblichkeitsideal und somit auch gegen die herrschende hierarchische Geschlechterordnung. Die dicke Frau wird dadurch zu einer Bedrohung für die patriarchale Ordnung. Der dicke weibliche Körper signalisiert zudem körperliche Stärke, er stellt dadurch ganz unmittelbar die Rollenverteilung von der (körperlich) schwachen, unterlegenen Frau und dem (körperlich) starken, überlegenen Mann auf den Kopf und weckt männliche Ängste vor weiblicher (körperlicher) Dominanz.

- Weiblicher Hunger und weibliche Sexualität sind in der kulturellen Imagination miteinander verknüpft: Übermäßiges Essen wird häufig als alleinige Ursache für Dickleibigkeit gesehen; die dicke Frau wird daher automatisch mit einem Narrativ von unkontrolliertem, uneingeschränktem Hunger in Verbindung gebracht. Gemäß der diskutierten Analogie Hunger / Sexualität signifiziert sie ebenfalls unersättliches sexuelles Begehren und weckt somit männliche Ängste vor aktiver, aggressiver weiblicher Sexualität. Die Beschränkung des weiblichen Appetits durch das Schlankeitsideal spiegelt jedoch nicht *nur* den Versuch weibliches *sexuelles* Begehren zu kontrollieren wider, sie dient darüber hinaus dazu Frauen darin zu „trainieren“, ihre Bedürfnisse prinzipiell immer zu kontrollieren bzw. zu unterdrücken. Das Schlankeitsideal ist dadurch Bestandteil und Modus eines repressiven Weiblichkeitsideals, das der Frau keinerlei eigenständiges Begehren, keinerlei Bedürfnisse und keinerlei Befriedigung zugesteht. Die dicke Frau wird somit zu einer Bedrohung der hierarchischen Geschlechterordnung und dies nicht „nur“, weil sie sich, wie zuvor ausgeführt, dem weiblichen Schönheitsideal verweigert. Ihre Verweigerung geht darüber noch hinaus und greift den Kern der hierarchischen Geschlechterordnung, nämlich die Unterdrückung von Frauen und all ihrer Bedürfnisse, an.
- Psychoanalytische Ansätze interpretieren - ausgehend von der Annahme der Assoziation weiblicher Dickleibigkeit mit Mütterlichkeit - die Figur der dicken bösen Frau als Verkörperung bedrohlicher Mutterfantasien, die auf der

präödpalen Entwicklungsphase beruhen. Die dicke Frau steht zum einen für die allmächtige / kontrollierende Mutter, in deren Gegenwart das Kind seine Macht-/Hilflosigkeit und absolute Abhängigkeit von ihr verspürt. Gleichzeitig steht sie auch für die Mutter der oralen Phase: das Kind möchte die Brust bzw. die Mutter aufsaugen, verschlingen, zerstören, da das Kind seine Impulse auf die Mutter projiziert, geht damit die Phantasie einher, von der Mutter aufgefressen, verschlungen zu werden. Die Mutter bzw. in weiterer Folge die dicke Frau wird so zur oral-sadistischen Figur.

- Dickleibigkeit wird seit Beginn des 20. Jahrhunderts mit Zugehörigkeit zu einer niederen sozialen Schicht assoziiert, dementsprechend findet sich in den gegenwärtigen Diskursen zum Thema „Adipositas als Gesundheitsrisiko“ häufig eine enge Verknüpfung mit Diskursen zum Thema Armut. In diesen Verknüpfungen lassen sich Ängste der Mittelschicht bezüglich der Unterschicht erkennen, die auf die Eigenschaft der Dickleibigkeit projiziert werden. Eine filmische Entsprechung dieser diskursiven Verknüpfung findet sich in aktuellen Beispielen des Backwoods-/Urbanioia-/Hillbillyhorrorgenres, in denen dicke Charaktere als Angehörige einer monströsen provinziellen Unterschicht in Erscheinung treten.

In Kapitel Fünf wurde die filmische Repräsentation der dicken Frau als Monster in 32 Filmen analysiert. Bei der Betrachtung der Produktionsjahre fällt auf, dass kein Film vor dem Jahr 1970 produziert wurde und die 2000er Jahre mit 18 Filmen besonders stark vertreten sind. Inwieweit dies repräsentativ ist für die tatsächliche quantitative Verteilung dieses Motivs innerhalb der gesamten Filmgeschichte, kann ich nicht beurteilen. Dies wäre Aufgabe einer größeren – vermutlich nur sehr schwer durchführbaren – Studie. Ich denke jedoch, dass sich ein Zusammenhang herstellen lässt mit der Verschärfung des weiblichen Schlankheitsideals in den westlichen Gesellschaften der 1960er Jahre bzw. mit der erneuten Verschärfung dieses Ideals in den letzten Jahren sowie der – speziell

im angloamerikanischen Raum – seit 2000 verstärkten Thematisierung von Dickleibigkeit als Problem.

Der Schwerpunkt der Analyse lag darauf (Ein wichtiger Punkt war herauszuarbeiten) festzustellen, durch welche Verbindungen / Subtexte / Kategorien diese Repräsentation erfolgt und die dadurch erkennbaren Verknüpfungen mit gesellschaftlichen Diskursen zu (weiblicher) Dickleibigkeit herauszuarbeiten. Die Ergebnisse der Analyse werden im Folgenden anhand der Beantwortung der Forschungsfragen 2, 3 und 4 dargestellt.

Forschungsfrage 2: Anhand welcher Stereotype werden dicke weibliche Filmcharaktere als Monster repräsentiert?

These: Die dicke Frau wird häufig als den Mann dominierend dargestellt.

Wie in Kapitel 4.4 diskutiert, signalisiert der dicke weibliche Körper körperliche Stärke und Widerstand gegen die hierarchische Geschlechterordnung. Das filmische Motiv der dominierenden dicken Frau als Monster kann als eine Verkörperung diesbezüglicher männlicher Ängste gelesen werden und findet sich in insgesamt 19 von 32 Filmen. Dieses Motiv der Dominanz äußert sich entweder auf einer körperlichen oder psychischen Ebene, letzteres meist verkörpert durch dicke Mütter, Ehefrauen oder Partnerinnen, die ihre Söhne, Ehemänner oder Partner dominieren. In vier Filmen haben dicken Frauen eine strukturelle Machtposition inne bzw. streben diese an.

These: Die Sexualität der dicken Frau wird häufig als aggressiv, abstoßend und/oder obszön repräsentiert.

Aufgrund der kulturellen Verknüpfung von weiblichem Hunger und weiblicher Sexualität signifiziert die dicke Frau übermäßiges sexuelles Begehren und weckt somit männliche Ängste vor aktiver, aggressiver weiblicher Sexualität. Gleichzeitig wird in unserer Gesellschaft dicken Frauen im Gegensatz zu schlanken Frauen nicht der Status des männlichen Begehrensoobjekts zugestanden, sie gelten als

sexuell unattraktiv, ihnen wird jedes Recht auf Sexualität abgesprochen (Siehe Kap. 4.4). Dem entspricht die Charakterisierung der Sexualität der dicken Frau als aggressiv, abstoßend oder obszön wie sie sich in circa einem Drittel der Filme findet.

These: Die dicke Frau wird häufig als Angehörige einer sozial niederen Schicht portraitiert.

Die Assoziation von Dickleibigkeit mit Unterschichtszugehörigkeit – zur theoretischen Erörterung siehe Kapitel 4.7 – zeigt sich in acht Filmen.

These: Die dicke Frau wird mit einem Essverhalten außerhalb der Norm assoziiert.

Am häufigsten und durchgehend durch alle Genres ist die Assoziation von dicken Frauen mit Essen festzustellen. 22 von 32 Filmen stellen diese Assoziation her. Hier finden die in Kapitel 1.1 besprochenen Diskurse, in denen unmäßiges und falsches Essen als Hauptursache von Dickleibigkeit konstruiert werden, ihre Entsprechung.

Forschungsfrage 3: Welche genrespezifischen Unterschiede finden sich in der Repräsentation dicker Frauen als Monster?

Das Motiv der Dominanz tritt im Horrorfilm relativ selten auf – wann, dann immer in Form einer körperlichen Dominanz, die sich durch körperliche Gewalt ausdrückt – in den anderen Genres jedoch in beinahe jedem einzelnen Film. In den Komödien wird dieses Machtverhältnis meist karikaturenhaft überspitzt inszeniert.

Die Charakterisierung der Sexualität der dicken Frau als aggressiv, abstoßend oder obszön findet sich nur in einem Horrorfilm, dem einzigen nicht-westlichen, keiner der westlichen bzw. US-amerikanischen Horrorfilme greift auf diese Darstellungskategorie zurück. In den Dramen lässt sich die Sexualität der dicken Frau meist als auf irgendeiner Ebene obszön beschreiben, in den Komödien wird gern das Klischee von der sexuell aggressiven dicken Frau eingesetzt. In diesem

Genre wird auch der Repräsentation der Sexualität der dicken Frau am meisten Platz eingeräumt, unter Einsatz verschiedenster Inszenierungsstrategien wird hier sehr ausführlich die dicke Frau als sexuell abstoßend und aggressiv und dadurch als Bedrohung für den Mann dargestellt.

Die Assoziation von Dickleibigkeit mit Unterschichtszugehörigkeit zeigt sich in acht Filmen, in zwei Komödien, einem Drama und fünf Horrorfilmen. Die Filme aus dem Horrorgenre lassen sich dem Subgenre des Urbanoia-/Backwood-/Hillbillyhorrors zuordnen, in dem die Monster traditionell Vertreter einer provinziellen Unterschicht sind, und die Dickleibigkeit ist in diesen Fällen Bestandteil der Konnotation der Monster als Unterschicht.

Die Assoziation mit einem Essverhalten außerhalb der Norm drückt sich im Horrorgenre sehr häufig – in 9 von 14 Filmen - im Motiv des Kannibalismus aus, ebenso in einem Animationsfilm, der versucht auf kinderfreundliche Art und Weise Motive des Horrorfilms zu adaptieren. In diesen Filmen ist somit das Essverhalten der Frauen wesentlicher Bestandteil ihrer Charakterisierung als Monster. Eine andere Form dieses Stereotyps – die Vielesserin – findet sich in den anderen Genres und vereinzelt – zusätzlich zum Kannibalismus - auch im Horrorfilm. Auffallend ist die Inszenierung dieses Vielessens mit beabsichtigtem komödiantischem Effekt, wie sie in einigen Komödien und auch dem einzigen von mir analysierten Actionfilm zu beobachten ist.

Weitere genrespezifische Unterschiede lassen sich bezüglich des Modus der Charakterisierung als Monster feststellen. In den Horrorfilmen und auch in vier von fünf Dramen wird die dicke Frau primär durch die Handlung als böse, bedrohlich, angsteinflößend positioniert. In den restlichen Filmen leisten filmische Inszenierungsstrategien einen wesentlichen Beitrag, besonders in den Komödien treten sie stark in den Vordergrund; in zwei Komödien wäre die Frau ausgehend von der Handlung nicht als Monster zu bezeichnen, die diesbezügliche Charakterisierung erfolgt *ausschließlich* durch den Einsatz filmischer Inszenierungsstrategien.

Forschungsfrage 4: Anhand welcher filmischen Inszenierungsstrategien werden dicke Frauen als Monster repräsentiert?

Die in den Filmen eingesetzten filmischen Inszenierungsstrategien beinhalten:

- Untersicht
- Bildkomposition
- Musik
- Reaction-Shots
- Dialog
- Spannungsbögen
- Charakternamen: Referenzen auf bekannte Monster bzw. Bösewichte
- Referenzen auf andere Monsterfilme

Wie sich gezeigt hat, finden einige der in Kapitel Vier diskutierten Kontexte / Diskurse ihre direkte Abbildung in der filmischen Repräsentation der dicken Frau als Monster: die dicke Frau als (körperlich) dominant, als sexuell aggressiv, als Unterschichtsangehörige und – in zwei Fällen – als böse Mutter. Der Diskurs, mit dem die filmische Repräsentation der dicken Frau als Monster jedoch am häufigsten verknüpft wird, ist die Assoziation mit einem Essverhalten außerhalb der Norm. Dieser Diskurs prägt die aktuelle öffentliche Diskussion zum Thema sehr stark und entspricht gleichzeitig aber auch einem schon länger existierenden Stereotyp, auf den in der Repräsentation dicker Menschen allgemein gern zurückgegriffen wird.

Ich möchte noch kurz auf zwei „Leerstellen“ meiner Arbeit eingehen, die auch beide auf noch offene, mögliche wissenschaftliche Auseinandersetzungen zum Thema Dickleibigkeit verweisen.

Die Kategorie „race“ wurde nur am Rande berücksichtigt. Zwei der von mir analysierten Frauenfiguren sind Afroamerikanerinnen, wie ich in Kapitel 4.5 herausgearbeitet habe, werden beide als sexuell aggressiv charakterisiert, in ihnen vereint sich das Stereotyp der übersexualisierten dicken Frau mit dem

rassistischen Stereotyp der übersexualisierten schwarzen Frau. Diese Figur der dicken, übersexualisierten schwarzen Frau ist eine Erscheinungsform der Intersektionalität von race, gender und Fatness, die einer weiteren Analyse bedarf, auch außerhalb des Kontextes der Monstrosität. Beide Frauen werden zudem von Männern gespielt, einer davon im Fat Suit, der in den letzten Jahren in Hollywoodproduktionen immer beliebter geworden ist und besonders häufig eingesetzt wird, um schlanke schwarze Männer dicke schwarze Frauen spielen zu lassen, ebenfalls ein Thema für weitere Untersuchungen. Allgemein fällt auf, dass in der US-amerikanischen (Populär-)kultur für Afroamerikanerinnen und Latinas ein weniger strenges Schlankeitsideal als für weiße Frauen zu gelten scheint. America Ferrera, Missy Elliott, Jennifer Hudson, Queen Latifah, Mo'Nique sind Beispiele für mollige bis dicke Celebrities, die auch als attraktiv wahrgenommen werden. In Serien wie *Grey's Anatomy* oder *Ally McBeal* sind alle weißen Schauspielerinnen schlank, während die Afroamerikanerinnen und Latinas mollig bis dick sind. In den Reihen der als „üppig und sexy“ geltenden weiblichen Celebrities finden sich ebenfalls relativ viele Afroamerikanerinnen und Latinas wie Beyonce, Jennifer Lopez, Salma Hayek. Ursachen und Repräsentation dieser unterschiedlichen weiblichen Körperideale wären ebenfalls eine Analyse wert.

Die zweite „Leerstelle“ dieser Arbeit betrifft die mangelnde Auseinandersetzung mit Filmen, die nicht aus dem westlichen, europäisch geprägten Kulturraum stammen. Nur zwei der von mir analysierten Filme fallen in diese Kategorie; dies war keine bewusste Entscheidung, sondern Ergebnis meiner Recherche. Ob die Ursache hierfür darin liegt, dass nicht-westliche Filme im Westen über einen geringeren Bekanntheitsgrad verfügen, seltener auf DVD zugänglich und auch schwerer zu recherchieren sind, oder ob das Motiv der dicken Frau als Monster außerhalb der westlichen Gesellschaften seltener auftritt, kann ich nur schwer beurteilen. Dies bzw. allgemein die Frage nach den kulturellen Unterschieden in der filmischen Repräsentation von Dickleibigkeit wäre Thema für weitere Studien.

Bibliografie

Bacon, Linda (2008): Health at Every Size. The Surprising Truth about Your Weight, Dallas TX

Bordo, Susan (1993): Unbearable Weight. Feminism, Western Culture and the Body, Berkeley/ Los Angeles/ London

Braziel, Jana Evans/ LeBesco, Kathleen (Hrsg): Bodies out of Bounds. Fatness and Transgression, Berkeley/ Los Angeles/ London 2001

Braziel, Jana Evans (2001): Sex and Fat Chicks. Deterritorializing the Fat Female Body, in: Braziel, Jana Evans/ LeBesco, Kathleen (Hrsg): Bodies out of Bounds. Fatness and Transgression, Berkeley/ Los Angeles/ London, S. 231-254

Brittnacher, Hans Richard (1994): Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur, Frankfurt a. M.

Campos, Paul (2005): The Diet Myth. Why America's Obsession with Weight Is Hazardous To Your Health, New York

Chernin, Kim (1994): The Obsession. Reflections on the Tyranny of Slenderness, New York

Clover, Carol J. (1992): Men, women, and chain saws: gender in the modern horror film, Princeton NJ

Cooper, Charlotte (1998): Fat and Proud. The Politics of Size, London

Creed, Barbara (1993): The Monstrous – Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis, London/ New York

Davis, Natalie Zemon (1978): Women on Top. Symbolic Sexual Inversion and Political Disorder in Early Modern Europe, in: Babcock, Barbara A. (Hrsg): The reversible world. Symbolic Inversion in art and society, Ithaca, S. 147-190

Dennett, Andrea Stulman (1996): The Dime Museum Freak Show Reconfigured as Talk Show, in: Thomson, Rosemarie Garland (Hrsg.): Freakery. Cultural spectacles of the extraordinary body, New York/ London, S. 315-326

Douglas, Mary (1969): Purity and Danger. An analysis of concepts of pollution and taboo, London

Faludi, Susan (1992): Backlash. The Undeclared War Against Women, London

- Foucault, Michel (1976): Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt a. M.
- Gaesser, Glenn (2002): Big Fat Lies. The Truth About Your Weight and Your Health, Carlsbad CA
- Gard, Michael/ Wright, Jan (2005): The Obesity Epidemic. Science, morality and ideology, London/ New York
- Grosz, Elizabeth (1994): Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism, Bloomington/ Indianapolis
- Hagner, Michael (1995): Monstrositäten haben eine Geschichte, in: Hagner, Michael (Hrsg.): Der falsche Körper. Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten, Göttingen, S. 7-20
- Huff, Joyce L. (2001): A „Horror of Corpulence“. Interrogating Bantingism and Mid-Nineteenth-Century Fat-Phobia, in: Braziel, Janna Evans/ LeBesco, Kathleen (Hrsg.): Bodies out of Bounds. Fatness and Transgression, Berkeley/ Los Angeles/ London, S. 39-59
- Kent, Le'a (2001): Fighting Abjection. Representing Fat women, in: Braziel, Janna Evans/ LeBesco, Kathleen (Hrsg.): Bodies out of Bounds. Fatness and Transgression, Berkeley/ Los Angeles/ London, S. 130-150
- Kipnis, Laura (1995): Die kulturellen Implikationen des Dickseins, in: Angerer, Marie-Luise (Hrsg.): The body of gender: Körper/Geschlechter/Identitäten, Wien, S. 111-130
- Kreisky, Eva (2008): Fitte Wirtschaft und schlanker Staat: das neoliberale Regime über die Bäuche, in: Schmidt-Semisch, Henning/ Schorb, Friedrich: Kreuzzug gegen Fette. Sozialwissenschaftliche Aspekte des gesellschaftlichen Umgangs mit Übergewicht und Adipositas, Wiesbaden, S. 142-161
- Kristeva, Julia (1980): Pouvoirs de l'horreur. Essay sur l'abjection, Paris
- Kristeva, Julia (1982): Powers of Horror. An Essay on Abjection, New York
- Laplanche, J./ Pontalis, J.-B. (1973): Das Vokabular der Psychoanalyse, Frankfurt a. M.
- LeBesco, Kathleen (2004): Revolting bodies? The struggle to redefine fat identity, Amhers/ Boston

- Macho, Thomas (1998): Ursprünge des Monströsen. Zur Wahrnehmung verunstalteter Menschen, in: Breitenfellner, Kirstin/ Kohn-Ley, Charlotte (Hrsg.): Wie ein Monster entsteht. Zur Konstruktion des anderen in Rassismus und Antisemitismus, Bodenheim, S. 11-42
- Manton, Catherine (1999): Fed up. Women and food in America, Westport CT/ London
- Michie, Helena (1987): The Flesh Made Word. Female Figures and Women's Bodies, New York
- Mikos, Lothar (2003): Film- und Fernsehanalyse, Konstanz
- Modrak, Deborah K. W. (1994): Aristotle. Women, Deliberation and Nature, in: Bar-On, Bat-Ami (Hrsg): Engendering Origins. Critical Feminist Readings in Plato and Aristotle, Albany NY, S. 207-222
- Müller, Ulrich/ Wunderlich, Werner (1999): Dämonen, Monster, Fabelwesen, St. Gallen
- Murray, Samantha (2008): The ‚Fat‘ Female Body, Basingstoke/ New York
- Orbach, Susie (1991) [1978 engl.]: Antidiätbuch 1. Über die Psychologie der Dickleibigkeit, die Ursachen von Esssucht, München
- Pflug, Isabel (2001): Verkörperung von „Abnormalität“: Die Freak Show als cultural performance des 19. Jahrhunderts. The Importance of being „normal“, in: Fischer-Lichte, Erika/ Horn, Christian/ Warstat, Matthias (Hrsg.): Verkörperung, Tübingen/ Basel
- Profil, 40 (6), Ausgabe vom 02.02.2009, Titelbild: Dicke Kinder
- Rainer, Alexandra (2003): Monsterfrauen. Weiblichkeit im Hollywood-Sciencefictionfilm, Wien
- Rothblum, Esther D./ Solovay, Sondra (2009): The Fat Studies Reader, New York
- Rowe, Kathleen (1994): Roseanne: unruly woman as domestic goddess, in: Screen, 31 (4), S. 408-419
- Rowe, Kathleen (1995): The Unruly Woman. Gender and the Genres of Laughter, Austin TX

Schorb, Friedrich (2008): Keine „Happy Meals“ für die Unterschicht! Zur symbolischen Bekämpfung der Armut, in: Schmidt-Semisch, Henning/ Schorb, Friedrich: Kreuzzug gegen Fette. Sozialwissenschaftliche Aspekte des gesellschaftlichen Umgangs mit Übergewicht und Adipositas, Wiesbaden, S. 107-124

Shelton, Catherine (2008): Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm, Bielefeld

Stearns, Peter (2002): Fat History. Bodies and Beauty in the Modern West, New York/ London

Stukator, Angela (2001): „It's not over until the fat lady sings“: Comedy, the Carnavalesque, and Body Politics, in: in: Braziel, Janna Evans/ LeBesco, Kathleen (Hrsg.): Bodies out of Bounds. Fatness and Transgression, Berkeley/ Los Angeles/ London

Suchsland, Inge (1992): Julia Kristeva zur Einführung, Hamburg

Sykora, Katharina (1997): Weiblichkeit, das Monströse und das Fremde. Ein Bildamalgam, in Friedrich, Annegret (Hrsg.): Projektionen. Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur, Marburg, S. 132-149.

Theweleit, Klaus (2000) [1977]: Männerphantasien. Band 1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte, München/ Zürich

Thompson, Barbara (2001): Weight loss surgery. Finding the thin person hiding inside you, Tarentum PA

Thoms, Ulrike (2000): Körperstereotype. Veränderungen in der Bewertung von Schlankheit und Fettleibigkeit in den letzten 200 Jahren, in: Wischermann, Clemens/ Haas, Stefan (Hrsg.): Körper mit Geschichte. Der menschliche Körper als Ort der Selbst- und Weltdeutung, Stuttgart, S. 281-307

Tomrley, Corinna/ Kaloski, Ann (2009): Fat Studies In The UK, York

Villa, Paula-Irene/ Zimmermann, Katherina (2008): Fitte Frauen – Dicke Monster? Empirische Exploration zu einem Diskurs von Gewicht, in: : Schmidt-Semisch, Henning/ Schorb, Friedrich: Kreuzzug gegen Fette. Sozialwissenschaftliche Aspekte des gesellschaftlichen Umgangs mit Übergewicht und Adipositas, Wiesbaden, S. 171-189

Ward, H.O. (1880): The Young Lady's Friend, zitiert nach: Bordo, Susan (1993): Unbearable Weight. Feminism, Western Culture and the Body, Berkeley/ Los Angeles/ London

Williams, Linda (1996) [1983]: When the Woman Looks, in: Grant, Barry Keith (Hrsg.): The Dread of Difference. Gender and the Horror Film, Austin TX, S. 15-34

Wolf, Naomi (1993): Der Mythos Schönheit, Reinbek

Wood, Robin (2003): Hollywood from Vietnam to Reagan ... and beyond, Expanded and Revised Edition, New York

Internetquellen:

Big Fat Blog, URL: <http://www.bigfatblog.com/> (29.06.09)

Brooks, David (2001): One Nation, Slightly Divisible, in: The Atlantic, URL: <http://www.theatlantic.com/issues/2001/12/brooks.htm> (25.03.09)

Cooper, Charlotte (2008): What's Fat Activism?. Working Paper, University of Limerick, URL: <http://www.ul.ie/sociology/docstore/workingpapers/wp2008-02.pdf> (02.06.09)

Fuchs, Christian (2004): Hillbilly-Horror, in: fm4.orf.at, URL: <http://fm4v2.orf.at/fuchs/168129/main> (23.03.09)

Kales, Emily Fox: Big Mamas (2003): The Devouring Feminine in Contemporary Cinema, Conference Paper presented at The 20th International Literature and Psychology Conference, London, URL: <http://www.clas.ufl.edu/ipsa/2003/kales.html> (18.04.09)

Kate Hardings's Shapely Prose, URL: <http://kateharding.net/> (29.06.09);

Marantz Henig, Robin (2008): Losing the Weight Stigma, in: NYTimes.com, URL: <http://www.nytimes.com/2008/10/05/magazine/05wwIn-idealab-t.html?ref=magazine> (11.06.09)

N.N. (2007): Obesity ,as bad as climate risk', in: BBC NEWS, URL: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/health/7043639.stm> (11.06.09)

Niebauer, Gerta (2008): Epidemie: Warum das Abnehmen so schwierig ist, in: DiePresse.com, URL: <http://diepresse.com/home/gesundheit/412255/index.do> (27.06.09)

Pace, Gina (2006): Obesity Bigger Threat Than Terrorism, in: CBS NEWS, URL: <http://www.cbsnews.com/stories/2006/03/01/health/main1361849.shtml> (11.06.09)

Pollack, Karin (2009): Volksseuche Dickleibigkeit. „Wenn der Körper nach Energie schreit“, in: derstandard.at, URL:

<http://derstandard.at/fs/1242316447853/Volksseuche-Fettleibigkeit-Wenn-der-Koerper-nach-Energie-schreit> (27.06.09)

Reden, Sven von (2004): Das Land frisst die Stadt, in: taz.de, URL: <http://www.taz.de/index.php?id=archivseite&dig=2004/01/29/a0227> (23.03.09)

The Rotund, URL: <http://www.therotund.com/> (29.09.09)

Weingarten, Susanne (2007): „Fat Studies“. Achtung, die Dicken kommen, in: Spiegel Online, URL: <http://www.spiegel.de/unispiegel/studium/0,1518,483984,00.html> (10.12.08)

Website von Barbara Thomson: URL: <http://www.wlscenter.com/> (09.02.09)

Website der „Gesellschaft gegen Gewichtsdiskriminierung“: URL: <http://www.gewichtsdiskriminierung.de/> (02.06.09)

Yahoo Group „Fat Studies“, URL: <http://groups.yahoo.com/group/fatstudies/> (02.06.09)

Yahoo Group „Fat Studies UK“, URL: <http://groups.yahoo.com/group/fatstudiesuk/> (02.06.09)

Filmografie

9 Dead Gay Guys, UK, 2002
Alien, UK/USA, 1979
Alive or Dead, USA, 2008
American Sweethearts, USA, 2001
Assault on Precinct 13, USA, 1976
Basic Instinct, USA, 1992
Black Christmas, USA, 2006
The Brood, Kanada, 1979
Cabin Fever, USA, 2002
Carrie, USA, 1976
Criminally Insane, USA, 1975
Criminally Insane 2, USA, 1987
Dawn of the Dead, USA, 2004
Deliverance, USA, 1972
Deuce Bigalow, USA, 1999
Dolina, Ungarn, 2007
Dracula, USA, 1925
Dressed to Kill, USA, 1980
Eden Lake, UK, 2008
Evil Dead Trap 2, Japan, 1991
The Exorcist, USA, 1973
Fatal Attraction, USA, 1997
Frankenstein, USA, 1931
Friday the 13th, USA, 1980
Gone Baby Gone, USA, 2007
Good Luck Chuck, USA, 2007
Halloween, USA, 1978
Happiness, USA, 1998
Hauru no Ugoku Shiro, Japan, 2004
The Hills Have Eyes, USA, 1977
The Hills Have Eyes, USA, 2006
The Honeymoon Killers, USA, 1970
The Hunger, UK, 1983
In 3 Tagen bist du tot, Österreich, 2008
Independence Day, USA, 1996
Just Friends, USA, 2005
King Kong, USA, 1933
The Little Mermaid, USA, 1989
Men in Black, USA, 1997
Misery, USA, 1990
Monster House, USA, 2006
Motel Hell, USA, 1980
Norbit, USA, 2007
The Omen, USA, 1976

Pasqualino Settebellezze, Italien, 1975
The Phantom of the Opera, USA, 1925
Postal, USA, 2007
Profundo Carmesi, Mexiko, 1996
Prom Night, USA, 1980
Psycho, USA, 1960
Shallow Hal, USA, 2001
She-Devil, USA, 1989
Sisters, USA, 1973
Slither, USA/ Kanada, 2006
Species, USA, 1995
Starship Troopers, USA, 1997
Star Trek: First Contact, USA, 1996
The Texas Chainsaw Massacre, USA, 1974
The Texas Chainsaw Massacre, USA, 2003
The Texas Chainsaw Massacre – The Beginning, USA, 2006
Torchwood, Countrycide, Episode 6, UK, 2006
Valentine, USA, 2001
Wanted, USA, 2008
The Waterboy, USA, 1998
The Wicker Man, USA, 2006
What's Eating Gilbert Grape, USA, 1994
Wolf Girl, USA, 2001

Lebenslauf

Barbara Plotz

geb. 26.07.1979 in Innsbruck, Tirol

Ausbildung

1989-1998

Bundesrealgymnasium Imst, Tirol

WS 1998/99

Studium der Anglistik und Politikwissenschaft
an der Universität Innsbruck

seit WS 1999/00

Studium der Publizistik- und
Kommunikationswissenschaft, Politikwissenschaft an
der Universität Wien

Abstract

Dicke Menschen werden in unserer gegenwärtigen Gesellschaft stigmatisiert, pathologisiert und diskriminiert, die mediale Repräsentation von Dickleibigkeit ist nicht nur ein Ergebnis, sondern auch ein Mechanismus dieser gesellschaftlichen Marginalisierung. Speziell dicke Frauen sind in Film und Fernsehen stark unterrepräsentiert, wenn überhaupt treten sie meist in Nebenrollen und/oder stark stereotypisierten, negativen Rollen auf. Die Darstellung als Monster, als angsteinflößend und bedrohlich, ist eine dieser Rollen. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es das tatsächliche Auftreten dieses Motivs zu verifizieren und qualitativ zu erarbeiten, in welchen Stereotypen dieses Motiv repräsentiert wird.

Einleitend werden die in der aktuellen öffentlichen Diskussion hegemonialen Diskurse zum Thema Dickleibigkeit aufgezeigt und speziell die Stigmatisierung weiblicher Dickleibigkeit bzw. die Konstruktion von Schlankheit als weiblichem Schönheitsideal genauer beleuchtet. Zudem werden kurz Fat Acceptance Bewegung und Fat Studies, die aktivistischen bzw. akademischen kritischen Gegenstimmen zur gesellschaftlich dominanten Wahrnehmung des Themas, dargestellt. Im nächsten Schritt werden die Begriffe Monster und Monstrosität erörtert und ein kurzer Überblick zur feministischen Auseinandersetzung mit weiblichen Filmmonstern bzw. Weiblichkeit als Monstrosität gegeben.

Das Kernstück der Arbeit besteht aus zwei Teilen:

Der theoretisch erarbeitete Teil fokussiert auf gesellschaftliche Kontexte / Diskurse, in denen es zu einer Koppelung von weiblicher Dickleibigkeit und Monstrosität kommt bzw. durch die diese Koppelung erst ermöglicht wird. Hier sind zu nennen: (weibliche) Dickleibigkeit als abnorme Körperlichkeit; Dickleibigkeit und Abjekt; Ängste bezüglich der Fluidität des dicken weiblichen Körpers; der dicke weibliche Körper als Symbol für weibliche Rebellion und Dominanz; die kulturelle Verknüpfung von weiblichem Hunger und weiblichem Begehren; die dicke Frau als böse Mutter; Ängste bezüglich der sozialen Unterschicht.

In der Filmanalyse wird das Motiv der dicken Frau als Monster in 32 Filmen aus verschiedenen Genres qualitativ untersucht. Der Schwerpunkt liegt auf den Stereotypen, in denen dieses Motiv repräsentiert wird, und den darin erkennbaren Verknüpfungen mit gesellschaftlichen Diskursen / Kontexten. Wie sich gezeigt hat, finden einige der zuvor diskutierten Diskurse / Kontexte ihre direkte Abbildung in der filmischen Repräsentation der dicken Frau als Monster: die dicke Frau als (körperlich) dominant, als sexuell aggressiv, als Unterschichtsangehörige und als böse Mutter. Der Diskurs, mit dem die filmische Repräsentation der dicken Frau als Monster am häufigsten verknüpft wird, ist die Assoziation mit einem Essverhalten außerhalb der Norm.