



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Diversitätsmanagement in der Vampirparodie  
am Beispiel von *The Fearless Vampire Killers* und  
*Lesbian Vampire Killers*“

Verfasserin

Jasmin Weinguny

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Annette Storr



Indeed, the film's view of human experience is a function of its comic technique, and its comic technique is a function of its view of human experience.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> zit. Mast, Gerald, *The Comic Mind. Comedy and the Movies*, Chicago: The University of Chicago Press 1979, S. 23



# Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung.....	1
2.	Die Entwicklung des Vampirfilms und seine sozialen Funktionen .....	3
2.1.	Die literarischen Ursprünge des Vampirs .....	3
2.2.	Die vampirische Entwicklung auf der Leinwand.....	7
2.2.1.	Der erste Vampirfilm .....	7
2.2.2.	Die 20er bis 40er .....	8
2.2.3.	Die 50er und 60er.....	10
2.2.4.	Die 70er.....	14
2.2.5.	Die 80er.....	16
2.2.6.	Die 90er.....	17
2.2.7.	Ein neues Jahrtausend bricht an: Der Vampir als Teenager-Traum.....	21
2.3.	Der Vampir als Symbol und Symptom .....	26
2.3.1.	Die Uhr der Figur .....	27
3.	Diskurs: Diversitätsmanagement .....	30
3.1.1.	„Diversity“ – ein historischer Abriss .....	30
3.1.2.	Diversitätsmanagement in Organisationen .....	32
3.1.3.	Diversitätsmanagement im Film .....	33
4.	Die Vampirkomödie.....	35
4.1.	Die Vampirkomödie - Ein Versuch der Genredefinition .....	35
4.2.	Die Komödie.....	37
4.2.1.	Die Merkmale einer Komödie.....	37
4.2.1.1.	Die Makro- und die Mikroebene der Komödie.....	39
4.2.1.1.1.	Die Komik der Formen .....	40
4.2.1.1.2.	Die Bewegungskomik .....	41
4.2.1.1.3.	Die Wortkomik .....	44
4.2.1.1.4.	Die Bildkomik.....	45
4.2.1.1.5.	Die Situationskomik.....	46
4.2.1.1.6.	Die Charakterkomik.....	48
4.2.1.2.	Das Happy End als Pointe?.....	50
4.2.1.3.	Das komische Klima .....	50
4.2.2.	Problemstellen und Mischformen der Komödie .....	51
4.3.	Die Parodie.....	52
4.3.1.	Die Intention .....	52

4.3.2.	Die Technik.....	53
4.3.2.1.	Die Parodiesignale .....	54
4.3.3.	Die Bewertung .....	55
5.	Die Analyse.....	56
5.1.	Die Intention .....	56
5.2.	Die Technik.....	57
5.2.1.	Geschlecht.....	58
5.2.2.	Sexuelle Orientierung .....	64
5.2.3.	Alter .....	68
5.2.4.	Behinderung.....	70
5.2.5.	Religion und Weltanschauung .....	71
5.2.6.	Ethnizität und Herkunft.....	74
5.3.	Die Bewertung .....	77
5.3.1.	Die ästhetische Bewertung.....	77
5.3.2.	Die moralische Bewertung.....	78
5.4.	Fazit.....	79
6.	Resümee.....	81
7.	Quellenverzeichnis.....	83
7.1.	Literatur.....	83
7.2.	Internet .....	85
7.3.	Filme .....	87
7.4.	Serien .....	89
7.5.	DVD.....	89
8.	Anhang Gedichte .....	90
9.	Abstract.....	103
10.	Lebenslauf.....	105

# 1. Einleitung<sup>2</sup>

Seit Beginn seiner Existenz ist der Vampir als Metapher für Sex und Gewalt bekannt. Des Nachts schlich er sich in die Gemächer attraktiver Frauen, um an ihren Hälsen zu saugen und ihr Blut zu trinken. Zuerst nur in Legenden, später in Büchern und Theaterstücken, Filmen und Videospielen schlüpfte er in die Rolle des Verführers, des Mörders, des Advokaten, des Popstars, des dunklen Rächers, des Helden und des Monsters. Der Vampirismus war je nach (Drehbuch-)Autor Fluch, Virus oder Epidemie, schlug meist mit einer kaum vergleichbaren Grausamkeit um sich und war zugleich Element der dunklen Erotik.<sup>3</sup>

Und dann kam Edward Cullen – der Jonas-Brother der Vampirwelt. Der enthaltsame, vegetarische Vampir ist stets Gentleman, Sex vor der Ehe ist tabu und seine Selbstbeherrschung schier unendlich. Ein starker Wandel des Vampirbilds. Doch woher kommt dieses Vampirbild? Und wie kam es zu diesem Umbruch?

Eine Antwort darauf der gesellschaftliche Wandel sein, der auch Auswirkungen auf die Filmwelt hat. Die Gesellschaft in kein statisches Konstrukt, sondern zeichnet sich durch ständige Veränderungen aus. Davon betroffen sind gesellschaftliche Werte und Konventionen, politische Ansichten genauso wie vorherrschende Normen. Diese Dynamik wird in Filmen sichtbar und sogar von jenen in ihrer Funktion als Kommunikationsmittel unterstützt. Film und Realität stehen somit in ständiger Wechselwirkung, da Filme nicht nur Produkte ihrer Gesellschaft sind, sondern auch eine soziale Funktion für diese erfüllen können.

Die letzten 100 Jahre waren von Kriegen und ständigen gesellschaftlichen wie auch politischen Veränderungen geprägt. Auch das Menschenbild hat sich vor allem in den letzten 40 Jahren durch diverse Gleichberechtigungsbewegungen stark verändert. Eines dieser Gleichberechtigungskonzepte, das auch heute noch Anwendung z.B.: in Organisationen findet, ist das ‚Diversity‘-Modell. Analysiert man Filme auf Basis dieses Modells, kann man unter anderem Rückschlüsse auf das Zielpublikum ziehen<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird während der gesamten Arbeit auf die gleichzeitige Verwendung männlicher und weiblicher Sprachformen verzichtet. Sämtliche Personenbezeichnungen gelten, sofern nicht explizit ausgewiesen, im gleichen Umfang für beiderlei Geschlecht.

<sup>3</sup> Siehe Silver, Alain/James Ursini, *The Vampire Film. From Nosferatu to True Blood*, Milwaukee: Limelight Edition 2011

<sup>4</sup> Um diese Rückschlüsse zu ziehen, ist es natürlich notwendig, auch andere Elemente in der Analyse zu untersuchen. Eine umfassende Analyse auf allen Ebenen würde allerdings den Rahmen dieser Arbeit sprengen, daher wird sich auf die Darstellung der Figur beschränkt.

wie auch untersuchen, welche Bilder von Diversitätsdimensionen (noch immer) in den Köpfen der Menschen sind. In den Zeiten der politischen Korrektheit gibt es vor allem ein Genre, das sich trotzdem oder gerade deshalb absichtlich oft auf Stereotype und Klischees beruft: die Komödie. Einerseits weil diese anders als die Tragödie seit jeher Menschengruppen darstellt,<sup>5</sup> andererseits weil sie mit Erwartungen und Bildern von Menschengruppen spielt, die bereits in unseren Köpfen existieren.

Doch welchen Einfluss hatte die Diversitätsbewegung auf die Darstellung von bestimmten Menschengruppen? Haben sich Stereotype und Klischees seither verändert? Welche komische Darstellung erfahren sie in Komödien?

All diese Fragen sollen durch eine Analyse anhand zweier Vampirparodien geklärt werden. *The Fearless Vampire Killers* (1967) steht am Beginn der Diversitätsbewegung, *Lesbian Vampire Killers* (2009) mittendrin. Es soll die Darstellung von Figuren und die komischen Elemente innerhalb dieser Darstellung auf drei Ebenen untersucht werden. Die Analyse erfolgt anhand des Parodieverständnisses von Frank Wünsch.<sup>6</sup>

Doch beginnen wir am Anfang: Willkommen in der dunklen Welt des Vampirmythos‘.

---

<sup>5</sup> vgl. Bergson, Henri, *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2011, S. 116

<sup>6</sup> Siehe Wünsch, Frank, *Die Parodie*, Hamburg: Kovač 1999.

## 2. Die Entwicklung des Vampirfilms und seine sozialen Funktionen

### 2.1. Die literarischen Ursprünge des Vampirs

In den letzten Jahrzehnten feierte das Vampirthema ein Comeback und avancierte zum beliebtesten Subgenre des Horrorfilms.<sup>7</sup> Die Figur des Vampirs jedoch geistert schon seit langem in den Köpfen der Menschen herum und lässt sich in verschiedenen Gestalten fast überall auf der Welt finden. So zum Beispiel die blutsaugenden Dearg-duls im druidischen Irland oder die mythologischen Figuren der Baital, die dem osteuropäischen Vampir sehr ähnlich ist, und der blutsaugenden Vetala in Indien. China wurde von Ch'ing Shuh heimgesucht und in Malaysia treiben die fast nur weiblichen und oftmals sehr attraktiven Langsuir, Pontianak oder Penanggalan ihr Unwesen. Auch Afrika kennt seine Blutsauger, in Form von Geistern toter Medizinmänner, unter den Namen Asbanbosam, Owenga oder Otgiruru.<sup>8</sup> All diese Erscheinungen, die sich voneinander in dem einen oder anderen Merkmal, in ihrer Darstellung oder ihrem Ursprung unterscheiden, repräsentieren all das, was einen Vampir im europäischen Verständnis ausmacht: Blutdurst, Leben im Tod, Zerstörung, Sexualität und Verführung.

Trotz dieser Vielfalt an möglichen Vorlagen orientiert sich das heutige, westliche Vampirbild, das wir aus Büchern und Filmen kennen, meist an der Figur des osteuropäischen Vampirs.<sup>9</sup> Dies mag daran liegen, dass die literarische Erschaffung des Vampirs unter anderem dem englischen Literat Lord Byron zugeschrieben wird.<sup>10</sup> Inspiriert durch eine Abendgesellschaft am 16. Juni 1816, im Zuge derer es unter Einfluss ‚schwarzer Tropfen‘<sup>11</sup> und einer Lesung von Geistergeschichten dazu kam, dass selbstverfasste Gruselgeschichten erzählt wurden, verfasste Lord Byron später selbst eine gruselige Kurzgeschichte. In diesem Fragment geht es um einen Mann, der stirbt und seinem Begleiter den Eid abringt, seinen Tod für sich zu behalten. Der Sterbende besitzt außerdem einen mysteriösen Ring, der auf mysteriöse Art zu zerstören ist. Was es jedoch mit diesem Ring auf sich hat, klärt das Fragment nicht. Dieses Fragment sollte allerdings so nie veröffentlicht werden. Als es aber nun in die

---

<sup>7</sup> vgl. Silver/Ursini, *The Vampire Film*, S. 9

<sup>8</sup> vgl. Ebda., S. 12

<sup>9</sup> vgl. Ebda., S. 17

<sup>10</sup> vgl. Detlef Klewer, *Die Kinder der Nacht*, Frankfurt am Main, Wien: Lang 2007, S. 61

<sup>11</sup> ‚Schwarzer Tropfen‘ war ein opiathaltiges Rauschmittel. [vgl. Ebda., S.61]

Hände des Arztes William Polidori geriet, sah der eine Chance, Lord Byron, den er nicht leiden konnte, zu ärgern und selbst sein Können als Literat unter Beweis zu stellen. Er griff die Idee Lord Byrons auf, schrieb sie ein wenig um und schmückte sie großzügig aus, sodass sie zur Vampirgeschichte wurde. Seine Erzählung beginnt damit, dass die Hauptfigur, ein Edelmann namens Aubrey, Lord Ruthven kennenlernt und mit ihm auf Reisen geht. Bald jedoch trennen sich ihre Wege, da der ehrenhafte Aubrey Ruthvens frivole Lebensweise nicht gutheißen kann. Er trifft in Griechenland ein junges, hübsches Mädchen, das an Vampire glaubt und schon bald von einem solchen dahingerafft wird. Auch Ruthven kommt in Griechenland an und die beiden Männer reisen wieder zusammen, bis Lord Ruthven bei einem Überfall aus dem Leben scheidet. Er ringt Aubrey das Versprechen ab, niemanden zu erzählen, dass er gestorben ist. Ein Versprechen, das noch schwerwiegende Konsequenzen nach sich ziehen würde. In die Heimat zurückgekehrt, trifft Aubrey erneut auf Lord Ruthven, der offensichtlich aus dem Grab gestiegen ist und nun Aubreys Schwester nachstellt. Und obwohl er alles versucht, um die Vermählung zu verhindern, scheitert er. Gebunden an seinen Schwur offenbart Aubrey erst in der Stunde seines Todes seinen Verwandten Ruthvens Geheimnis. Diese können die Schwester jedoch nicht mehr retten und finden nur ihren leblosen Körper vor. Lord Ruthven indes entkommt, um weiterhin seinem verwerflichen Leben zu frönen.<sup>12</sup>

Byrons Verleger fand diese Geschichte und veröffentlichte sie unter Byrons Namen, aber ohne dessen Wissen. Das Publikum war begeistert. Byron weniger. Er – wie auch später diverse Wissenschaftler – erkannte die Ähnlichkeiten zwischen sich und Lord Ruthven, die Polidori boshafterweise eingefügt hatte. Doch auch Polidori war mit der Veröffentlichung nicht glücklich: Byron strich seinen Ruhm ein und er selbst bekam nur eine Abfindung. Gleich wessen Feder diese Geschichte jedoch entsprang, das Revolutionärste an ihr ist nicht ihre literarische Qualität, sondern die Tatsache, dass das Böse triumphiert. Gotische Schauerromane hielten sich bis dahin strikt daran, dass das Gute, definiert durch sittliche und religiöse Normen, stets über das Böse siegte. Die verbotene Faszination, die das Böse auch ausstrahlen mochte, musste schließlich der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung weichen.<sup>13</sup> Polidori jedoch ließ den ehrenhaften Helden sterben, seine Schwester dem Monster zum Opfer fallen und das Monster, den Vampir, ungestraft entkommen. Dieses offene Ende hatte die

---

<sup>12</sup> vgl. Detlef Klewer, *Die Kinder der Nacht*, S. 61 ff.

<sup>13</sup> vgl. Ebda., S.63

weitschweifige Fortsetzung *Lord Ruthven ou les Vampires* von Cyprien Berard im Jahre 1820 zufolge. Und während Polidori wie auch Byron in den 1820er Jahren ihren Tod fanden, erwachte der literarische Vampir erst zum Leben.<sup>14</sup>

Tatsächlich aber lugte er bereits vor Polidoris *The Vampyre* aus seinem Grabe. So vor allem in drei Gedichten des 18. Jahrhunderts.<sup>15</sup> Schon 1750 nahm sich der Lyriker Heinrich August Ossenfelder in seinem Gedicht *Mein liebes Mädchen glaubet* dem Vampirthema an und verwendete die Figur des Vampirs als Metapher für die Leidenschaft. Dieses Gedicht gilt heute bei vielen Vampirliebhabern als das erste Vampirgedicht. 1773 folgte die Ballade *Lenore* von Gottfried August Bürger, in der der Vampir in Gestalt Lenores Geliebten erscheint, der im Krieg gefallen war. Als Lenore ihren Geliebten nicht unter den heimkehrenden Kämpfern findet, zürnt sie Gott aus Trauer und Schmerz. Ihre Mutter versucht sie zu beschwichtigen und zu warnen, jedoch vergebens. In der darauffolgenden Nacht erscheint ihr totgeglaubter Geliebter auf einem Rappen vor ihrem Haus und möchte sie mit sich hinfort ins Brautbett nehmen. Doch erst als sie bereits am Friedhof angekommen sind, offenbart er seine wirkliche Gestalt, die des Todes, und Lenore erkennt zu spät, dass sie verdammt ist.<sup>16</sup> Als Moral schreibt Bürger:

,Geduld! Geduld! Wenn's Herz auch bricht!  
Mit Gott im Himmel hadre nicht!  
Gott sey der Seele gnädig!<sup>17</sup>  
Des Leibes bist du ledig;<sup>17</sup>

Hier erscheint der Vampir weniger als sexueller Verführer, sondern viel mehr als Rächer Gottes an jene, die ihm zürnen, ihn in Frage stellen und ihn verleumden. Diese Ballade dürfte auch Einfluss auf Bram Stoker gehabt haben, da sich in beiden Werken der berühmte Satz „Die Toten reiten schnell!“<sup>18</sup> finden lässt. Auch der bekannte Literat Johann Wolfgang von Goethe, der von *The Vampyre* begeistert war, nahm sich 1979

---

<sup>14</sup> vgl. Klewer, *Die Kinder der Nacht*, S.63

<sup>15</sup> Bereits im 17. und 18. Jahrhundert war der Vampir ein beliebtes Untersuchungsthema und im Zuge dieser Untersuchungen wurde auch das wohl bekannteste und wichtigste Traktat der „Vampirwissenschaft“ verfasst, das zahlreichen Schriftstellern als Quellenmaterial diente: *De masticatione mortuorum in tumulis liber (Kauen und Schmetzen der Toten in den Gräbern)*. [vgl. Ebda., S.65 f]

<sup>16</sup> vgl. Ebda., S. 65

<sup>17</sup> zit. Freund, Winfried, *Die Deutsche Ballade. Theorie, Analysen, Didaktik*, Paderborn: Schöningh 1978. S. 188

<sup>18</sup> zit. Ebda., S. 186

der Vampirthematik an. In seinem Gedicht *Die Braut von Korinth* beschreibt er einen weiblichen Vampir, der zwar mit Sexualität eng verknüpft ist, auch als Verführerin agiert, jedoch genauso als Opfer dargestellt wird.<sup>19</sup>

Diese drei Gedichte zeigen auf, weswegen sich der Vampir später noch so großer Popularität erfreuen durfte. Einerseits verdankte er seine Popularität der Thematisierung von Sex und Gewalt, von perversen und abartigen Abgründen und dunkler Erotik<sup>20, 21</sup> Andererseits gab er auch die Möglichkeit, über den Tod und die unsterbliche Seele zu philosophieren.<sup>22</sup> Es erscheint daher nicht verwunderlich, dass viele Vampirtheaterstücke in den 1820er ihre Uraufführung mit gewaltigen Erfolgen feierten.<sup>23</sup> Nachdem der Vampir somit in der Gesellschaft etabliert war, war er auch in den folgenden Jahrzehnten nicht mehr wegzudenken. Es folgten viele Theaterstücke und literarische Werke. In den Jahren 1846 und 1847 schien die Vampirfaszination einem neuen Zenit entgegenzustreben. Diese Entwicklung war vor allem der Fortsetzung *Varney the Vampire* von James Malcolm Rymer zu verdanken, die die Leserschaft 200 Episoden lang fesselte.

Die Literatur etablierte den Vampir in der Gesellschaft. Das Theater entwickelte diese Funktion weiter, ‚entbyronisierte‘ den Vampirstoff und machte ihn so für alle zugänglich. Allerdings simplifizierte sie ihn notwendigerweise auch<sup>24</sup> – eine Problematik, die sich auch in späteren Filmadaptionen finden lässt. Denn gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstand ein neues (Unterhaltungs-)Medium und somit auch neue Möglichkeiten, den Vampir darzustellen.

Während sich allerdings die literarischen Wurzeln des Vampirs, wie wir ihn heute kennen, leicht freilegen und ergründen lassen, fällt dies im Film schon schwerer.

---

<sup>19</sup> vgl. Klewer, *Die Kinder der Nacht*, S.65

<sup>20</sup> In Hinblick auf spätere Filmadaptionen sei hier noch *Carmilla* von Joseph Sheridan Le Fanu aus 1872 erwähnt. Die Erzählung handelt von der steiermärkischen Vampirgräfin Carmilla, die sich in ein Mädchen namens Laura verliebt und letztendlich von Graf Spielberg aus Rache für die Ermordung seiner Tochter gepfählt, geköpft und verbrannt wird. Skandalös an dieser Geschichte war zur damaligen Zeit vor allem Le Fanus unverblühte Darstellung weiblicher Homosexualität. [vgl. Ebda, S. 66, S. 70]

<sup>21</sup> vgl. Ebda., S. 64

<sup>22</sup> vgl. Ebda., S. 66

<sup>23</sup> So zum Beispiel *Le Vampire* von Charles Nodier in Paris und das davon inspirierte *The Vampire or the Bride of the Isles* von James Robinson Planché in London. Dem Boom der Vampirtheaterstücke kam unter anderem ein Bühnentrick zugute, der sich die ‚Vampirfalle‘ nannte. Dabei handelte es sich um eine Falltür, durch die der Vampir verschwinden konnte, während der Blick des Publikums durch Rauch getrübt wurde. Er landete auf einer aufgespannten Plane im Theaterkeller, für die Zuschauer jedoch schien es, als sei er verschwunden. (vgl. Ebda., S.68f)

<sup>24</sup> vgl. Ebda., S. 69

## 2.2. Die vampirische Entwicklung auf der Leinwand

Es ist schwer, die Entwicklung, die der Vampir im Film durchgemacht hat vollständig zu erfassen. Einerseits liegt es daran, dass nicht mit Sicherheit bestimmt werden kann, welcher Film der erste Vampirfilm war und welche Filme später dazu zählten. Andererseits liegt die Problematik an der Quantität. Alle Filme in die Entwicklungsanalyse einzubeziehen, würde den Rahmen vorliegender Arbeit sprengen. Daher beschränkt sich die folgende Analyse auf ausgewählte Beispiele, um einen groben Überblick zu geben.

### 2.2.1. Der erste Vampirfilm

Der erste Vampirfilm<sup>25</sup> ist wohl ein Begriff, den wir vielleicht erst in einigen Jahren oder auch niemals mit Gewissheit verwenden können. Dennoch findet man in Zusammenhang mit dem ersten Vampirfilm oft den Film *The Vampire* (1913) genannt, ein Kurzfilm von einem heute unbekanntem amerikanischen Regisseur namens Robert Vignola. Diese Annahme wurde jedoch durch neueste Erkenntnisse von Genrespezialisten widerlegt, da darin wohl nicht ein Vampir sein Unwesen treibt, sondern eine Baumnymphe, die einen Künstler tötet. Im gleichen Jahr wurde ein weiterer Film mit gleichem Namen gedreht, der allerdings ebenfalls nicht von einem Vampir sondern von einer Frau handelt, die sich in eine Werschlange verwandelt und Menschen tötet. Ein weiterer Anwärter auf den Titel der erste Vampirfilm ist *The Secret of House No. 5* (1912), allerdings ist dieses Werk nicht mehr auffindbar.

Die Problematik teilt sich hier also in zwei konkrete Probleme: verschwundene Werke und irreführende Titel. Nicht immer ist Vampir drinnen, wo Vampir draufsteht. Und verschwundene Aufnahmen und fehlende Aufzeichnungen machen es fast unmöglich, den Inhalt zu überprüfen.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Als wohl erster Horrorfilm kann der 2-minütige Kurzfilm *Le Manoir Du Diable* von Marie-Georges-Jean Méliès aus 1896 angesehen werden. Dazu verwendete er einen Filmtrick, den er der Legende nach durch einen Kameradefekt entdeckte. In diesem Kurzfilm umflattert eine Fledermaus ein mittelalterliches Schloss, bis sie sich in einen Teufel verwandelt und durch ein Kreuz in Rauch aufgeht. [vgl. Klewer, *Die Kinder der Nacht*, S. 72] Diese Metamorphose, die Wahl des Tieres, die Verwendung des Kreuzes und die Symbolik des Teufels lassen sehr auf einen Vampirfilm schließen, auch wenn der Titel das Monster als Teufel benennt.

<sup>26</sup> vgl. Ebda., S. 72

### 2.2.2. Die 20er bis 40er

Die genauen Wurzeln des filmischen Vampirs lassen sich also nicht direkt bestimmen, aber es lässt sich allgemein sagen, dass die Anfänge des Vampirfilms auf die späte Stummfilm- und frühe Tonfilmzeit zurückgehen.<sup>27</sup> Viele damalige Werke thematisierten allerdings andere Wesen oder gar nur die ‚Femme Fatale‘, obwohl sie irreführenderweise Vampir im Titel trugen.<sup>28</sup> Der erste echte Vampirfilm, über den es Aufzeichnungen und somit Gewissheit gibt, und zugleich auch die erste eindeutige Verfilmung Bram Stokers *Dracula* ist *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922) von dem deutschen Regisseur Friedrich Wilhelm Murnau.<sup>29</sup> Bis heute ist er einer der bedeutendsten Vampirfilme – er beeinflusste auch Francis Ford Coppola und seine Verfilmung *Bram Stoker's Dracula* (1992) nachhaltig.<sup>30</sup> Zur damaligen Zeit war der Vampirfilm jedoch nicht Mittel zur kommerziellen Massenunterhaltung, sondern erfüllte auch eine soziale Funktion. Als erschwinglicher Zeitvertreib sollte er als Ablenkung von den politischen und wirtschaftlichen Krisen der Nachkriegszeit fungieren.<sup>31</sup> In dieser Funktion trug er auch zur psychischen Bewältigung der sozialen Krisen bei. Er spielte die Sorgen und Probleme der Menschen nicht herunter oder löste sie idealistisch auf, sondern gebrauchte die Metapher des Vampirs, um die Ängste zu verschlüsseln und so dem Publikum eine indirekte Auseinandersetzung mit diesen zu ermöglichen.<sup>32</sup> So wurde zum Beispiel die Handlung von *Nosferatu – eine Symphonie des Grauens* in die Mitte des 19. Jahrhunderts versetzt,<sup>33</sup> um eine zeitliche Distanz zu schaffen. Der Vampir, der Ellen und Hutter wie auch die gesamte Stadt Wisborg bedroht, wurde in diesem Film als Metapher für die Zerstörung sozialer Lebenszusammenhänge gebraucht. Hier erfährt nicht nur der Vampir eine Symbolik: Ellen und Hunter wirken als Repräsentanten der privaten Ebene von Familie und Ehe, die Stadt Wisborg als Stellvertreter für die öffentliche Ebene, die das gemeinsame Zusammenleben wie auch die gesellschaftlichen Normen miteinschließt. Der Vampir im Film diente als Projektionsobjekt allgemeiner Schuldzuweisungen<sup>34</sup> und die dargestellte individuelle Opferbereitschaft wurde als Ausweg aus der gesellschaftlich

---

<sup>27</sup> vgl. Dorn, Margit, *Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen*, Frankfurt am Main, Wien: Lang 1994. S. 69f

<sup>28</sup> vgl. Klewer, *Die Kinder der Nacht*, S. 74

<sup>29</sup> vgl. Ebda., S. 75

<sup>30</sup> vgl. Ebda., S. 75

<sup>31</sup> vgl. Dorn, *Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen*, S. 69

<sup>32</sup> vgl. Ebda., S. 71

<sup>33</sup> vgl. Ebda., S. 72 f

<sup>34</sup> vgl. Ebda., S. 75

kritischen Lage postuliert.<sup>35</sup> Trotz der heutigen Popularität von *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* fand der Film damals nur begrenzte Verbreitung und der Vampirfilm an sich galt bis dahin eher als Randerscheinung. Erst *Dracula* (1931) machte das Genre populär und prägte das Bild der Vampirfilme bis in die 1950er.<sup>36</sup> Auch diese *Dracula*-Verfilmung weist die Funktion des Krisenmanagements auf, wenngleich es sich um eine andere Krise handelte. Zur Uraufführung des Films herrschte gerade eine weitgreifende Wirtschaftskrise in den USA. Auf den Wirtschaftsaufschwung in den 1920ern folgte in den 1930er Jahren eine Wirtschaftsdepression, die drastische Lohnkürzungen und Arbeitslosigkeit nach sich zog. Aufgrund der fehlenden sozialen Absicherungen durch den Staat bedeutete das für viele völlige Armut und Obdachlosigkeit, es bildeten sich Slums und auch die Hungersnot breitete sich in manchen Teilen des Landes aus. Angepasst an diese neue Situation fungiert der Vampir in *Dracula* nicht als Projektionsobjekt für Schuldzuweisungen, sondern dient als Mahnmal dafür, individuelle Wünsche bzw. Verhaltensweisen auszuleben, die in Krisenzeiten schädlich sein können.<sup>37</sup> Der Film sollte verschlüsselt darstellen, dass Luxus, Exotik und Extravaganz in der Weltwirtschaftskrise zum Ruin führen können, und aufzeigen, dass nur durch Verzicht und Bescheidenheit dem sozialen Abstieg entgangen werden kann.<sup>38</sup>

Der Erfolg von *Dracula* veranlasste die Filmindustrie in den 30ern und 40ern dazu, mehrere Vampirfilme zu drehen, unter anderem auch eine Fortsetzung von *Dracula: Dracula's Daughter* (1936). Der Film war insofern ein Novum, da er zum ersten Mal eine Parallelisierung des Vampirismus und der Abhängigkeit von Drogen schafft und gleichzeitig auch den ersten weiblichen Hauptvampir der (dokumentierten) Filmgeschichte zum untoten Leben erweckt.<sup>39</sup>

1933 erschien *The Vampire Bat* von Frank R. Strayer. Der Film behandelt vampiristische Morde in einer Kleinstadt, die der hinzugerufene Inspektor als Werk eines Mörders sieht. Die Bevölkerung jedoch erkennt klar, dass es sich um einen Vampir handelt, der sein Unwesen treibt – eine Theorie, die der ortsansässige Arzt und Wissenschaftler zu bestätigen weiß. Wie in *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* wird auch hier ein Sündenbock gesucht und in dem ‚Dorftrottel‘ auch gefunden. Seine

---

<sup>35</sup> vgl. Dorn, *Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen*, S. 214

<sup>36</sup> vgl. Ebda., S. 86

<sup>37</sup> vgl. Ebda., S. 90

<sup>38</sup> vgl. Ebda., S. 214

<sup>39</sup> vgl. Ebda., S. 101

Liebe zu Fledermäusen verstärkt die Vermutungen der Bevölkerung nur noch und so beginnt eine Verfolgungsjagd, bei dem sie ihn in den Abgrund treiben. Allerdings wird schon bald eine weitere blutleere Leiche entdeckt und der Arzt entpuppt sich als Übeltäter. Zwar ist er kein Vampir, jedoch hatte er mithilfe seines hypnotisierten Gehilfen den Vampirismus vorgetäuscht, um an das Menschenblut zu gelangen, das er für seine Versuche benötigt. Die Figur des moralisch verirrten Wissenschaftler, der die Bevölkerung zu seinen Zwecken absichtlich in die Irre führt, und die ohnmächtige Rolle der Stadtregierung, die leichtgläubig auf seine Lügen hereinfällt, zeigen verschlüsselt den Verlust an Vertrauen in gesellschaftliche Autoritäten, den die Bevölkerung der USA während der Wirtschaftskrise erlitten hatte. Sie fühlte sich von den Autoritäten, die sich verkalkuliert hatten, belogen und war wütend, dass man die soziale Not eskalieren hatte lassen. Außerdem zeigt der Film die Skepsis gegenüber der Technik und der Wissenschaft, die in den 20ern den Aufschwung versprochen hatten, ihn aber in den 30ern nicht einhalten konnten.<sup>40</sup> Auch *The Return of Dr. X* von Vincent Sherman in 1939 zeigte den noch anhaltenden Unmut der Bevölkerung. Man versuchte mit der Reformpolitik des ‚New Deal‘ seit 1933, den Folgen der Wirtschaftsdepression entgegenzuwirken, und eine Weile schien das unter anderem durch den Beginn des Zweiten Weltkriegs und den daraus resultierenden Wirtschaftsaufschwungs auch zu funktionieren. Allerdings kam es in den Jahren 1938 und 1939 wieder zu Rückschlägen und die Arbeitslosigkeit stieg wieder an. Amerika befand sich also in einer Mischung aus Unsicherheit und Zuversicht, die sich auch in *The Return of Dr. X* widerspiegelt, da die darin verarbeitete Kritik nicht mit der gleichen Heftigkeit und der pauschalen Verurteilung ausfällt wie noch Anfang der 30er Jahre.<sup>41</sup> Nach diesem kurzen Aufleben sollte sich der Filmvampir jedoch größtenteils wieder in seinen Sarg zurückziehen.

### 2.2.3. Die 50er und 60er

In den 50er Jahren feierte vor allem der Science-Fiction-Film seine Blütezeit und fungierte mit seinen Phantasien von Invasionen und globaler Zerstörung als Kompensation der Angst vor dem Kommunismus. In den 40ern und frühen 50ern

---

<sup>40</sup> vgl. Dorn, *Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen*, S.102

<sup>41</sup> vgl. Ebda., S. 102f

schiene die Vampirfilme thematisch zu stagnieren, und bedenkt man ihre bisherige Funktion, soziale Notstände zu umschreiben, ist das auch keine Überraschung. Mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs waren auch die schweren Krisen überwunden, die die Bevölkerung der USA in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts erlebt hatte. Die westlichen Industrieländer erlebten einen Wirtschaftsboom, der tiefgreifende Auswirkungen auf die Werte und Normen der Gesellschaft hatte und somit auch einen neuen Funktionsbereich des Vampirfilms schuf. Die Relevanz dieser neuen Funktion für das soziale System sollte ab Mitte der 50er Jahre zu einer starken Expansion des Genres führen.

Diese Expansion begann mit der Umbruchphase der Kinowelt. Einerseits basierte diese auf einem Entflechtungsurteil, aufgrund dessen sich die marktbeherrschenden Filmfirmen sich 1946 von ihren Filmketten trennen mussten. Das hatte zur Folge, dass auch Filme aus dem Ausland auf dem Markt wieder Chancen hatten. Andererseits war das Kino mit den 50ern aus dem Rezeptionsalltag des US-amerikanischen Publikums durch das Aufkommen des Fernsehers bereits größtenteils verdrängt,<sup>42</sup> sodass es nun zum Medium der jüngeren Generation wurde und sich als solches deren Wünsche anpassen musste.<sup>43</sup> So achtete man zwar inhaltlich darauf, die gesellschaftliche Konformität zu wahren, es galt aber gleichzeitig, den Attraktionswert durch stärkere Reize zu erhöhen. Hierzu bediente man sich vor allem tabuisierten Themen wie Sexualität und Gewalt.<sup>44</sup>

In dieser Zeit florierte im Horrorgenre vor allem die Filme der britischen Hammer-Studios, die B-Filme produzierten und auch stark unter dem Einfluss der amerikanischen Filmindustrie standen. Bis heute ist der ‚Hammer-Stil‘ vor allem in Horrorfilmen bekannt, der zumeist auf Schauplätze aus der traditionellen Gruselliteratur wie Schlösser oder Gruften zurückgriff, die Handlung in die viktorianische Ära einbettete, um die Konfrontation zwischen Gut und Böse durch die damalig herrschenden strengen Moralvorstellungen prägnant herausarbeiten zu können. Horroreffekte und Gewalt wurden dabei für damalige Verhältnisse ungewöhnlich drastisch dargestellt. Heutzutage sind die Hammer-Studios vor allem dank *The Curse of Frankenstein* (1957) und *Dracula* (1958) bekannt. Zur damaligen

---

<sup>42</sup> In Europa begann diese Verdrängung erst mit den 50ern. (vgl. Dorn, *Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen*, S. 106)

<sup>43</sup> vgl. Ebda., S. 106

<sup>44</sup> vgl. Ebda., S. 106

Zeit avancierte der ‚Hammer-Stil‘ zum Vorbild für eine Vielzahl von Horror- und auch im Vampirproduktionen.<sup>45</sup>

Nach dem Zweiten Weltkrieg erholte sich die Wirtschaft der westlichen Länder trotz der weitreichenden Zerstörungen, die vor allem Europa erschüttert hatten, schnell. Zum ersten Mal in Jahrzehnten erlebte man eine länger andauernde Phase der sozialen Sicherheit. Das Familienbild der Nachkriegszeit zeichnete klar den Ehemann strebsam und berufstätig, während die Frau als effizient wirtschaftende Hausfrau ihre Pflicht erfüllte. Die Kleinfamilie sollte zum Symbol von Geborgenheit und Wohlstand werden. Gleichzeitig zu diesem, heute oft als ‚prüde‘ angesehenen, 50er-Jahre-Umfeld entwickelten sich jedoch auch gegenläufige Strömungen, die die traditionellen Werte und Normen infrage stellten. Gerade die jüngeren Generationen begannen nach einer neuen Wertorientierung zu suchen, um aus der als repressiv empfundenen Lebensweise der Kriegsgeneration auszubrechen. Im Zuge dieser Rebellion gegen das spielte das Ausleben und die Entfaltung persönlicher Bedürfnisse, nicht zuletzt auch das der Sexualität, eine zentrale Rolle.<sup>46</sup> Und so kam für den Vampir seine bisher größte Sternstunde auf der Leinwand. Der Vampirismus und das Blutsaugen erfuhren eine Umfunktionierung. Nicht länger diente der Vampirfilm als Verschlüsselung sozialer Krisen oder als Bestätigung psychischer Bewältigungsmechanismen – in der Zeit der sexuellen Rebellion, der sexuellen Befreiung, und der Selbstverwirklichung sollte er nun als Metapher für das Streben des individuellen Lustgewinns und dessen gesellschaftlichen Normierung fungieren und so die zunehmende Wertedivergenz indirekt thematisieren.<sup>47</sup>

Der Film *Dracula* von Terence Fisher erfüllt genau jene Funktionen. Grundsätzlich orientiert sich der Film, wie auch schon seine Vorgänger, an der Romanvorlage und greift Elemente aus den Vorgängerfilmen auf.<sup>48</sup> Allerdings fügt er zu den gewohnten Elementen auch eigene Transformationen hinzu. So entscheidet sich Dracula nicht aufgrund des Wunsches nach ‚Expansion‘ dafür, in die Zivilisation zu reisen, sondern aufgrund von Rache, da er durch Jonathans Angriff eine Braut verloren hat und sich nun eine neue suchen will.<sup>49</sup> Außerdem weist der Graf ähnlich wie Van Helsing, der im Roman als betont männlich beschrieben wird, Eigenschaften, wie z.B.: Größe und

---

<sup>45</sup> vgl. Dorn, *Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen*, S. 105ff

<sup>46</sup> vgl. Ebda., S.110

<sup>47</sup> vgl. Ebda., S. 109f, S. 214

<sup>48</sup> vgl. Ebda., S. 111

<sup>49</sup> vgl. Ebda., S. 113

Stärke, auf und wird verjüngt dargestellt. Hierbei setzte Christopher Lees Interpretation der Figur neue Standards im Genre, da er neben der erotischen Anziehungskraft auch eine bedrohliche Haltung der Überlegenheit mit Nuancen der Grausamkeit in die Figur miteinfließen ließ und ihr somit eine deutliche Bestialität verlieh.<sup>50</sup> Das Geheimnis des Erfolgs dieses Vampirfilms liegt wahrscheinlich vor allem darin, dass er den Vampirismus primär als Verschlüsselung sexueller Handlungen gebrauchte. Somit fungierte er als Ventil für die unterdrückten Wünsche nach mehr Freizügigkeit, die die Bevölkerung Ende der 50er Jahre beschäftigte. Diesem Zweck kommt die bereits von Stoker so angedachte Figurenkonstellation zugute, da sich weder der verlobte Jonathan, noch Lucy oder sogar die verheiratete Mina der Anziehungskraft der Vampire erwehren können. Das Novum des Films hierbei ist der Akt des Blutsaugens an sich, der im Gegensatz zu seinem Vorgänger vor der Kamera stattfand und durchaus eine sexuelle Konnotation erfuhr, die bis dato für das Genre noch ungebräuchlich war.<sup>51</sup> Van Helsing als personifizierter Triebverzicht bestraft jedoch all jene Verfehlungen, die im Zusammenhang mit den Vampiren gezeigt werden, darunter vor- bzw. außerehelicher Sex sowie Andeutungen von Inzest und Päderastie, und besiegt Dracula, die Verkörperung der außer Kontrolle geratenen Triebe.<sup>52</sup> So vertrat *Dracula* weitgehend eine konservative, dualistische Moral, indem der Film zwar sexuell konnotierte Szenen zeigte, jedoch schlussendlich die gesellschaftlichen Konventionen durch den Sieg Van Helsing zur einzig wahren, guten Lebensweise erhob.<sup>53</sup>

Die Liberalisierung der Sexualität und Tabubrechung durch die Vampirfigur wurde bis in die 70er Jahre weitergeführt. Mithilfe dieser Metapher wurden Themen wie Inzest (*Brides of Dracula*, 1960) dargestellt, aber auch bald die weibliche Homosexualität in das Genre eingeführt. Denn während in früheren Vampirverfilmungen Aspekte der gleichgeschlechtlichen Liebe von weiblichen Vampiren stets nur als vage Andeutungen existierten, zeigte Roger Vadim jene in seinem Film *Carmilla* (1960) deutlich.<sup>54</sup>

---

<sup>50</sup> vgl. Dorn, *Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen*, S. 117

<sup>51</sup> vgl. Ebda., S. 119f

<sup>52</sup> vgl. Ebda., S. 121f

<sup>53</sup> vgl. Ebda., S. 122

<sup>54</sup> vgl. Ebda., S. 126, S. 128f

#### 2.2.4. Die 70er

Der Trend des Werte- und Normenwandels wie auch der Vampirfilm fanden zwischen 1965 und 1975 ihren Höhepunkt. Die Ehe, als Hafen der Sicherheit, büßte immer mehr an Attraktivität ein. Stattdessen wurde die Forderung nach Toleranz gegenüber zuvor als unmoralisch angesehenes Sexualverhalten wie Prostitution immer lauter.<sup>55</sup> So waren auch die Filme der 70er Jahre größtenteils von Gewalt- und Sexdarstellungen geprägt – oder als noch größerer Tabubruch beide vereint zum Sodomaso. Als Beispiel sei hier auf Rollins Filme verwiesen, die er von 1968 bis 1975 drehte und die sich vor allem durch ästhetische Bildkompositionen auszeichneten. Gegen Ende hin jedoch konnten sich seine Filme keines großen Publikums mehr erfreuen und auch Investoren sprangen ab. Der Grund hierfür war, dass der Höhepunkt der Pornowelle gekommen war und diese beinahe salonfähig wurde. Diese Krise ging sogar soweit, dass Rollin Out-Takes und mehrfachgedrehte Szenen von *Lèvres de Sang* (1975) an eine Pornofilmproduktion verkaufte, um zumindest ein wenig Geld einzuspielen. Der Pornofilm war sogar erfolgreicher als Rollins Original.<sup>56</sup>

Ein weiterer Regisseur, der sich der Vampirthematik in den 70er Jahren annahm war Harry Kümel. In *Le Rouge aux Lèvres* (1971) kommt ein frischverheiratetes Ehepaar in einem Hotel unter, wo auch die geheimnisvolle Komtesse Elisabeth Barthory mit ihrer Begleiterin Ilona absteigt. Der junge Ehemann hegt insgeheim sadistische Neigungen und, als er seine Ehefrau brutal misshandelt, bietet die Gräfin ihr Schutz. Er wird von Ilona verführt, die er jedoch im Zuge des Liebesspiels, im Rausch seiner sadistischen Triebe tötet. Aber auch er findet ein rasches Ende und als die beiden Frauen sich seiner Leiche entledigen, wird die Gräfin von der Sonne überrascht. Nur die junge Witwe überlebt den Hotelaufenthalt. Der Film spielt mit bewusst eingesetzten Gegensätzen und Klischees. Aber auch wenn Kümel nachgesagt wurde, einen feministischen Standpunkt zu vertreten, kann dies nur bedingt als richtig angesehen werden. Einerseits agieren zwar die weiblichen Hauptfiguren fast schon als Sympathieträger, im Gegensatz zu den männlichen Protagonisten, andererseits aber zeigt der Film auch weibliche Homosexualität, wie sie in den Phantasien von Männern oft vorkommt, und voyeuristische Elemente, die diesen Eindruck noch verschärfen.<sup>57</sup> Von der Phantasie der weiblichen (Homo-)Sexualität lebt auch der 1970 erschienene

---

<sup>55</sup> vgl. Dorn, *Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen*, S. 131

<sup>56</sup> vgl. Klewer, *Die Kinder der Nacht*, S. 234f

<sup>57</sup> vgl. Ebda., S. 236ff

Hammer-Studios-Film *The Vampire Lovers*. Unter Einsatz von zahlreichen Nacktszenen und unzweideutiger Sexualität wird die Geschichte Carmillas in der Provinz Styria erzählt. Aufgrund des Erfolges, den der Film einspielte, wurden bald darauf zwei Nachfolger produziert: *Lust for a Vampire* (1971) und *Twins of Evil* (1971).<sup>58</sup>

Der Faden der Sexualität, vor allem der weiblichen (Homo-)Sexualität, und der Gewalt, vor allem in Form des Sadismus, zieht sich durch fast alle Vampirfilme der 70er Jahre. Die Quantität jener Vampirfilme wuchs, sodass der ‚lesbische Vampirfilm‘ zum Subgenre avancierte. Als Paradebeispiel hierfür gilt *Lemora: A Child's Tale of the Supernatural* (1973) von Richard Blackburn. Lilah, ein 13-jähriges Mädchen, macht sich auf die Suche nach ihrem Vater, der ihre Mutter und deren Liebhaber getötet hat und danach abgetaucht ist. Aufgrund eines Briefs kommt sie zur mysteriösen Lemora, die die junge Lilah immer mehr in ihren Bann zieht. Als sie in den umgebenden Wäldern nach ihrem Vater sucht, trifft sie auf deformierte Kreaturen, die sie verfolgen. Ihr Vater war zuvor auf die gleichen Kreaturen getroffen und der gleichen ‚Krankheit‘ zum Opfer gefallen, sodass er sich in ein werwolfartiges Wesen verwandelt. Lilah flüchtet zurück zu Lemora und vollkommen unter ihrem Einfluss verführt sie ihren religiösen Beistand, den Reverend, der sich besorgt auf die Suche nach ihr begeben hatte, sich aber der Versuchung auch nicht erwehrt.<sup>59</sup>

Die 70er Jahre brachten jedoch nicht nur den Sex- und Gewaltvampir hervor, sondern auch eine seltsame neue Filmart, die heutzutage auch unter dem Begriff ‚Blaxpotation‘ zusammengefasst wird. Filme dieser Art waren Produkte der größtenteils weißen Filmindustrie, die den ‚zahlenden schwarzen Zuschauer‘ als neue Zielgruppe für sich entdeckte. Im Zuge dieser Idee kamen unzählige Filme auf den Markt, die nicht nur inhaltlich auf die Zielgruppe zugeschnitten waren, sondern auch schwarze Hauptdarsteller präsentierten. Ein bekanntes Beispiel hierfür ist der Film *Blacula* (1972) – dessen Handlung jener von Dracula gleicht, allerdings spielt sie 200 Jahre nach Draculas Vernichtung und in Amerika. Da in diesem Film alle nur denkbaren Klischees der damaligen Zeit Verwendung fanden und er sich durch einfalllose Fernseh-dramaturgie auszeichnet, wirkt er heutzutage, wenn auch ungewollt, komisch. Auch dessen Fortsetzung *Scream, Blacula, Scream* (1973) bedient sich dem gleichen Schema und fügt dem Vampirismus noch die Thematik des

---

<sup>58</sup> vgl. Klewer, *Die Kinder der Nacht*, S.238ff

<sup>59</sup> vgl. Ebda., S. 246f

‚Voodoo‘ hinzu. Weitere Filmbeispiele, die jedoch nicht der Vampirthematik unterzuordnen sind, sind *Blackenstein* (1973) und *Dr. Black, Mr. Hyde* (1976), deren Titel auf ‚kreative‘ Weise das Wort ‚black‘ beinhalten.<sup>60</sup>

Das Ende des – vor allem erotischen – Vampirs auf der Leinwand kam jedoch so schnell wie sein Anfang. Durch die zunehmende Liberalisierung der Sexualität brauchte es nicht mehr die Symbolik des Vampirs für Erotik. Die Sexualität konnte nun offen gezeigt werden, auch wenn die Pornowelle, die über die amerikanischen Kinos schwappte, bald durch die Zensoren gestoppt wurde. Dennoch veränderte dieser Boom den Blick und auch die Sehgewohnheiten des (Kino-)Zuschauers radikal.<sup>61</sup>

Der große Boom der Vampirfilme bis in die Mitte der 70er Jahre hatte nicht nur eine darauffolgende Rezession der Produktion zur Folge,<sup>62</sup> sondern auch Komödien und Parodien als ironische Selbstreflexion des Genres.<sup>63</sup> Während zwar der Vampir bereits in seit den 40er Jahren komische Darstellungen erfuhr, indem man ihn gegen andere Monster antreten ließ, gilt jedoch erst der 1967 erschienene Film *The Fearless Vampire Killers* von Roman Polanski als erste Genreparodie. Danach folgten weitere Komödien wie *Grave of the Vampire* (1972)<sup>64</sup>, der französische Film *Dracula Père et Fils* (1976) oder *Graf Dracula in Oberbayern* (1979).<sup>65</sup>

#### 2.2.5. Die 80er

Ende der 70er, Anfang der 80er Jahre übernahm der Punk die Musikindustrie und auch die Filmindustrie musste umdenken – vor allem beim Thema ‚Horror‘. Mitte der 80er hielt der ‚Splatterpunk‘ Einzug in den Horrorfilm, der sich der ‚Sprache der Eingeweide‘<sup>66</sup> bediente. Tatsächlich zeichnen sich die Horrorfilme der damaligen Zeit hauptsächlich durch Gemetzel, Blut und Eingeweide aus. Zombies, Kannibalen und Geisteskranke, gerne auch mit Masken, waren beim Publikum überaus beliebt. Es war das Zeitalter der Freddy Krügers, Jason Vorheers und Michael Myers. Der Vampir war auf der Leinwand nur mehr am Rande aktiv und verlor im Zuge dieses Trends auch

---

<sup>60</sup> vgl. Klewer, *Die Kinder der Nacht*, S. 270 f

<sup>61</sup> vgl. Ebda., S. 250

<sup>62</sup> vgl. Dorn, *Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen*, S. 159

<sup>63</sup> vgl. Ebda., S. 188

<sup>64</sup> vgl. Ebda., S.156

<sup>65</sup> vgl. Ebda., S. 176

<sup>66</sup> zit. Klewer, *Die Kinder der Nacht*, S. 297

seinen letzten Trumpf des Schauderns: die Nekrophilie. Es war die perfekte Zeit, die Vampirkomödie der breiten Masse schmackhaft zu machen, und dabei passte man sich auch dem immer jünger werdenden Publikum an.<sup>67</sup> Mitte der 80er entstand eine Reihe von Vampirkomödien, die die besten Beispiele dafür sind, dass eine gelungene Genrekomödie, in diesem Fall die Gratwanderung zwischen Horror und Komik, schwer zu erschaffen ist. Als Ausnahme dieser Regel soll an dieser Stelle Tom Hollands *Fright Night* (1985) erwähnt werden, in dem der Teenager Charly Brewster sich gegen seinen Nachbarn, den Vampir, behaupten muss. Der Film kam 1985 in die Kinos und feierte große Erfolge.<sup>68</sup> Auf den Spuren von *Fright Night* wandert auch *Lost Boys* aus dem Jahr 1987. Der Regisseur Joel Schumacher erschuf eine Peter Pan-Geschichte der untoten Art. Die *Lost Boys* sind eine Motorradgang, die ein kleines Städtchen unsicher macht. In dieses Städtchen zieht eine alleinerziehende Mutter mit ihren Söhnen Michael und Sam. Als sich Michael in ein Mädchen verliebt, das zu dieser Motorradgang gehört, macht er bald Bekanntschaft mit dem Anführer David, der versucht ihn für seine Gang zu gewinnen. Mithilfe eines Comichefts lernt unterdessen Sam alles, was man zur Vampirvernichtung wissen muss. Michael wird von David durch einen Trick zum Halbvampir gemacht – ein Umstand, der sich umkehren lässt, sobald der Obervampir getötet ist. So machen sich Michael und David auf, diesen zu töten, schaffen es jedoch erst mithilfe ihres Großvaters. In diesem etwas anderen Peter-Pan-Szenario haben sich die *Lost Boys* Captain Hook angeschlossen, Peter Pan alias Michael will eigentlich erwachsen werden und die verlorenen Jungen halten ihn davon ab.

#### 2.2.6. Die 90er

Allerdings hatte auch das Zeitalter der Teenager-Horrorromedien ein Ende und der Vampir geriet wieder in den Hintergrund. Erst 1992 begann die „Renaissance des neogotischen Vampirs“<sup>69</sup>. Auftakt für dieses Comeback bot die Romanverfilmung *Bram Stoker's Dracula* (1992) von Francis Ford Coppola. Der Film erfreute sich vieler Zuschauer, war jedoch von Konzept, Idee und Umsetzung her nichts Neues. Ein

---

<sup>67</sup> vgl. Klewer, *Die Kinder der Nacht*, S. 306 f

<sup>68</sup> vgl. Ebda., S. 299 ff

<sup>69</sup> zit. Ebda., S. 313

gänzlich neues Vampiruniversum, das in den 90ern auf die Leinwand gebracht wurde, war jenes von Anne Rice. Sie hatte bereits 1976 ihr erstes Buch einer ganzen Buchreihe veröffentlicht: *Interview with a Vampire*. Allerdings brauchte es einige Zeit, bis ihre Bücher via Mundpropaganda Kultstatus erreicht hatten und eine Verfilmung angedacht wurde. Neil Jordan übernahm die Regie und war begeistert von dem neuen Blick, den dieses Universum eröffnete.<sup>70</sup> „Es war immer die Sicht des unschuldigen Opfers. Im Grunde ist es sogar die Geschichte einer sich selbst zerstörende Familie, nur dass deren Mitglieder Vampire sind.“<sup>71</sup> Und tatsächlich wird die Geschichte des Vampirs Louis von ihm selbst erzählt, sodass es dem Zuschauer die Möglichkeit gibt, in die Gefühlswelt des Vampirs einzutauchen. Louis ist ein nachdenklicher, moralischer Vampir, der mit seiner Verwandlung und seinem Tod-bringenden Dasein nicht gut zurechtkommt. Das ricesche Vampiruniversum ermöglicht den Vampiren zu wählen, ob sie gut oder böse sein und wie sie leben möchten. Die neue Herangehensweise an den Vampir kam beim Publikum gut an. Er wird als reflektierendes Wesen dargestellt, das selbst als Opfer gesehen werden kann und das wählen kann, wie es sein ewiges Leben gestalten will. So wurde *Interview with a Vampire* (1994) zu einem großen Erfolg. Es folgte eine Fortsetzung, die ihren Fokus auf Louis' Macher Lestat richtete, allerdings konnte diese kaum überzeugen. Konnte bereits der erste Film wahre Buch-Liebhaber der Serie nicht gänzlich überzeugen, flog der zweite beim Publikum komplett durch. *Queen of the Damned* (2001) war eine Mischung aus beiden Buchfortsetzungen von Rice und konnte daher nur mäßig die Geschichte beider Bücher erfassen – trotz vier Drehbuchautoren.<sup>72</sup>

Ganz im Sinne der Renaissance bedienten sich Vampirfilme der 90er Jahre immer wieder Elemente und Ideen von Filmen der vorangegangenen Jahrzehnte. So spielt der Film *Habit* (1995) von Larry Fessenden mit dem Vampirmythos, indem er bis zuletzt offenlässt, ob es den Vampir tatsächlich gibt<sup>73</sup> - ein Gedanke, den bereits 1988 Robert Biermann in *Vampire's Kiss* verwirklichte.<sup>74</sup> Auch Genrecrossovers kamen wieder in Mode. 1987 erschien der Film *Near Dark* von Kathryn Bigelow, der mit den Vampiren als gesetzlose Ausgestoßene eine Mischung aus vampirischen Roadmovie und

---

<sup>70</sup> vgl. Klewer, *Die Kinder der Nacht*, S. 322ff

<sup>71</sup> vgl. Ebda., S. 323

<sup>72</sup> vgl. Ebda., S. 324f

<sup>73</sup> vgl. Ebda., S. 330

<sup>74</sup> vgl. Ebda., S. 310

Western ist.<sup>75</sup> Eine ähnliche Herangehensweise findet man auch in *John Carpenter's Vampires* (1998) zehn Jahre später. Hier versuchen Jack Crow und sein Team aus Vampirjägern, die Spezies Vampir auf Geheiß der katholischen Kirche auszulöschen. Dabei verhalten sie sich jedoch alles andere als tugendhaft, trinken und vergnügen sich mit Frauen, wenn sie nicht gerade Vampire gnadenlos dahinmetzeln. Das Setting in New Mexico und Vampire wie Vampirjäger als teils gesetzlose, moderne Cowboys angelegt, die sich gegenseitig bekämpfen, zeigen auch hier eine Mischung aus Vampirfilm und Western. Der Film war so erfolgreich, dass auch eine Fortsetzung *John Carpenter's Vampires: Los Muertos* (2002) gedreht wurde, die jedoch an den Erfolg ihres Vorgängers nicht anknüpfen konnte.<sup>76</sup> 2001 kam der Film *The Forsaken* von Joseph Cardone in die Kinos, der sogar noch näher an die Idee von *Near Dark* herankam. Der Film begleitet drei junge Leute, von denen zwei vom Vampirvirus infiziert wurden. Die einzige Chance, die endgültige Verwandlung aufzuhalten, besteht darin, den Vampir, der sie gebissen hat, zu finden und zu töten. Der Vampir ist jedoch ein sehr alter Vampir, der mit seiner Vampirgang amerikanische Städte unsicher macht. Den Roadmovie-Charakter verdankt der Film dem jungen Mann, der eigentlich ein Auto von einer Stadt in die nächste bringen soll und dabei die Wüste durchqueren muss, wobei er den per Anhalter fahrenden Nick kennenlernt und mitnimmt. Westernelemente erkennt man nicht nur am Setting, das wie auch *John Carpenter's Vampires* zuvor im ‚wilden Westen‘ zu spielen scheint, sondern auch an den Vampiren, die sich als gesetzlose Gangster zeigen, die von Stadt zu Stadt ziehen, um sich zu holen, was sie brauchen.<sup>77</sup> Egal ob eine Mischung aus Vampirfilm und Roadmovie oder Vampirfilm und Western: jene Filme zeichneten sich auch durch die gezeigte Gewalt aus – vor allem *John Carpenter's Vampires*.

Ob diese Filme auch so erfolgreich gewesen wären, wenn sie nicht einen der teuersten Vampirfilme bis dahin als Zugpferd gehabt hätten, ist jedoch fraglich. 1998 erschien *Blade* auf der Leinwand und zeigte ein neues Bild des Vampirs und zugleich auch des Vampirjägers. Halb Mensch, halb Vampir kann Blade im Sonnenlicht wandeln, ohne schwere Verbrennungen fürchten zu müssen. Außerdem hat der schwarze Halbvampir seine Existenz der Vampirjagd verschrieben. Doch auch der Antagonist ist kein typischer Vampir. Deacon Frost ist ein Rebell seinesgleichen, der versucht, die (aus

---

<sup>75</sup> vgl. Klewer, *Die Kinder der Nacht*, S. 309

<sup>76</sup> vgl. Ebda., S. 343f

<sup>77</sup> vgl. Ebda., S. 346

vielen Filmen altbekannte) Tradition der alten Vampire zu revolutionieren. Mit *Blade* waren gleich mehrere moderne Vampire geschaffen – jeder auf seine eigene Weise. Die Filmreihe basiert auf einem Comic aus den 70er Jahren. Vom Produktionsbüro war der Film eigentlich als preisgünstige Komödie, als eine Art ‚Blaxploitation‘-Film angedacht. Der Drehbuchautor David S. Goyer hatte jedoch mehr im Sinn und, als er Wesley Snipes für die Hauptrolle gewinnen konnte, war es ihm auch möglich, seine Ideen umzusetzen. Die Abrechnung mit den alten, bis dato bekannten Traditionen des Vampirs kam beim Publikum sehr gut an und war so erfolgreich, dass zwei weitere Teile folgten.<sup>78</sup>

Auch die Vampirkomödien, die sich bereits in den 80er Jahren großer Beliebtheit erfreuen konnten, kamen in den 90ern wieder – teilweise jedoch nur mit mäßigem Erfolg. Darunter Filme wie *Buffy the Vampire Slayer* (1992) aus der Feder von Joss Whedon und mit Kristy Swanson, in dem ein Highschool-Cheerleader-Mädchen die Auserwählte ist, um Vampire zu töten,<sup>79</sup> und *Wes Craven's Vampire in Brooklyn* (1995) von Wes Craven und mit Eddie Murphy, in dem der Vampir Maximilian nach New York kommt, um mit einer Halbvampirin, seine aussterbende Rasse zu erneuern.<sup>80</sup> Beide Filme flopten jedoch, wobei *Buffy the Vampire Slayer* als gleichnamige Fernsehserie zwischen 1997 und 2003 doch noch späten Kultstatus erreichte. Das Interesse an der Serie war so groß, dass sie nicht nur sieben Staffeln lang lief, sondern auch mit dem eigenen Spin Off *Angel* aufwarten konnte. Das Merchandise-Wunder *Buffy* wurde in der Serie jedoch von Sarah Michelle Gellar verkörpert, da die ursprüngliche Buffy Kristy Swanson zu Beginn der Dreharbeiten bereits zu alt war.<sup>81</sup> Auch die Komödie *Dracula – Dead and Loving It* (1995) von und mit Mel Brooks und Leslie Nielson, die als Parodie auf Tod Brownings *Dracula* ausgelegt war, konnte keine nennenswerten Erfolge verzeichnen.<sup>82</sup>

Dafür erreichte zu jener Zeit ein Film Kultstatus, der viele Erfolgsrezepte in sich vereint: Roadmovie, Western, Sex, Gewalt und Komödie. Die Rede ist von *From Dusk Till Dawn* (1996) von Quentin Tarantino. Zwei Verbrecherbrüder rauben eine Bank aus, nehmen auf ihrer Flucht ein paar Geiseln und fahren mit dem Wohnwagen der Familie, die sie gekidnappt haben, Richtung Mexiko. An der Grenze kommen sie zu

---

<sup>78</sup> vgl. Klewer, *Die Kinder der Nacht*, S. 338ff

<sup>79</sup> vgl. Ebda., S. 316

<sup>80</sup> vgl. Ebda., S. 326

<sup>81</sup> vgl. Ebda., S. 316

<sup>82</sup> vgl. Ebda., S. 345f

dem Stripclub ‚Titty Twister‘. Bald jedoch stellen sich dort alle Angestellte als widerliche Exemplare von Vampiren heraus, die über die Gäste herfallen. Schlussendlich überleben nur einer der beiden Brüder und die Tochter der gekidnappten Familie. Erst am Ende erfährt der Zuschauer durch eine Kameraeinstellung, dass der Stripclub auf einem Aztekentempel steht. Der Film geizt nicht mit seinen Reizen und etabliert auch eine eigene Art des Vampirs. Der Vampir der Azteken in diesem Film hat kaum mehr etwas Menschliches an sich, sondern wird fast gänzlich zu einem Monster. Es beißt seine Opfer nicht nur, um ihr Blut zu trinken, sondern reißt sie dabei auch in Stücke. Das Romantische geht bei dieser Art von Vampir gänzlich verloren – und auch das Sexuelle verschwindet, sobald sich die attraktiven Stripperinnen in hässliche Monster verwandeln. Auch diesem Film folgten zwei weitere Filme, die jedoch keine Fortsetzungen, sondern eigene Geschichten rund um den Ort der Verdammnis, dem ‚Titty Twister‘, waren.<sup>83</sup>

#### 2.2.7. Ein neues Jahrtausend bricht an: Der Vampir als Teenager-Traum

Bereits vor der Jahrtausendwende zeichnete sich ab, dass der Vampir bald die Leinwand verlassen und sich dem Medium Fernsehen widmen würde. *Buffy the Vampire Slayer* feierte als Fernsehserie jene Erfolge, die dem vorangegangenen Kinofilm verwehrt blieben. Nachdem sie von ihrer alten Schule verwiesen wurde, da sie im Zuge der Erfüllung ihrer Pflicht als ‚Auserwählte‘ die Turnhalle niedergebrannt hat, zieht Buffy, ehemalige Cheerleader und Homecomingqueen, mit ihrer Mutter nach Sunnydale. Der Name ist jedoch pure Ironie, da sich bald herausstellt, dass die Stadt auf dem Höllenschlund errichtet worden ist. Das einst beliebte Mädchen fällt bald durch ihre Sonderbarkeit auf, da sie Pflöcke mit sich herumträgt und gerne mal Vampire jagt. Gemeinsam mit ihren neu gewonnenen Freunden Willow und Sander, ihrem neuen Wächter Rupert Giles, der auch der neue Bibliothekar an Buffys Schule ist, und ihrem Freund in Spe Angel, der zwar ein Vampir ist, jedoch eine Seele besitzt, beginnt sie erneut den Kampf gegen Vampire, Dämonen und alle Arten von Kreaturen der Finsternis.<sup>84</sup> Die Serie war so erfolgreich, dass 1999 ein Spin Off zur Serie produziert wurde. *Angel* konnte zwar nur mäßig an den Erfolg von *Buffy* anknüpfen,

---

<sup>83</sup> vgl. Klewer, *Die Kinder der Nacht*, S. 334ff

<sup>84</sup> vgl. [http://www.imdb.com/title/tt0118276/?ref=nm\\_sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0118276/?ref=nm_sr_1) Zugriffsdatum 14.01.2015, 20:00

vor allem in Europa, kann jedoch fünf Staffeln vorweisen.<sup>85</sup> Nachdem Buffy 2003 jedoch die Welt ein letztes Mal vor dem Untergang bewahrt und alle existierenden Jägerinnen gleichzeitig erweckt hatte, um dann (vielleicht) in Frührente zu gehen, sollte es noch 6 Jahre dauern, bis der Vampir als erfolgreiches Couch-Programm wiederkehrte. Dies geschah 2009 mit der Serie *Vampire Diaries*, in der Elena Gilbert und ihr Bruder Jeremy versuchen, in ihrer Heimatstadt mit dem verheißungsvollen Namen Mystic Falls ihr altes Leben im neuen Schuljahr wiederaufzunehmen, nachdem sie durch den Tod ihrer Eltern zu Vollwaisen geworden sind. Bald jedoch taucht der mysteriöse Stefan Salvatore an der Schule auf, der sich als Vampir entpuppt. Stefan verliebt sich in Elena, die, wie der Zuschauer und Elena selbst später erfahren, der Doppelgänger seiner vermeintlich gestorbenen Macherin Catherine ist. Nicht viel kommt auch Damon, Stefans Bruder, in die Stadt. Im Gegensatz zu seinem Bruder genießt es Damon in vollen Zügen, ein gnadenloser Killer zu sein, und stiftet schon bald Unruhe in dem kleinen Örtchen. Bis zum heutigen Tag gibt es fünf Staffeln. Die Serie basiert auf den gleichnamigen Büchern von L. J. Smith, weist jedoch deutliche Unterschiede zu ihrer Vorlage auf.<sup>86</sup> Auch diese Teenager-Vampirserie brachte ein Spin Off auf den Markt: *The Originals*. Zurzeit wird in deutschem Fernsehen die erste Staffel ausgestrahlt, während in Amerika bereits die zweite zu sehen ist.<sup>87</sup>

Eine weitere Fernsehserie, die auf einer Buchvorlage basiert, ist *True Blood*, die 2008 ihr Debüt feierte und bis heute sieben Staffeln vorweisen kann. Als Vorlage diente die *Sookie Stackhouse*-Reihe von Charlaine Harris, der in der Serie jedoch ebenfalls nur bedingt gefolgt wird. Die Protagonistin Sookie Stackhouse lebt in Bon Temps, Louisiana, kellnert in der Bar eines Freundes und kann außerdem die Gedanken ihrer Mitmenschen hören. Vampire sind bereits vor einiger Zeit mit ihrer Existenz an die Öffentlichkeit gegangen – unter dem Deckmantel eines Virus, der sie infiziert hat. Um gesellschaftstauglich zu werden, wurde ein synthetisches Blutgetränk entwickelt. Dieses ermöglicht es den Vampiren, zu überleben, ohne töten oder Menschen aussaugen zu müssen. Während die Vampire nun in der ganzen Welt in das Leben der Menschen drängen, hat sich noch keiner nach Bon Temps verirrt. Das ändert sich, als eines Tages Vampir Bill an Sookies Tisch sitzt. Sie ist sofort von ihm fasziniert, da er der erste ‚Mensch‘ ist, dessen Gedanken sie nicht hören kann. Es entwickelt sich eine

---

<sup>85</sup> vgl. [http://www.imdb.com/title/tt0162065/?ref=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0162065/?ref=fn_al_tt_1) Zugriffsdatum 14.01.2015, 20:11

<sup>86</sup> vgl. [http://www.imdb.com/title/tt1405406/?ref=nr\\_sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt1405406/?ref=nr_sr_1) Zugriffsdatum 14.01.2015, 20:30

<sup>87</sup> vgl. [http://www.imdb.com/title/tt2632424/?ref=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt2632424/?ref=fn_al_tt_1) Zugriffsdatum 14.01.2015, 20:31

Liebesgeschichte zwischen den beiden, viele Morde passieren und Sookie muss bald erfahren, dass auch andere übernatürliche Wesen wie Werwölfe, Formwandler, Hexen und Feen Realität sind. Die Serie thematisiert nicht nur die Liebesbeziehungen und Intrigen, sondern auch Rassismus, soziale und politische Ungerechtigkeiten und Drogenkonsum. Letzteres vor allem durch das Vampirblut, kurz V, das ihren Konsumenten nicht verwandelt, aber für eine kurze Zeit schneller und stärker macht, ihm bei der Heilung diverser Wunden hilft, die Wahrnehmung beeinflusst und schnell abhängig macht. Im Gegensatz zu *Buffy the Vampire Slayer* und *Vampire Diaries* spricht *True Blood* eine ältere Zuschauergruppe an. Sookie ist keine Schülerin mehr und steht mit beiden Beinen fest in der Berufswelt. Die Serie erinnert an die Filme der 70er Jahre, in denen der Vampir für Blut, Gewalt und Sex stand – alles Elemente, derer sich die Serie ohne zu geizen bedient.<sup>88</sup>

2013 versuchte man sich an einer etwas traditionellere Geschichte, in der Dracula höchstpersönlich als Hauptfigur fungiert. Man trifft auf altbekannte Figuren wie Mina, Lucy und Jonathan Harker und auch die handlungstragende Stadt London ist dem Zuschauer bekannt. Als neues Element dient sowohl die Antagonisten-Verschwörung ‚Der Orden des Drachen‘, die Dracula einst durch einen Fluch zum Vampir machten, wie auch die Idee, dass Dracula als Amerikaner Alexander Grayson in London auftritt, der versucht die moderne Wissenschaft in die viktorianische Gesellschaft der 1980er Jahre einzuführen. Zwar konnte man Jonathan Rhys Meyers, bekannt durch die Fernsehserie *The Tudors*, für die Rolle des Draculas gewinnen,<sup>89</sup> jedoch konnten die Einschaltquoten die Produzenten von NBC nicht zufriedenstellen. Im Mai 2014 stand dann fest, dass keine zweite Staffel produziert werden sollte.<sup>90</sup> Tatsächlich konnte *Dracula* zwar mit einem erfolgreichen Debüt aufwarten, verlor jedoch im Laufe der Episoden an Zuschauer.<sup>91</sup> War das ein Zeichen dafür, dass der traditionelle Vampir, Graf Dracula persönlich, aus der Mode gekommen ist? Oder einfach ein Indiz dafür, dass die Zielgruppe jener (Fernseh-)Vampire eine weitaus jüngere ist, die sich viel besser mit Protagonisten identifizieren kann, die zur Schule oder aufs College gehen und im heutigen Amerika leben? Besieht man sich des Erfolgs der *Twilight*-Saga<sup>92</sup> muss die Antwort Ja lauten. Bella Swan zieht zu ihren Vater zurück, nachdem ihre

---

<sup>88</sup> vgl. [http://www.imdb.com/title/tt0844441/?ref =nv\\_sr\\_2](http://www.imdb.com/title/tt0844441/?ref =nv_sr_2) Zugriffsdatum 14.01.2015, 20:32

<sup>89</sup> vgl. [http://www.imdb.com/title/tt2296682/?ref =nv\\_sr\\_3](http://www.imdb.com/title/tt2296682/?ref =nv_sr_3) Zugriffsdatum 14.01.2015, 20:33

<sup>90</sup> vgl. <http://www.serienjunkies.com/dracula/> Zugriffsdatum 30.11.2014, 21:35

<sup>91</sup> vgl. <http://deadline.com/2014/05/dracula-cancelled-nbc-728255/> Zugriffsdatum 30.11.2014, 21:38

<sup>92</sup> Beginnend mit *Twilight* (2008)

Mutter einen neuen Freund gefunden hat. Die Teenagerin möchte niemanden zur Last fallen und so entscheidet sie sich, das sonnige Phoenix gegen das kleine, stets verregnete Städtchen Forks zu tauschen. Als schüchterne, eher zurückhaltende Schülerin lernt sie im Biologieunterricht, den geheimnisvollen Edward Cullen kennen. Er wie auch seine Adoptivfamilie sind Vampire, die das schlechte Wetter in Forks genießen, da es kaum Sonnentage gibt. Aber selbst wenn einmal Sonnenstrahlen ihre Haut berühren, verbrennen sie nicht, sondern glitzern. Außerdem sind alle Mitglieder der Familie Cullen „vegetarische“ Vampire – sie trinken nur von Tieren. Der ‚Vater‘ Carlisle Cullen beherrscht seinen Blutdurst bereits so gut, dass er als Arzt im örtlichen Krankenhaus tätig sein kann. Edward und Bella verlieben sich ineinander. Eine Liebe, die Edward viel Beherrschung abverlangt, da der Geruch von Bellas Blut alleine schon reicht, um seinen Durst danach zu entfachen. Bald schon wird Bella jedoch durch fremde, nicht vegetarische Vampire bedroht und als sich dann auch noch Jakob, ein Freund aus Kindertagen und später auch Werwolf – der natürliche Erzfeind von Vampiren –, in Bella verliebt und um ihre Liebe und ihr Leben kämpfen will, steht Bella vor großen Entscheidungen. Die *Twilight*-Filme basieren auf den Büchern von Stephenie Meyer. Die Vampire in den Büchern wie auch in den Filmen unterscheiden sich jedoch von vielen ihrer Artgenossen in anderen Werken. Der Vampir als ungefährlicher Teenie-Traum der ersten Liebe und des ewigen Lebens war geboren. Eine neue Ära des Vampirs war gekommen. Es folgten vier weitere Filme der *Twilight*-Saga.<sup>93</sup> Der für Teenager kompatible Vampir schien – wie bereits in den 80er in einigen Filmen nun viel harmloser – in Mode zu kommen. Viele Filme folgten, die Teenager als Protagonisten hatten, die manchmal in Vampire verliebt, manchmal selbst welche waren. So besuchen die beiden Teenager Darren und Steve in *Cirque de Freak: The Vampire's Assistant* eine Freak Show, die alle möglichen übernatürlichen Wesen zeigt und von dem Vampir Larten Crepsley geleitet wird. Als Strafe für den Diebstahl seiner Spinne verwandelt er Darren, der daraufhin seine Familie verlassen muss, indem er seinen eigenen Tod vortäuscht, um mit dem Zirkus zu leben. Sein Freund Steve, dessen größter Wunsch es ist, selbst Vampir zu werden, wird jedoch von diesem Vampirclan mit der Erklärung abgelehnt, dass er schlechtes Blut hätte. Daraufhin nimmt sich der gegnerische, böse Clan Stevens an und macht ihn zum Vampir. Der Film führt zu einem Showdown der ehemals besten Freunde.<sup>94</sup> Auch der

---

<sup>93</sup> vgl. [http://www.imdb.com/title/tt1099212/?ref=fn\\_sr\\_2](http://www.imdb.com/title/tt1099212/?ref=fn_sr_2) Zugriffsdatum 14.01.2015, 20:36

<sup>94</sup> vgl. [http://www.imdb.com/title/tt0450405/?ref=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0450405/?ref=fn_al_tt_1) Zugriffsdatum 15.01.2015, 19:14

Film *Vampire Academy* (2014) basierend auf dem gleichnamigen Roman von Richelle Mead kann eine 17-jährige Protagonistin vorweisen, die als Halbvampir dazu ausgebildet wird, gute, sterbliche Vampire vor den bösen, gefährlichen Vampiren zu schützen.<sup>95</sup>

Gleichzeitig mit der Etablierung des Vampirs als Teenager-Vorbild versuchte man an anderer Stelle, seine Integrität als blutforderndes Monster und seine Gefährlichkeit wiederherzustellen. Der Film *30 Days of Night* (2007) und sein Nachfolger *30 Days of Night: Dark Days* (2010) etablierten wieder den Vampir als seelenloses Monstrum, das Menschen ohne Rücksicht auf Verluste jagt und tötet und fast mehr an einen schnellen Zombie denn als einen Vampir erinnert.<sup>96</sup> Trotz einiger Filme, in denen der Vampir sich weiterhin gefährlich zeigte, erkannte die ‚Mainstream‘-Filmindustrie die Lächerlichkeit, die sich in der Entwicklung des Vampirfilms anbot. Der Vampir, einst als verführerisches und gefährliches Sexsymbol gefeiert, war nun zum keuschen und ab und an auch vegetarischen Teenie-Idol geworden. Angesichts dessen verwundert es nicht, dass auf die *Twilight*-Filme einige Parodien wie *Vampires Suck* (2010) oder *Breaking Wind* (2012) folgten. Auch eine erfolgreiche Teenagerkomödie wurde wiederbelebt: *Fright Night* (2011). Colin Farrell spielt darin den vampirischen Nachbarn, der Charley und die ganze Stadt Las Vegas bedroht.<sup>97</sup> 2013 erschien mit *Fright Night 2: New Blood* eine Fortsetzung des Films, die jedoch ohne die Darsteller des ersten Films auskommen musste.<sup>98</sup>

Auch Kultregisseur Tim Burton mischte mit einem Staraufgebot von Johnny Depp, Michelle Pfeiffer, Helena Bonham Carter und Eva Green und dem Film *Dark Shadows* (2012) im Vampirkomödienboom mit. Barnabas Collins, der Jahrhunderte in einem Sarg tief im Wald gefangen war, wird von Bauarbeitern aus Versehen ausgegraben und befreit. Er kehrt zu seinem Familienanwesen zurück, muss aber erkennen, dass es sich wie auch das Familiengeschäft heruntergewirtschaftet gerade noch so über Wasser hält. Die Geschäftsführerin der viel erfolgreicheren Konkurrenz und Ikone aller Stadtbewohner entpuppt sich jedoch als Angelique – eine ehemalige Bedienstete im Hause Barnabas, mit der er eine Affäre gehabt hatte. Ihre Liebe konnte er jedoch nicht erwidern und so nahm sie grausame Rache. Sie ließ Barnabas‘ große Liebe Josette von

---

<sup>95</sup> Vgl. [http://www.imdb.com/title/tt1686821/?ref=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt1686821/?ref=fn_al_tt_1) Zugriffsdatum 15.01.2015, 19:16

<sup>96</sup> Vgl. [http://www.imdb.com/title/tt0389722/?ref=mv\\_sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0389722/?ref=mv_sr_1) Zugriffsdatum 15.01.2015, 19:19

<sup>97</sup> Vgl. [http://www.imdb.com/title/tt1438176/?ref=mv\\_sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt1438176/?ref=mv_sr_1) Zugriffsdatum 15.01.2015, 19:23

<sup>98</sup> Vgl. [http://www.imdb.com/title/tt2486630/?ref=mv\\_sr\\_3](http://www.imdb.com/title/tt2486630/?ref=mv_sr_3) Zugriffsdatum 15.01.2015, 19:23

einer Klippe springen, seine Eltern von herabfallenden Steinen erschlagen und verwandelte Barnabas selbst in einen Vampir, damit er ewig ohne seine große Liebe leben musste und ihn die Dorfbewohner als das Monster, das er zu sein schien, verfolgen und wegsperren. Burtons Komödie kann zweifelsohne mit verschiedenen Figuren aufwarten, die allesamt eigene Probleme haben und individuelle Ziele verfolgen. Der große Erfolg blieb jedoch trotz Staraufgebot aus.<sup>99</sup>

Währenddessen nahmen sich auch Europas Regisseure der Vampirkomödien an und brachten mit *Les Dents de la Nuit* (2008) und *Lesbian Vampire Killers* (2009) zwei eigenwillige Verfilmungen auf den Markt. Der französische Film unter der Regie Stephen Cafiero und Vincent Lobelle erinnert an die Teenager-Slasherkomödien der 80er Jahre. Eine Gruppe von jungen Erwachsenen bekommt eine heißbegehrte Einladung zu der Party des Jahres in einem weitabgelegenen Schloss. Die Party ist in vollem Gange, als sich die Gastgeber wie auch viele Gäste als Vampire entpuppen. Auf der Flucht vor dem Gemetzel lernt die Gruppe einige (manchmal unfreiwillig) komische Figuren kennen und zumindest schaffen es auch zwei von ihnen in die Freiheit.<sup>100</sup> Die britische Produktion *Lesbian Vampire Killers* nimmt sich vor allem der sexuellen Symbolik des Vampirs an und könnte angesichts der Darstellung weiblicher Homosexualität und der Symbolik fast für eine 70er Jahre Vampirkomödie aus dem Hause der Hammer Studios gehalten werden.

### 2.3. Der Vampir als Symbol und Symptom

Analysiert man also die Entwicklung des Vampirfilms auf quantitativer Ebene bis heute, so kristallisieren sich die USA weltweit und England in Europa als Hauptproduktionsländer heraus.<sup>101</sup> Außerdem erkennt man einen klaren Höhepunkt der Produktionsentwicklung in den 70er Jahren. Während es bereits in den frühen Anfängen des Films den Vampirfilm gab, begann der Vampirboom erst mit den 60er Jahren, gipfelte dann Anfang der 70er und erfuhr einen rapiden Einsturz Ende der 70er,

---

<sup>99</sup> vgl. [http://www.imdb.com/title/tt1077368/?ref=fn\\_sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt1077368/?ref=fn_sr_1) Zugriffsdatum 14.01.2015, 20:56

<sup>100</sup> vgl. [http://www.imdb.com/title/tt1087896/?ref=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt1087896/?ref=fn_al_tt_1) Zugriffsdatum 14.01.2015, 20:57

<sup>101</sup> vgl. Dorn, *Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen*, S.42

Anfang der 80er Jahre.<sup>102</sup> Eine erneute Blütezeit konnte der Vampir erst wieder im neuen Jahrtausend verzeichnen.<sup>103</sup>

Eine Analyse auf qualitativer Ebene zeigt, dass der Vampir verschiedene Rollen als Metapher eingenommen hat. Er stand in Wechselwirkung mit den Geschehnissen in der realen Welt und fungierte sowohl als Symbol als auch als Symptom. Doch nicht nur der Vampirfigur an sich wohnen verschiedene Funktionen inne, sondern ebenso – wenn auch vielleicht manchmal im geringeren Maße – allen anderen Figuren im Film. Um diese Funktionen näher betrachten zu können, ist es vonnöten, die Figur als mehrdimensionales Konzept zu betrachten.

### 2.3.1. Die Uhr der Figur

Laut Jens Eder können Figuren aus vier Aspekten bestehen. Diese sind der des Artefakts, des fiktiven Wesens, des Symbols und des Symptoms.

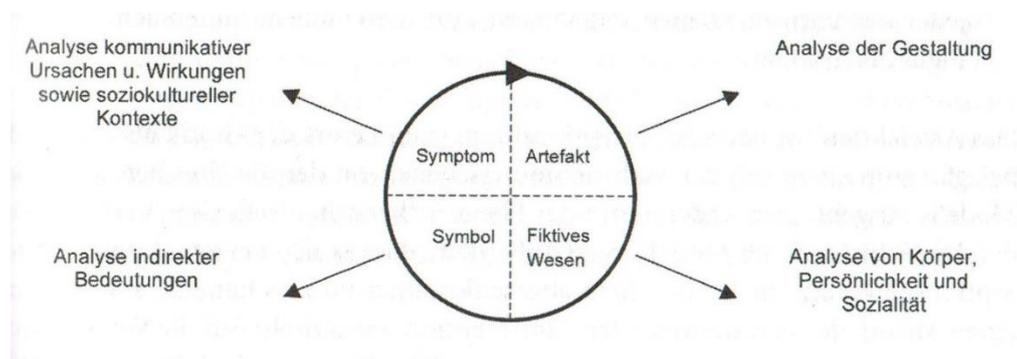


Abbildung 1: Die Uhr der Figur<sup>104</sup>

Einer Figur müssen allerdings nicht unbedingt alle vier Aspekte innewohnen und auch ihre Ausprägungen können variieren, da sie nicht im gleichen Maße relevant sein müssen.<sup>105</sup> Sie können statisch als Teilaspekte einer Figur<sup>106</sup> oder dynamisch als steter Rezeptionsprozess betrachtet werden,<sup>107</sup> wobei kein Aspekt und keine Ebene rein für sich zu betrachten sind. Ihr Übergang ist fließend ist und sie stehen in ständiger

<sup>102</sup> vgl. Dorn, *Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen*, S. 44

<sup>103</sup> Liste von Vampirfilmen: [http://de.wikipedia.org/wiki/Liste\\_von\\_Vampirfilmen](http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_von_Vampirfilmen) Zugriffsdatum 07.12.2014, 18:19

<sup>104</sup> vgl. Eder, *Die Figur im Film*, S. 141

<sup>105</sup> vgl. Ebda., S. 142

<sup>106</sup> vgl. Ebda., S. 141

<sup>107</sup> zit. Ebda., S. 160

Wechselwirkung miteinander.<sup>108</sup> Innerhalb des Aspekts des Artefakts wird die Darstellung der Figur untersucht. Die Ebene des Dargestellten<sup>109</sup> ist jene, auf der wir von dem, was wir von einer Figur sehen, auf das Innere der Figur schließen. So schließen wir von ihren Handlungen und Aussagen auf ihre Eigenschaften und ihre Persönlichkeit. Wir sehen das Konkrete und schließen daraus auf das Abstrakte.<sup>110</sup> Mithilfe dieser Anhaltspunkte kann das Bild eines fiktiven Wesens generiert werden, das in einer fiktiven Welt mit anderen fiktiven Wesen interagiert.<sup>111</sup> Außerhalb dieser fiktiven Welt ist es der Figur möglich, in Verbindung mit der realen Welt zu stehen. Einerseits kann sie ein Symbol für etwas aus der realen Welt sein, wie etwa menschliche Laster oder Tugenden, und eine Metapher darstellen,<sup>112</sup> andererseits kann sie als Symptom fungieren. In diesem Kontext kann die Figur als Symptom, und im weiteren Sinn als kollektives Kommunikationsmittel, hinsichtlich zweier Ausgangspunkte untersucht werden. Erstens kann sie das Produkt realer Bezüge sein und ist damit auf ihre Ursachen zu analysieren.<sup>113</sup> Diese realen Bezüge können biographisch, soziologisch, historisch, psychologisch oder intertextuell sein.<sup>114</sup> Zweitens kann die Figur aber ebenso die Zuschauer beeinflussen – sei es nun mehr oder weniger bewusst. Daher beschäftigt sich dieser Aspekt der Analyse weniger mit der Figur an sich sondern vielmehr mit ihrer Wirkung auf das Publikum und damit auf die Realität.<sup>115</sup> Diese Wirkung kann sich auf verschiedene Arten äußern. Figuren können entweder zum Lernen am Modell verwendet werden, die Identitätsbildung der Zuschauer beeinflussen oder sie zu Nachahmungen verleiten. Außerdem können sie zu realen Sozialkontakten anregen, diese gar ersetzen oder – eine Funktion, die vor allem die Figuren in der Werbung erfüllen sollen – die Ersatzbefriedigung eigener Wünsche ermöglichen.<sup>116</sup>

Nicht jede Figur muss als Symbol oder als Symptom fungieren. In diesem Bereich, der versucht die Figur als Symbol und Symptom zu beschreiben, verlässt man die objektive, textbezogene Analyse und nähert sich der subjektiv geprägten,

---

<sup>108</sup> vgl. Eder, *Die Figur im Film*, S. 142

<sup>109</sup> vgl. Ebda., S. 327

<sup>110</sup> vgl. Ebda., S. 328

<sup>111</sup> vgl. Ebda., S. 142

<sup>112</sup> vgl. Ebda., S. 540

<sup>113</sup> vgl. Ebda., S. 544f

<sup>114</sup> vgl. Ebda., S. 543

<sup>115</sup> vgl. Ebda., S. 544f

<sup>116</sup> vgl. Ebda., S. 551f

kontextbezogenen Interpretation an.<sup>117</sup> Es wird vom Sichtbaren mithilfe von Kontexten auf das Unsichtbare geschlossen.

In der folgenden Analyse werden die dargestellten Figuren als Abbilder von Diversitätsdimensionen verstanden.

---

<sup>117</sup> vgl. Eder, *Die Figur im Film*, S. 522

### 3. Diskurs: Diversitätsmanagement

Das Wort ‚Diversität‘ wurde aus dem Englischen ‚Diversity‘ übernommen und wird oft als Synonym für Vielfalt<sup>118</sup> gebraucht. Durch unterschiedliche Zusammenhänge wird der Begriff jedoch unterschiedlich definiert und konnotiert. Meist erfolgt die Definition auf Basis sozialer Kategorien wie zum Beispiel Alter, Geschlecht etc. Die Problematik, die sich jedoch daraus ergibt, ist, dass der Sinn des Konzepts durch dieses Verständnis unterlaufen werden kann. Kategorien fördern durch Konzentration auf nur ein Merkmal<sup>119</sup> die Vorstellung einer Existenz homogener Gruppen, die als ‚die Anderen‘ identifizierbar sind, und damit auch das Konzept von Stereotypen und Vorurteilen gegenüber Gruppen.<sup>120</sup> Dennoch erfüllen Kategorien durch Reduktion der Komplexität auch eine wesentliche Orientierungsfunktion, die es uns ermöglicht im Alltag zu handeln. Um die Nachteile einer solchen Kategorisierung bewusst zu bekämpfen, ist es möglich theoretische Konzepte heranzuziehen. Eine Option ist es, aufzuzeigen, dass Diversitätskategorien stets heterogen sind und die Menschen, die einer Kategorie zugerechnet werden, ebenfalls Merkmale anderer Kategorien besitzen.<sup>121</sup>

#### 3.1.1. ‚Diversity‘ – ein historischer Abriss

Das Konzept ‚Diversity‘ besteht aus mehreren Kategorien, die jede für sich eine eigene historische Entwicklung durchmachte.<sup>122</sup> Eine dieser Kategorien, die gut dokumentiert und viel diskutiert wurde (und auch noch wird), ist jene des Geschlechts. Seit Anbeginn der Zeit formte man Bilder und Vorstellungen des Weiblichen und des Männlichen, dabei oblagen künstlerische Produktionen wie auch Geschichtsschreibung bis zum 19. Jahrhundert stets Männern. Bis auf ein paar wenige

---

<sup>118</sup> vgl. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Diversitaet> Zugriffsdatum 18.01.2015, 19:59

<sup>119</sup> Im Gegensatz dazu steht die ‚Queer Theory‘, die davon ausgeht, dass sich ein Mensch nicht nur durch ein Merkmal sondern durch mehrere auszeichnet und diese kontextspezifisch betrachtet werden müssen. (siehe dazu: Butler, Judith, ‚Das Unbehagen der Geschlechter‘, *Reader Feministische Politik & Wissenschaft. Positionen, Perspektiven, Anregungen aus Geschichte und Gegenwart*, Hg. Ingrid Kurz-Sherf, Imke Dzewas, Anja Lieb, Marie Reusch, Königstein/Taunus: Ulrike Helmer, 2006, S.222 – 224. S. 223)

<sup>120</sup> vgl. Hofmann, Roswitha, ‚Gesellschaftstheoretische Grundlagen für einen reflexiven und inklusiven Umgang mit Diversitäten in Organisationen‘, *Diversität und Diversitätsmanagement*, Hg. Regine Bendl, Edeltraud Hanappi-Egger, Roswitha Hofmann, Wien: Facultas 2012. S. 23-60, S. 31.

<sup>121</sup> vgl. Ebda., S. 32f;

<sup>122</sup> vgl. Ebda., S. 31

Ausnahmen, in denen Frauen unter männlichen Pseudonymen ihre Interessen und Themen künstlerischen Ausdruck verliehen, wurde daher größtenteils ‚Männergeschichte‘ weitergegeben. Diese basiert auf der unreflektierten sowie unbewussten und dennoch selbstverständlichen Gleichsetzung von Männer- und Menschheitsgeschichte. Überlieferungen über Frauen und ihre Gedanken lassen nur wenig auf ihr Selbstbild schließen, da sie lediglich den männlichen Blick auf das Weibliche beschreiben. Dieses Bild zeichnete drei Funktionen der Frau, die bis heute noch Thematisierung finden: die fürsorgliche Mutter/fleißige Hausfrau, die gefühlskalte Herrscherin und die verführerische Dirne.<sup>123</sup>

Im 19. Jahrhundert forderte die bürgerliche Frauenbewegung Recht auf Bildung und Erwerbstätigkeit sowie demokratische Grundrechte. Ihre Forderung begründeten viele Vertreterinnen mit der ‚Andersartigkeit‘ der Frauen, die sich durch ihre wesensmäßige ‚Mütterlichkeit‘ auszeichnet. Die Frauen der proletarischen Frauenbewegung hingegen, teilten diese Meinung nicht und führten die bisherige Unterdrückung von Frauen nicht in erster Linie auf die gesellschaftliche Dominanz der Männer, sondern viel mehr auf die kapitalistische Wirtschaftsordnung zurück. Im Zuge des Ersten Weltkrieges einten sich jedoch die Fronten der Frauenbewegungen in Deutschland und 1919 erhielten die Frauen das Wahlrecht. Es folgte eine Erweiterung der Bildungs- und Erwerbsmöglichkeiten und durch den Zweiten Weltkrieg änderten sich auch Geschlechterordnungen und Geschlechterrollen.<sup>124</sup>

In den frühen 1970er Jahren begann der Vormarsch des ‚Feminismus‘. Es wurde aufgezeigt, wie sowohl die Benachteiligung von Frauen im sozialen, ökonomischen, rechtlichen wie auch politischen Bereich als auch die Dominanz von Männern durch biologische aber auch psychische Zuschreibungen über Jahrhunderte hindurch begründet wurden. Das Verständnis des Geschlechts als soziales Konstrukt wurde gestärkt und ihm im sozialen Rahmen auch eine Gestaltbarkeit zugesprochen, die mit dem Begriff ‚Gender‘ definiert wurde.<sup>125</sup> Innerhalb der Feminismusbewegung kam der Gedanke auf, dass der Lesbianismus die reinste Form des Frau-Daseins wie auch des Anti-Patriarchalismus darstellt. Problematisch wurde diese Theorie jedoch, als in den 80er Jahren Frauen an die Öffentlichkeit traten, die jahrelang in dieser Bewegung tätig

---

<sup>123</sup> vgl. Mogge-Grotjahn, Hildegard, *Gender, Sex und Gender Studies. Eine Einführung*, Freiburg in Breisgau: Lambertus 2004, S. 15f

<sup>124</sup> vgl. Ebda., S. 24ff

<sup>125</sup> vgl. Hofmann, „Gesellschaftstheoretische Grundlagen für einen reflexiven und inklusiven Umgang mit Diversitäten in Organisationen“, S. 43

gewesen waren, lesbische Beziehungen geführt und sich aber nun in einen Mann verliebt hatten. Diese Offenbarung brachte die Dichotomie heterosexuell – homosexuell ins Wanken und das vorherrschende Sexualkonzept musste neu überarbeitet werden.<sup>126</sup> So schrieb Marjorie Garber der Sexualität eine „fließende, alles andere als feste Natur“<sup>127</sup> zu. Dies bahnte den Weg zum Genderverständnis.

Die erotische Entdeckung der Bisexualität steht für die Tatsache, dass Sexualität sich als ein Prozess des Wachsens, der Veränderung und der Überraschung erweist, nicht als eine ein für allemal definierte Seinsweise.<sup>128</sup>

Interessanterweise erfolgte im 21. Jahrhundert eine weitere Theorienausprägung. Die Männerforschung bzw. Maskulinitätsforschung beschäftigt sich unter anderem mit der Ausdifferenzierung männlicher Existenzweisen, die aufzeigt, wie durch Verschränkung unterschiedlicher sozialer Diversitäts- und Differenzierungskategorien kontextabhängige multiple Männlichkeiten entstehen.<sup>129</sup>

Auch die anderen Differenzkategorien verfügen über ein breites Spektrum an theoretischen Entwicklungen (siehe Disabilities Study, Cultural bzw. Ethnicity-Studies, Queer Studies oder Altersforschung).<sup>130</sup>

### 3.1.2. Diversitätsmanagement in Organisationen

Diversitätsmanagement in Organisationen kann auf verschiedene Arten Anwendung finden. Das hängt vor allem vom jeweiligen Diversitätsverständnis der Organisation selbst ab.<sup>131</sup> Folgt er dem Homogenitätsansatz, so wird das Konzept der Diversität vermieden. Es ist eine dominante, normgebende Gruppe vorherrschend und fungiert als homogenes Ideal, sodass eine künstliche Gleichheit aufrechterhalten wird.<sup>132</sup> Der Fairness- und Antidiskriminierungsansatz beschäftigt sich vor allem mit moralisch-

---

<sup>126</sup> vgl. Schröter, Susanne, „Gender und Diversität. Kulturwissenschaftliche und historische Annäherungen“, *Gender und Diversity: Albtraum oder Traumpaar?*, Hg. Sinne Andresen, Wiesbaden: VS, Verl. Für Sozialwiss. 2009. S. 80f

<sup>127</sup> zit. Garber, Marjorie nach Schröter, „Gender und Diversität“, S. 81f

<sup>128</sup> zit. Garber, Marjorie nach Schröter, „Gender und Diversität“, S. 80f

<sup>129</sup> vgl. Hofmann, „Gesellschaftstheoretische Grundlagen für einen reflexiven und inklusiven Umgang mit Diversitäten in Organisationen“, S. 49

<sup>130</sup> vgl. Ebda., S. 50

<sup>131</sup> vgl. Warmuth, Gloria-Sophia, „Die strategische Implementierung von Diversitätsmanagement in Organisationen“, *Diversität und Diversitätsmanagement*, Hg. Regine Bendl, Edeltraud Hanappi-Egger, Roswitha Hofmann, Wien: Facultas 2012. S. 203-236, S. 205

<sup>132</sup> vgl. Ebda., S. 206f

ethischen und rechtlichen Aspekten, die gewährleisten sollen, dass alle Mitarbeiter egal zum Beispiel welcher Herkunft oder Geschlechts gleichberechtigt behandelt werden. Allerdings wird es auch in diesem Konzept vermieden, Diversität als einen potentiellen Erfolgsfaktor zu sehen.<sup>133</sup> Im Gegensatz dazu erkennt der Marktzutritts- und Legitimitätsansatz die Chance, mit Diversität in der Organisation, neue Märkte zu erschließen und durch Repräsentanten zum Beispiel unterschiedlicher sexueller Orientierung oder Nationalitäten ein breiteres Kundenspektrum abzudecken. Allerdings ist hier die Gefahr, dass sich der Gedanke der Stereotypen leicht manifestieren kann. Tatsächlich geht es in diesem Ansatz lediglich um Diversität in Organisationen als Mittel zum Zweck der verstärkten Wettbewerbsfähigkeit.<sup>134</sup> Eine Mischung daraus und aus dem Fairness- und Antidiskriminierungsverständnis stellt der Lern- und Effektivitätsansatz dar. Diversität wird zwar sehr wohl als Ressource gesehen, die für die Wettbewerbsfähigkeit genutzt werden kann, die aber auch schützenswert ist und die es zu fördern gilt.<sup>135</sup>

### 3.1.3. Diversitätsmanagement im Film

Wie auch in einer Organisation bedarf es in einem Film eines Managements der Diversitätsdimensionen<sup>136</sup>, um Erfolge zu erzielen. In Filmen wird versucht, die Dimensionen so zu gestalten und miteinander zu verknüpfen, um die jeweils perfekte Komposition zur Erfüllung der Wirkungsabsicht wie auch zur Gestaltung von Authentizität zu generieren und Erfolg zu versprechen. Im Gegensatz zu Organisationen muss jedoch der Film keiner Gleichberechtigung gerecht werden, sondern fokussiert lediglich auf die optimale Nutzung der Dimensionen für sich und seine Vermarktung. So kann gemäß des Homogenitätsansatzes mit der Darstellung einer normgebenden, dominanten Diversitätsdimension gezielt ein bestimmtes Zielpublikum angesprochen werden. Aber auch eine (vermeintliche) Diversitätsvielfalt wird oft verwendet, um ein extra breites Publikum anzusprechen. Diese kann jedoch im negativen Falle, wie schon bereits im Marktzutritts- und

---

<sup>133</sup> vgl. Warmuth, „Die strategische Implementierung von Diversitätsmanagement in Organisationen“, S. 207

<sup>134</sup> vgl. Ebda., S. 208

<sup>135</sup> vgl. Ebda., S. 209

<sup>136</sup> Um die heterogene Ebene der Diversität hervorzuheben, wird in der vorliegenden Arbeit statt von „Kategorie“ von „Dimension“ gesprochen.

Legitimitätsansatz angedeutet, anhand Darstellung von Stereotype und Klischees von Personengruppen erfolgen, sodass das Diversitätskonzept genau das Gegenteil seiner Intention bewirkt.

## 4. Die Vampirkomödie

### 4.1. Die Vampirkomödie - Ein Versuch der Genredefinition

Der Vampirfilm wird als Subgenre des Horrorfilms definiert, der wiederum selbst als Subgenre des Phantastischen Films fungiert.<sup>137</sup> Wobei sich hier bereits die Frage stellt, wie man ‚Genre‘ eigentlich definiert. Das Problem, vor dem man bei diesem Definitionsversuch steht, wird von Edward Buscombe kurz und treffend anhand des Beispiels ‚Western‘ formuliert: „If we want to know what a western is, we must look at certain kinds of films. But how do we know which films to look at until we know what a western is?“<sup>138</sup> Tatsächlich kann man nur entscheiden, ob ein Film einem Genre zuzuordnen ist, wenn man andere Filme kennt, die die Richtlinien für solches bestimmen. In der Genre-Theorie gibt es drei Möglichkeiten, das „Charakteristische“ eines Genres zu definieren. Der geschlossene Kanon ist die traditionellste Methode, ein Genre zu definieren, und ist auch noch bis heute das verbreitetste Konzept. Hier stellen aufeinanderfolgende Filme anhand der Menge von gemeinsamen Merkmalen formaler sowie inhaltlicher Art und unter Annahme konstanter Elemente die Genre-Definition dar.<sup>139</sup> Die zweite Methode ist jene des offenen Kanons, der ein Genre nicht anhand der gemeinsamen Elemente von Filmen definiert, sondern das Genre als kulturell abhängige Gebilde aus Konventionen definiert. Da hierbei jedoch die Erwartungen und die Rezeption des Publikums, kurz der Film als Kommunikationsprozess, eine wichtige Rolle spielt, entpuppt sich diese Definition als stetiger Prozess, wodurch sich jedoch die Kategorisierung von Filmen in bestimmten Genren erschweren.<sup>140</sup> Die dritte Methode ist jene, die auch in vorliegender Arbeit Verwendung findet. Sie wurde vor allem durch Stanley J. Solomon geprägt, der Filmgenres durch ihre konstanten narrativen Grundmuster („patterns“) definierte und die Eigenschaften wie auch Konventionen („iconography“) als variabel ansah.<sup>141</sup> Schatz griff dieses Konzept auf und führte die Begriffe Tiefen- und Oberflächenstruktur eines Genres ein. Dabei fungiert die Tiefenflächenstruktur als statisches Grundmuster eines Genres, während die Oberflächenstruktur variabel gestaltbar ist und als offen angesehen werden kann.<sup>142</sup> Auf diesem Gedanken basierend

---

<sup>137</sup> vgl. Margit Dorn, *Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen*, S. 27

<sup>138</sup> Buscombe zit. n. Dorn, *Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen*, S. 29

<sup>139</sup> vgl. Ebda., S. 30

<sup>140</sup> vgl. Ebda., S. 31f

<sup>141</sup> vgl. Ebda., S. 32

<sup>142</sup> vgl. Ebda., S. 33

definiert Margit Dorn das Genre Vampirfilm. Bedenkt man, dass er ein Subgenre des Horrorfilms ist, so scheint es logisch, den Vampirfilm durch das Auftreten der mythologischen Figur als Quelle des Schreckens zu definieren. Der Vampir sollte dabei dem Bild entsprechen, das das Publikum bereits von Vampiren durch die Verbreitung in der populären Kultur hat: als Untoter muss der Vampir sich von Lebenden ernähren, fürchtet Knoblauch und christliche Symbole und findet sein Ende durch Pfählung oder Sonnenlicht.<sup>143</sup>

Da nun aber viele Filme ihren eigenen Regeln des Vampirtums folgen, seine Motive, wie er aussieht, welche Schwächen er hat und wie man ihn vernichten kann,<sup>144</sup> erscheint diese Definition des Vampirfilms als unzulänglich. Der Vampirmythos befindet sich im ständigen Wandel.<sup>145</sup> Um daher all jene Filme als Vampirfilm zu definieren, verlangt es nach einer liberaleren Definition. Dazu muss die wesentliche Strategie des Vampirfilms erkannt werden, die die Regeln des Vampirstoffs als ‚Rohmaterial‘ ansieht, jenem neue Bedeutungen verleiht und neue Elemente hinzufügt. Diese verweisen meist auf die latente Ebene von menschlichen Ängsten und Konflikten, die Horrorfilmen im Generellen immer innewohnt. Der Stoff des Vampirs dient hier vor allem dazu, ausbeuterische Beziehungen auf verschiedene Ebenen zu verschlüsseln und gleichzeitig durch die Verschlüsselung diese Thematik dem Publikum zugänglich zu machen. Dazu gebraucht der Vampirfilm das zentrale Element des Blutsaugens als Metapher für den Entzug der Lebensenergie, der Lebenskraft. Dieses Aussaugen der Opfer stellt somit eine Beziehung von Dominanz und Unterwerfung her. Nicht der Stoff definiert das Genre, sondern seine Funktion. Daher definiert sich die Tiefenflächenstruktur des Vampirfilms laut Dorn durch das Grundmotiv des Blutsaugens. Das heißt, alle Filme, die dieses Grundmotiv funktionalisieren, in denen also das Blutsaugen eine zentrale Rolle spielt, können als Vampirfilm bezeichnet werden, auch wenn sie damit bewusst keine Horrorwirkung erzielen möchten. Die Oberflächenstruktur hingegen ist variabel – das heißt, wie die Tiefenflächenstruktur stofflich, thematisch und visuell in den einzelnen Filmen umgesetzt wird, spielt für die Genre-Definition keine Rolle.<sup>146</sup>

---

<sup>143</sup> vgl. Margit Dorn, *Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen*, S. 34

<sup>144</sup> Siehe Kapitel 2.2.

<sup>145</sup> Siehe Kapitel 2.2.

<sup>146</sup> vgl. Dorn, *Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen*, S. 34f

Während der Vampirfilm sich nun durch die Funktionalität des Grundmotivs des Blutsaugens definiert, kommt bei der Mischform Vampirkomödie eine weitere Ebene hinzu: die Wirkungsabsicht der Komödie.<sup>147</sup> Die Wirkungsabsicht des Horrorfilms – und damit auch des traditionellen Vampirfilms – ist der Schrecken, der beim Publikum hervorgerufen werden soll. Die Komödie hingegen soll das Publikum erheitern.<sup>148</sup> So sollte die traditionelle Vampirkomödie den Rezipienten im gleichen Maße in Schrecken versetzen und zum Lachen bringen. Allerdings muss nicht jeder Film, der einen stellenweise zum Lachen bringt, auch gleichzeitig eine Komödie sein, daher ist eine nähere Betrachtung notwendig.

## 4.2. Die Komödie

Nicht jeden Film, der komische Elemente beinhaltet, würden wir automatisch als Komödie bezeichnen.<sup>149</sup> Es gibt sehr wohl Dramen, die komische Situationen, Dialoge oder Bildkompositionen beinhalten, aber trotzdem keine Komödien sind. Besonders beliebt ist die Einarbeitung komischer Elemente in Action Filmen wie *Transformers* oder *Edge of Tomorrow*. Doch was macht dann eine Komödie zu einer Komödie, wenn nicht die komischen Elemente?

### 4.2.1. Die Merkmale einer Komödie

Die Komödie zeichnet sich durch ein Zusammenspiel vieler Faktoren aus. Eine erfolgreiche Komödie jedoch versteht es diese Komplexität mit einer Leichtigkeit zu präsentieren, dass sie mit Einfachheit leicht verwechselt werden kann. Vielleicht musste sich die Komödie genau aus jenem Grund ihren Status als ernstzunehmendes Genre im antiken Griechenland erst erkämpfen.<sup>150</sup> Bereits damals avancierte sie aber schnell zum Medium des Volkes, da sie damals wie heute viele Themen aufgreift, an

---

<sup>147</sup> Zu den verschiedenen Ebenen, die zu Genre-Definitionen führen, siehe Dorn, *Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen*, S. 25-36

<sup>148</sup> vgl. Ebda., S. 25

<sup>149</sup> vgl. Alic, Selma, *Comedy Narrative. Erzählstrukturen und Komik in der Hollywood-Komödie*, Marburg: Tectum 2014, S. 67

<sup>150</sup> vgl. Aristoteles, *Poetik*, Stuttgart: Reclam, 1994., S. 17

die sich andere Genres nicht im selben Umfang heranwagen.<sup>151</sup> Vor allem aber beschäftigt sie sich mit dem Menschen und gesellschaftliche Verhältnisse bzw. den Fehlern, die solche hervorbringen. Allerdings bleibt die Betrachtung im Rahmen einer Komödie stets oberflächlich. Sie geht nur selten in die Tiefe.<sup>152</sup> „Der wesentliche Unterschied zwischen Tragödie und Komödie besteht demnach darin, daß die eine sich mit Individuen, die andere mit Gattungen befaßt.“<sup>153</sup> So zeigt eine Komödie in der Regel Figuren, die Klischees erfüllen und über die wir lachen können, ohne sie als Individuum wahrzunehmen. Diese Distanz ist für die Wirkung der Komik wichtig, da es uns ohne jene nicht möglich wäre über sie zu lachen. Sobald eine Identifikation stattfindet, erweckt das, was der Figur zustößt, Emotionen. Bereits Aristoteles erkannte in seiner *Poetik*, dass komische Handlungen nur wirken können, wenn sie in uns keine Emotionen wie zum Beispiel Mitleid auslösen.<sup>154</sup> Viele Autoren wie auch Philosophen kommen somit zu dem Schluss, dass Komik und Lachen eng miteinander verbunden sind und das Lachen dem Verstand entspringt. Diese Tatsache macht jedoch die Definition von Komik nicht einfacher, da ihr Vorhandensein anhand einer menschlichen Reaktion gemessen wird, die auf der subjektiven Wahrnehmung basiert.<sup>155</sup> Im Rahmen dieser Arbeit begnügt man sich jedoch damit, Komik als Summe ihrer Kategorien zu definieren. Allerdings gibt es auch zu den Kategorien der Komik verschiedene Ansichten. So schließt zum Beispiel Bergson aus, dass es Komik außerhalb des Menschlichen geben kann:

Eine Landschaft mag schön, lieblich, großartig, langweilig oder häßlich sein, komisch ist sie nie. Man lacht über ein Tier, aber nur weil man einen menschlichen Zug oder einen menschlichen Ausdruck an ihm entdeckt hat. Man lacht über einen Hut, doch das, worüber man spottet, ist nicht das Stück Filz oder Stroh, es ist vielmehr die Form, die ihm die Menschen gegeben haben, es ist der menschliche Einfall, dem der Hut seine Form verdankt.<sup>156</sup>

---

<sup>151</sup> vgl. Alic, *Comedy Narrative*, S. 41

<sup>152</sup> Als eine Ausnahme kann die romantische Komödie angesehen werden, die in ihrem Wesen dem Melodram näher steht und sich nur durch das komische Klima und das typische Happy End von jenem unterscheidet. (vgl. Ebda., S. 75)

<sup>153</sup> zit. Bergson, Henri, *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2011, S. 116

<sup>154</sup> vgl. Bachmeier, Helmut, *Texte zur Theorie der Komik*, Stuttgart: Reclam 2005, S.12

<sup>155</sup> Einige Autoren und Philosophen, wie Kant, gehen jedoch davon aus, dass sich das Lachen nicht erklären lässt, da es nichts mit dem Verstand zu tun hat, und betrachten das Phänomen daher rein physiologisch. (vgl. Müller, Gottfried, *Theorie der Komik. Über die komische Wirkung im Theater und im Film*, Würzburg: Konrad Triltsch 1964, S. 9.)

<sup>156</sup> zit. Bergson, *Das Lachen*, S. 14

Grundsätzlich eine logische Schlussfolgerung, die jedoch zur Folge hatte, dass viele Autoren Bergson dahingehend paraphrasierten, dass er behaupte, „der Mensch könne nur über den Menschen lachen“<sup>157</sup>. Wenn überhaupt wird nur am Rande erwähnt, dass Objekte auch ohne menschliches Zutun komisch wirken können.<sup>158</sup> Tatsächlich scheint es schwer, Komik ohne menschlichen Einfluss erkennen zu können, wenn man davon ausgeht, dass Tiere uns zum Lachen bringen, weil sie uns durch ihr Verhalten an einen Menschen erinnern und Dinge durch menschliche Bearbeitung so geworden sind, wie sie nun aussehen. Dies gilt auch für den Film. Natürlich können Objekte wie auch die Bildkomposition im Film komisch erscheinen, jedoch wurden sie von Menschen extra in Szene gesetzt, sodass sie komisch wirken. So gesehen unterteilen sich die Kategorien der Komik in jene den Menschen und jene die Komposition betreffend, welche sowohl auf der Bild- als auch auf der Akustikebene oder im Zusammenspiel von beiden stattfinden kann. Abgeleitet von Bergson werden im Folgenden die Kategorien die Komik der Formen und der Bewegungen<sup>159</sup>, die Situations-, die Wort-<sup>160</sup> und die Charakterkomik<sup>161</sup> unterschieden. Im filmischen Bereich können basierend auf Selma Alic die Kategorien der Komik noch durch jene der Bildkomposition erweitert werden.<sup>162</sup>

#### 4.2.1.1. Die Makro- und die Mikroebene der Komödie

Die Komik der Komödie kann grundsätzlich in zwei Ebenen eingeteilt werden: die Makro- und die Mikroebene. Auf der Makroebene finden wir die Kategorien der Komik. Jede Makroebene kann in einer Komödie vorkommen, dabei können Länge, Intensität und Anzahl variieren.<sup>163</sup> Auf der Mikroebene sind jene Techniken zu finden, mithilfe derer die Komik innerhalb der Makroebene erzeugt wird. Diese können vielfältig sein und werden in variierender Häufigkeit in Filmen zur Komikgenerierung verwendet. Sie können allgemeiner Natur, wie zum Beispiel Kontrastbilder, die genau

---

<sup>157</sup> zit. Müller, *Theorie der Komik*, S. 148

<sup>158</sup> vgl. Ebda., S. 148

<sup>159</sup> vgl. Bergson, *Das Lachen*, S. 11-53

<sup>160</sup> vgl. Ebda., S.53-95

<sup>161</sup> vgl. Ebda., S. 95-137

<sup>162</sup> vgl. Alic, *Comedy Narrative*, S. 121

<sup>163</sup> vgl. Ebda., S. 139

das Gegenteil zu dem zeigen, was gerade auf der Akustikebene zum Beispiel durch Narration zu hören ist,<sup>164</sup> oder spezifisch für die Komödienart sein, wie zum Beispiel parodistische Verzerrungstechniken in der Parodie.

#### 4.2.1.1.1. Die Komik der Formen

Die Komik der Formen lässt sich am besten am Beispiel der Karikatur erklären.<sup>165</sup> In der Kunst der Portraitkarikatur werden Gesichter mittels Über- und Unterproportionierung und Verzerrung so gezeichnet, dass sie komisch aussehen aber noch immer als die Personen zu erkennen sind, die sie darstellen sollen. Dabei werden gerne bereits vorhandene ‚Fehler‘ im Gesicht gesucht, die eigentlich nicht auffallen würden oder bereits aufgefallen sind oder vielleicht sogar als Schönheitsmerkmal verstanden werden.



Abbildung 2: Karikatur von Brad Pitt und Angelina Jolie<sup>166</sup>

In dieser Karikatur werden vor allem Angelina Jolies volle Lippen hervorgehoben, die eigentlich nicht unbedingt als Fehler angesehen, sondern von vielen als Schönheitsideal angestrebt werden, und Brad Pitts Kieferpartie, die extrem breit dargestellt wird.

Karikaturen versuchen mithilfe von diesen Übertreibungen die Gesichter zu Grimassen zu verzerren, sodass sie komisch wirken – und oft auch hässlich. Denn so

---

<sup>164</sup> vgl. Müller, *Theorie der Komik*, S. 162

<sup>165</sup> vgl. Bergson, *Das Lachen*, S. 27

<sup>166</sup> vgl. [http://fractal.fractalenlighten.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/image-import/Mi7AIQ22soI/SPWFMHoF5QI/AAAAAAAAACgw/SYrSYT5fx-E/s1600-h/angelina\\_jolie\\_brad\\_pitt\\_caricatures.jpg](http://fractal.fractalenlighten.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/image-import/Mi7AIQ22soI/SPWFMHoF5QI/AAAAAAAAACgw/SYrSYT5fx-E/s1600-h/angelina_jolie_brad_pitt_caricatures.jpg) Zugriffsdatum 11.01.2015, 23:20

wirkt die Komik der Formen: „Komisch kann jede Verunstaltung werden, die ein wohlgestalteter Mensch nachzuahmen vermöchte.“<sup>167</sup> Und genau das sind Grimassen – eine Verzerrung der Gesichtsmuskeln, die man in der Regel nachahmen kann. Bereits in der Antike verwendete man Masken in der Komödie, die den Zuschauer durch übertriebene Gesichtszüge zum Lachen bringen sollte.

Doch nicht nur Grimassen gehören zu der Komik der Formen. Grundsätzlich kann diese Nachahmung auch Körperhaltungen<sup>168</sup> und –größen, Körperproportionen<sup>169</sup>, aber auch Verkleidungen<sup>170</sup> betreffen. Man denke nur an die Figuren der *Commedia dell'Arte*, die sich nicht nur durch ihre Proportionen und Körpergrößen unterschieden, sondern auch jede für sich eine figurespezifische Verkleidung.<sup>171</sup> Die Verkleidung kommt auch in Filmkomödien zutragen. So zum Beispiel in der Ballszene in *The Fearless Vampire Killers*, in der sich der Professor und Alfred als Vampire verkleiden. Die komische Wirkung kommt dadurch zustande, dass nur die Protagonisten und die Zuschauer von dieser Verkleidung wissen und die Gefahr der Entdeckung „fürchten“ müssen. Die Pointe ist dann aber eben genau diese Entdeckung, die eigentlich durch ein Mittel erfolgt, mithilfe dessen normalerweise Menschen Vampire erkennen und nicht umgekehrt: das Spiegelbild.

#### 4.2.1.1.2. Die Bewegungskomik

Bleiben wir in der gleichen Szene, so liegt die Komik hierin nicht nur an ihrer Verkleidung und an dem Wissen um dieser, sondern auch an den Bewegungen und Gesten der Menschen, die versuchen, unter Vampiren nicht aufzufallen. Sie wirken ungeschickt und auffallend beschwingt – und komisch. „Komisch sind die Handlungen, Gebärden und Bewegungen des menschlichen Körpers genau in dem Maß, wie uns dieser Körper an einen gewöhnlichen Mechanismus erinnert.“<sup>172</sup>

Ein Merkmal dieses Mechanismus kann die Wiederholung sein, die den Menschen in einer Bewegungsschleife zeigt wie einen Hampelmann,<sup>173</sup> oder er kann mit der

---

<sup>167</sup> zit. Bergson, *Das Lachen*, S. 26

<sup>168</sup> vgl. Ebda., S. 26

<sup>169</sup> vgl. Müller, *Theorie der Komik*, S. 139

<sup>170</sup> vgl. Alic, *Comedy Narrative*, S. 95

<sup>171</sup> vgl. Bernhard Greiner, *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*, Tübingen: Narr Franck Attempto 2006, S. 65-66

<sup>172</sup> zit. Bergson, *Das Lachen*, S. 29-30

<sup>173</sup> vgl. Bergson, *Das Lachen*, S. 30

Versteifung arbeiten, sodass uns Menschen in ihren Bewegungen an Marionetten erinnern.<sup>174</sup>

Eine Unterhaltungsform, in der die Komik der Bewegung im Mittelpunkt steht ist die der Pantomime. Der Körper wird zum einzigen Kommunikationsmittel zwischen Darsteller und Zuschauer. Ein guter Pantomime daher in der Lage sein, eine ganze Geschichte ohne Worte zu erzählen. Dazu gehört auch die Darstellung von Emotionen mittels Mimik.<sup>175</sup> Während in der Komik der Formen Grimassen besprochen wurden, geht es bei der Mimik um Gesichtsausdrücke, die gemacht werden, jedoch nicht dauerhaft der Figur anhaften und dazu dienen, Gesagtes oder Handlungen visuell zu untermauern oder zu kommentieren. Zu der Mimik zählt auch die Artikulation von Worten.

Ein gutes Beispiel hierfür ist die Hypnosesezene in *The Court Jester* (1955). Griselda, die Hexe der Prinzessin, hypnotisiert den Hofnarr, damit er sich in die Prinzessin verliebt. Bevor sie ihn gehen lässt gibt sie ihm folgende Anweisungen, die er sowohl in Gestik wie auch Mimik sofort ausführt.

,You are a figure of romance [siehe Abb. 3],  
of spirit and action [siehe Abb. 4]  
but at the same time humble and tender [siehe Abb. 5]  
you are a man of iron [siehe Abb. 6]  
with the soul of a poet [siehe Abb. 7]  
you're adventurous, gay [siehe Abb. 8],  
but with a lover's brooding melancholy [siehe Abb. 9],  
and above all you must show passion.  
Show passion! Not me, you fool [siehe Abb. 10]!<sup>176</sup>

---

<sup>174</sup> vgl. Bergson, *Das Lachen*, S. 33

<sup>175</sup> vgl. Hoppe, Hans, *Theater und Pädagogik: Grundlagen, Kriterien, Modelle pädagogischer Theaterarbeit*, Münster: Lit 2011, S.20

<sup>176</sup> *Der Hofnarr. Singen. Tanzen. Stechen. Meisterlich Jongliert*, Regie: Melvin Frank/Norman Panama, DVD-Video, Paramount Home Entertainment 05.04.2007; (Orig. *The Court Jester*, USA 1955), 00:39:34 - 00:39:48



Abbildung 3<sup>177</sup>



Abbildung 4<sup>178</sup>



Abbildung 5<sup>179</sup>



Abbildung 6<sup>180</sup>



Abbildung 7<sup>181</sup>



Abbildung 8<sup>182</sup>



Abbildung 9<sup>183</sup>



Abbildung 10<sup>184</sup>

<sup>177</sup> Der Hofnarr. Singen. Tanzen. Stechen. Meisterlich Jongliert, 00:39:34

<sup>178</sup> Der Hofnarr. Singen. Tanzen. Stechen. Meisterlich Jongliert, 00:39:36

<sup>179</sup> Der Hofnarr. Singen. Tanzen. Stechen. Meisterlich Jongliert, 00:39:38

<sup>180</sup> Der Hofnarr. Singen. Tanzen. Stechen. Meisterlich Jongliert, 00:39:39

<sup>181</sup> Der Hofnarr. Singen. Tanzen. Stechen. Meisterlich Jongliert, 00:39:41

<sup>182</sup> Der Hofnarr. Singen. Tanzen. Stechen. Meisterlich Jongliert, 00:39:43

<sup>183</sup> Der Hofnarr. Singen. Tanzen. Stechen. Meisterlich Jongliert, 00:39:44

<sup>184</sup> Der Hofnarr. Singen. Tanzen. Stechen. Meisterlich Jongliert, 00:39:48

#### 4.2.1.1.3. Die Wortkomik

Die Wortkomik ist ein Teil der Situationskomik, dennoch liegt die Notwendigkeit vor, ihr eine eigene Kategorie zu widmen.

Es ist aber nicht dasselbe, ob die Sprache Komik ausdrückt oder Komik erzeugt. Im ersten Fall läßt sich die Komik zur Not in eine andere Sprache übersetzen, auch auf die Gefahr hin, daß sie in einer neuen Gesellschaft, die andere Sitten, eine andere Literatur und vor allem andere Gedankenassoziationen hat, den größten Teil ihrer Substanz einbüßen wird. Im zweiten Fall ist die Komik meist unübersetzbar. Sie steht und fällt mit dem Satzbau oder der Wortwahl. Sie konstatiert nicht einfach mit Hilfe der Sprache irgendwelche besonderen Zerstreutheiten der Menschen oder der Ereignisse. Sie unterstreicht die Zerstreutheiten der Sprache selbst. Die Sprache selber wird komisch.<sup>185</sup>

In diesem Rahmen soll die Zerstreutheit der Sprache die Komik der Handlungen und der Situationen widerspiegeln.<sup>186</sup> Als Beispiel nehmen wir den Abschnitt ‚The Spanish Inquisition‘ aus dem Film *History of the World, Part I* (1918). Der Abschnitt zeigt bereits zu Beginn die düsteren Seiten des Mittelalters. Im Kerker einer Burg werden Gefangene von ihren Peinigern mit Peitsche und Wasserrad gefoltert, während Mönche in ihre Kutten gehüllt und als Vertreter des christlichen Glaubens eine Treppe hinuntergehen. Die Stimme beschreibt die damaligen Verhältnisse und wie die Spanische Inquisition um sich schlug. Ein Mönch tritt aus der Gruppe und kündigt den gefürchteten Inquisitor Torquemada an:

‚Torquemada, do not employ him for compession.  
Torquemada, do not beg him for forgiveness.  
Torquemada, do not ask him for mercy.  
Let’s face it, you can’t torquemada anything!‘<sup>187</sup>

Das Wortspiel basiert auf dem realen Inquisitor Torquemada. Durch die englische Sprache wird aus diesem Namen eine ungenau ausgesprochene Version von ‚talk him out of‘ (ihm etwas ausreden) und generiert mit der gezielten Ersetzung der englischen Phrase durch den spanischen Namen, der sich durch die englische Aussprache ähnlich wie die Phrase anhört, die Komik der Sprache. Diese Verwechslung gelingt nur mit der englischen Sprache, da ‚ihm etwas ausreden‘ auf Deutsch einen komplett anderen Klang hat. Der Gebrauch des Namens eines berühmten spanischen Inquisitors als

---

<sup>185</sup> zit. Bergson, *Das Lachen*, S. 77

<sup>186</sup> vgl. Ebda., S. 81

<sup>187</sup> zit. <https://www.youtube.com/watch?v=5ZegQYgygdw>, 1:21-1:36, Zugriffsdatum 26.01.2015, 18:38

Slangausdruck und die Ankündigung desselben als Prominenten unterstreicht die Absurdität der Situation dieser Szene. Die Spanische Inquisition wird als Musicalnummer präsentiert und sorgt durch den gutgelaunten Inquisitor, seine steppenden Mönche und synchronschwimmenden Nonnen für eine fast schon heitere Stimmung. Ein kompletter Kontrast zu der gezeigten Foltermethoden.

#### 4.2.1.1.4. Die Bildkomik

Diese Komikkategorie findet zwar auch im Theater Anwendung, entfaltet sich jedoch erst im Film aufgrund der technischen Möglichkeiten gänzlich. Ähnlich wie in der Wortkomik verlangt auch die Bildkomik eine nähere Differenzierung. Einerseits kann sie als Teil der Situationskomik genutzt werden, andererseits für sich alleine stehen. Die reine Bildkomik soll im Folgenden als Komik definiert werden, die auch durch ein Standbild generiert werden kann. Sie besteht aus zwei oder mehreren sichtbaren Komponenten. Dies können Objekte, Abbildungen oder Figuren sein, die in einem besonderen Verhältnis stehen, das auch ohne Vorwissen aus dem Film sichtbar wäre.



Abbildung 11: Der größte Mann der Pyramide steht ganz oben.<sup>188</sup>

---

<sup>188</sup> *Der Hofnarr. Singen. Tanzen. Stechen. Meisterlich Jongliert*, 00:09:58

#### 4.2.1.1.5. Die Situationskomik

Im Duden findet man zum Wort Situation folgende Definitionen:

„a) Verhältnisse, Umstände, in denen sich jemand [augenblicklich] befindet; jemandes augenblickliche Lage“<sup>189</sup> und „b) Verhältnisse, Umstände, die einen allgemeinen Zustand kennzeichnen; allgemeine Lage“<sup>190</sup>. Verhältnisse wie auch Umstände mithilfe derer versucht wird, das Wort Situation näher zu definieren, bestehen selbst aus einer Vielfalt von Komponenten und werden auch gegenseitig zu ihrer Definition verwendet. Alleine das legt die Vermutung nahe, dass auch die Situationskomik – eine Wortkombination aus zwei nicht einfach zu definierenden Nomen – ein Zusammenspiel aus vielen Elementen sein kann. Henri Bergson erklärt die Situationskomik anhand von drei Beispielen: der Springteufel, der als Mechanismus des Verhältnisses zweier Widersacher zu sehen ist,<sup>191</sup> der Hampelmann, der sich nicht entscheiden kann und zwischen zwei Standpunkten hin- und hergerissen ist,<sup>192</sup> und der Schneeball, der die immer sich greifende Wirkung einer Handlung veranschaulichen soll.<sup>193</sup> Eine allgemeine Definition ist ähnlich wie bei der Komik schwer zu finden. Neben den eben beschriebenen Möglichkeiten, stellt ein anderer möglicher Ausgangspunkt für Situationskomik die Verkleidung und damit die Komik der Formen dar. Hierbei ist einerseits die eventuell seltsam aussehende Verkleidung komisch. Andererseits aber auch die Tatsache, dass der Rezipient entweder bereits zu Anfang von der Verkleidung weiß und alle darauffolgenden Situationen durch dieses Wissen als komisch erlebt oder der Rezipient wie die Figuren im Film auch erst zum Schluss von der Verkleidung einer Figur erfährt und somit alle bis dahin gesehenen Situationen vielleicht anders bewerten muss. Dieses Wissen alleine wäre auf der Makroebene der Komik der Formen anzuordnen. Egal wann dieses Wissen dem Rezipienten offenbart wird, wird die Komik in Hinblick auf die Figur als fiktives Wesen<sup>194</sup> durch die Verwechslung innerhalb der fiktiven Welt erzeugt. In diesem Zusammenhang kann der gleiche Aspekt der Situationskomik zugeordnet werden.

Wie bereits im Abschnitt der Wortkomik erwähnt kann auch sie ein Teil der Situationskomik sein. Auch hier kann die Komik wieder auf dem Prinzip der

---

<sup>189</sup> Zit. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Situation> Zugriffsdatum 13.01.2015, 11:19

<sup>190</sup> Zit. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Situation> Zugriffsdatum 13.01.2015, 11:19

<sup>191</sup> vgl. Bergson, *Das Lachen*, S. 56

<sup>192</sup> vgl. Ebda., S. 61f

<sup>193</sup> vgl. Bergson, *Das Lachen*, S. 62- 63

<sup>194</sup> Siehe Kapitel 2.3.1.

Verwechslung basieren. Ein bekanntes Beispiel hierfür ist die Szene vor dem Kampf in *The Court Jester*. Während der Hofnarr sich auf das Duell mit seinem Widersacher vorbereitet, wird ihm die Information zugespielt, dass sich in einem der beiden Gläser, aus denen die Ritter vor dem Kampf trinken werden, Gift befindet. Hierzu bekommt er den Merksatz: „The pellet with the poison's in the vessel with the pestle; the chalice from the palace has the brew that is true!“<sup>195</sup>

Durch ständiges Wiederholen dieses Merksatzes in unterschiedlicher Reihenfolge und durch unterschiedliche Figuren entsteht auch beim Rezipienten Verwirrung. Als der Hofnarr ihn endlich nach mehrmaligen fehlerhaften Wiederholen richtig auf die Reihe bekommt, hat sich jedoch einiges geändert. Als nun aber eines der Gefäße zu Bruch geht, folgt ein weiterer Merksatz: „The pellet with the poison's in the flagon with the dragon! The vessel with the pestle has the brew that is true!“<sup>196</sup>

Auch sein Widersacher erfährt von dem Gift und so wird nicht nur der Hofnarr mit ständig falschem Gemurmel gezeigt, sondern auch sein Gegner, sodass sich selbst der Rezipient am Ende nicht mehr sicher ist, wo sich das Gift nun befindet. Die Komik wird hier durch die ständige, teils falsche, teils richtige Wiederholung zweier Sätze durch verschiedene Personen generiert. Vor allem der Hofnarr hat Schwierigkeiten, sich die Sätze richtig zu merken. Da sich die Komik der Figur generell durch ihre Zerstreutheit auszeichnet, ist diese sprachliche Zerstreutheit nur eine Ausdrucksweise dieser. Anders als in der reinen Wortkomik lassen sich diese Sätze problemlos z.B.: ins Deutsche übersetzen ohne ihre komische Wirkung zu verlieren: „Der Wein mit der Pille ist in dem Becher mit dem Fächer, der Pokal mit dem Portal hat den Wein gut und rein.“<sup>197</sup> und „Der Wein mit der Pille ist in dem Kelch mit dem Elch, der Becher mit dem Fächer hat den Wein gut und rein.“<sup>198</sup>

Die Komik bleibt erhalten, da die Wortkomik nicht an einer spezifischen Sprache liegt, sondern an dem Reim und in erster Linie an dem Akt des ständigen schnellen Wiederholens und Verwechselns.

Eine weitere Komponente der Situationskomik ist die Bildkomik. Jene funktioniert im Gegensatz zur reinen Bildkomik nicht als Standbild und muss daher nicht unbedingt nur aus einem Bild bestehen. So zum Beispiel kann sie durch das Kontrastbild

---

<sup>195</sup> *Der Hofnarr. Singen. Tanzen. Stechen. Meisterlich Jongliert*, 01:17:53 – 01:17:54.

<sup>196</sup> *Der Hofnarr. Singen. Tanzen. Stechen. Meisterlich Jongliert*, 01:19:47 – 01:19:50.

<sup>197</sup> *Der Hofnarr. Singen. Tanzen. Stechen. Meisterlich Jongliert*, 01:17:53 – 01:17:54.

<sup>198</sup> *Der Hofnarr. Singen. Tanzen. Stechen. Meisterlich Jongliert*, 01:19:47 – 01:19:50.

generiert werden; ein Konzept, bei dem etwas Anderes oder sogar das Gegenteil von dem gezeigt wird, was auf der Akustikebene zu hören ist.

#### 4.2.1.1.6. Die Charakterkomik

Der Charakterkomik widmet Bergson eines der drei Kapitel in seiner Abhandlung *Das Lachen*; der einzige Teil, der sich nur mit einer Komikkategorie alleine beschäftigt.<sup>199</sup> Allein diese Tatsache legt die Vermutung nahe, dass auch diese Komik einen Komplex aus mehreren Komponenten darstellt und nicht ohne weiteres definierbar ist. Grundsätzlich gibt Bergson vor, dass diese Art der Komik auf einen ungeselligen Charakter zurückzuführen ist.<sup>200</sup> Viele Autoren gehen davon aus, dass die Komik im Allgemeinen auf die Fehler der Menschen zurückzuführen ist.<sup>201</sup> Hierbei gibt es viele Theorien, welche Fehler es im Einzelnen gibt und wie man sie am besten einteilen kann. Sie umfassen unter anderem auch den Körper, der bereits in Komik der Formen besprochen wurde, und Bewegungen.<sup>202</sup> In unserer Einteilung interessieren uns im Rahmen der Charakterkomik vor allem die Fehler im Verhalten und in der Einstellung bzw. im Wertebild – kurz die Fehler des Geistes und des Charakters einer Figur.<sup>203</sup> Als Charakterfehler werden negative Eigenschaften gesehen, wie Faulheit, Bosheit, Geiz oder Lüsternheit.<sup>204</sup> Der Fehler des Geistes ist ein gewisses Unvermögen des Verständnis oder der Einsicht, so zum Beispiel Zerstretheit.<sup>205</sup>

Der Fehler kann in diesem Rahmen, muss aber nicht unbedingt, von moralischer Natur sein. Lediglich die Nonkonformität mit der Gesellschaft genügt als Fehler, um uns zum Lachen zu bringen. So kann die komische Figur durchaus rechtschaffen sein, wenn die Diskrepanz zur Gesellschaft zu groß ist und sich die Figur nicht einfügen kann, empfinden wir das als komisch. So ist der Fehler nicht zwingenderweise ein Laster, sondern vielmehr die Steifheit im Tun und Denken und die Diskrepanz zu gesellschaftlichen Normen.

---

<sup>199</sup> Siehe Bergson, *Das Lachen*, S. 97-136

<sup>200</sup> vgl. Ebda., S. 100

<sup>201</sup> Siehe Bachmeier, *Texte zur Theorie der Komik*.

<sup>202</sup> Siehe „Die Triade der Fehler“ in Von Ahnen, Helmut, *Das Komische auf der Bühne: Versuch einer Systematik*, München: Utz 2006.

<sup>203</sup> vgl. Von Ahnen, *Das Komische auf der Bühne*, S. 41, S. 44

<sup>204</sup> vgl. Ebda., S. 41

<sup>205</sup> vgl. Ebda., S. 44

Über ein bewegliches Laster lacht man nicht so schnell wie über eine unbeugsame Tugend. Alles Steife ist der Gesellschaft verdächtig. [...] Wer sich absondert, der gibt sich der Lächerlichkeit preis, weil die Komik zum großen Teil von dieser Isolierung lebt. Dies erklärt, weshalb die Komik so oft auf die Sitten, die Ideen, die Vorurteile einer Gesellschaft bezogen ist.<sup>206</sup>

Hierbei spielt die Charakterkomik offen mit den zwei Funktionen des Lachens. Einerseits ist dies der Ausdruck der Überlegenheit. Wir lachen, weil wir uns gegenüber demjenigen, der uns zum Lachen bringt, überlegen fühlen. Die Komik und das Lachen werden sozusagen von der Schadenfreude gespeist.<sup>207</sup> Andererseits dient das Lachen als Strafe der Gesellschaft für nonkonformistisches Verhalten. Bereits Schiller erkannte den moralisch wertvollen Charakter des Lustspiels für die Gesellschaft.<sup>208</sup> Fallen Menschen durch für die Gesellschaft komisches Verhalten auf, wird über sie gelacht, um ihnen einen Spiegel vorzuhalten und durch die Beschämung sie zur Änderung des fehlerhaften Verhaltens zu bewegen.<sup>209</sup>

Im Film erfährt dieser Spiegel auch eine Metaebene. In erster Linie lachen wir über den Fehler der Figur, die wir im Film sehen. Dieser Gesichtspunkt ist durchaus jener, den Schiller und Bergson beschrieben haben. Allerdings hält die Komödie nicht unbedingt der Figur einen Spiegel vor, sondern dem Rezipienten. Durch die manchmal durchaus schonungslose und überspitzte Darstellung von Klischees, die noch hie und da in der Gesellschaft vorhanden sind, bringt sie die Rezipienten dazu, ihre eigenen Ansichten und Einstellungen zu hinterfragen. Sie zeigt, wie lächerlich diese Darstellung ist, folglich auch das Klischee, auf dem sie basiert. Durch die eindimensionale, weil durch nur ein Merkmal charakterisierte Darstellung der Figur führt sie den Rezipienten an den Gedanken heran, dass die Charakterisierung einer Figur, somit eines Menschen und in weiterer Folge auch einer Menschengruppe lächerlich ist. Durch das radikale Fehlen der Komplexität in der Charakterisierung von Menschengruppen zeigt die Komödie erst die Notwendigkeit einer solchen auf.

---

<sup>206</sup> zit. Bergson, *Das Lachen*, S. 100

<sup>207</sup> vgl. Müller, *Theorie der Komik*, S. 149

<sup>208</sup> vgl. Ebda., S. 46.

<sup>209</sup> vgl. Bergson, *Das Lachen*, S. 98

#### 4.2.1.2. *Das Happy End als Pointe?*

Typisch für eine Komödie ist das Happy End. Die Erwartung, die an die Story gestellt wird, ist, dass der Held bzw. Protagonist seine Aufgaben meistert, das Liebespaar zusammenfindet oder das Gute über das Böse triumphiert. Nur so schafft die Komödie erfolgreich die Distanz aufrecht zu erhalten, die für das Wirken der Komik notwendig ist. Allerdings ist das Happy End in einigen Komödien durchaus von dem Blickwinkel abhängig. Während in *Lesbian Vampire Killers* die Menschen die bösen Vampire besiegen, triumphiert in *The Fearless Vampire Killers* der Vampirismus, indem die vermeintlich gerettete Sarah Alfred beißt, ihn zum Vampir macht und somit den Vampirfluch in die Welt hinausträgt. Ob man das als Happy End bezeichnen kann, hängt hier von der Erwartungshaltung und von den Ansprüchen der Rezipienten ab. Wird erwartet, dass der „Held“ am Ende das Mädchen bekommt, so bezeichnet man es als Happy End. Wird andererseits erwartet, dass das Gute, hier die Wissenschaft, über das Böse, hier der Vampirismus, siegt, so wird man überrascht. Und genau diese Überraschung kann zur Komik beitragen. Wie bereits Bergson in seinem Werk andeutet, kann auch das Überraschungsmoment einer komischen Handlung den Zuschauer zum Lachen bringen.<sup>210</sup> So wirkt das modulierte Happy End als „[geistreicher] überraschender [Schluss]effekt“<sup>211</sup>, also als Pointe im komischen Klima.

#### 4.2.1.3. *Das komische Klima*

All jene Kategorien von Komik fungieren im Rahmen der Komödie als ‚Signale‘, die dem Rezipienten es erst ermöglichen eine Komödie als solche wahrzunehmen. Daraus entsteht das, was Gerald Mast ‚comic climate‘<sup>212</sup> nennt, in weiterer Folge als komisches Klima<sup>213</sup> bezeichnet. Es basiert auf dem Konzept der Wertlosigkeit von Elder Olson: „A worthless action is one that we do not take seriously, that we consider trivial and unimportant rather than a matter of extreme importance, of life and death.“<sup>214</sup>

---

<sup>210</sup> vgl. Bergson, *Das Lachen*, S. 17

<sup>211</sup> zit. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Pointe> Zugriffsdatum 13.01.2015, 11:15

<sup>212</sup> vgl. Mast, *The Comic Mind*, S. 9

<sup>213</sup> Basierend auf der Übersetzung in Mikos, Lothar, *Film-und Fernsehanalyse*, Konstanz: UVK 2008. S. 148

<sup>214</sup> zit. Mast, *The Comic Mind*, S. 9

Laut Mast erfüllt also eine Komödie ihre Wirkungsabsicht, indem sie Handlungen und Umstände, die man normalerweise als wichtig und ernst wahrnimmt, durch ihre komischen Techniken auf Makro- und Mikroebene nicht so behandelt.<sup>215</sup>

All jene komischen Gestaltungsmöglichkeiten ermöglichen es erst, einen Film als Komödie wahrzunehmen. Den Rahmen, in dem das komische Klima wirken kann, stellt der Plot dar. Hierzu definiert Mast acht Formen des komischen Plots<sup>216</sup>: die Liebeskomödie, die Parodie, *reductio ad absurdum*, die Gesellschaftskomödie, die Heldenkomödie, die Gag-Serie, die schwierige Aufgabe und die Wiedergutmachung.<sup>217</sup> Die letzten beiden unterscheiden sich nur durch das komische Klima von ernsthaften Plots.<sup>218</sup>

#### 4.2.2. Problemstellen und Mischformen der Komödie

Wie sich bereits in der näheren Betrachtung zeigt, ist es manchmal schwierig eine Szene einer bestimmten Makroebene zuzuordnen. Dies liegt vor allem daran, dass einige Makroebenen zusammen, eine andere ergeben. So besteht die Charakterkomik durchaus aus dem Charakterfehler einer Figur, dieser wird jedoch in verschiedenen Situationen eventuell durch ihren Ausdruck, ihre Bewegungen oder ihre Handlungen ausgedrückt. Ebenso wie die Charakterkomik kann auch die Situationskomik aus mehreren Makroebenen, wie zum Beispiel aus Bild- und Wortkomik, bestehen.

Ähnlich wie bei den Makroebenen der Komik kommt es auch in der Unterteilung der Komödienkategorien zu Mischformen, bei denen mehrere Kategorien sichtbar sein können. Es stellt sich jedoch die Frage, welche die dominanteste davon ist. Jene wird dann als vorherrschende erkannt und als solche analysiert. So kann ein Film sich zwar als Genreparodie zeigen, aber als rezessive Kategorie durchaus eine

---

<sup>215</sup> vgl. Mast, *The Comic Mind*, S. 9; Dies kann bereits durch den Titel des Films impliziert werden, sodass die Zuschauer bereits vor dem eigentlich Film erkennen können, dass es sich um eine Komödie handelt, und die Informationen im Film auch unter diesem Gesichtspunkt verarbeiten.

<sup>216</sup> Es handelt sich hier allerdings vielmehr um die Story als um den Plot. Der Begriff wird in diesem Zusammenhang ein wenig irreführend gebraucht, da Mast in seinem Begriff ‚Plot‘ nicht nur das meint, was auf der Leinwand zu sehen ist, sondern auch das, was der Zuschauer aus dem Gesehenen schließt. Dies mag vielleicht auch an der Übersetzungsproblematik liegen. (vgl. Alic, *Comedy Narrative*, S.76.)

<sup>217</sup> vgl. Ebda., S. 78, S. 80f

<sup>218</sup> vgl. Mast, *The Comic Mind*, S. 9

Liebeskomödie enthalten. Um herauszufinden, welche Komödienkategorie die dominanteste ist, ist zu analysieren, durch welche Tiefenstruktur und welche Oberflächenstruktur sich der Film auszeichnet. Die Tiefenstruktur der Genreparodien zum Beispiel deckt sich immer mit jener ihrer Vorlagen.<sup>219</sup> Die Oberflächenstruktur ihrerseits bleibt variabel. Die stoffliche Gestaltung kann hierbei der Parodie eine weitere Ebene der Komödie eröffnen, sodass sich der Film durch seinen Vorlagenbezug zwar in erster Linie als Parodie auszeichnen kann, allerdings stofflich in zweiter Linie als Liebesgeschichte mit komischem Klima gesehen werden kann.

#### 4.3. Die Parodie

Die Parodie ist eine Komödienkategorie nach Mast und hat, wie auch der Vampir, ihren Ursprung in der Literatur. „Eine Parodie ist ein Text, der einen anderen Text dergestalt verzerrend imitiert, daß eine gegen diese Vorlage gerichtete komische Wirkung entsteht.“<sup>220</sup> Diese Definition umreißt möglichst knapp die notwendigsten Merkmale und lässt sich auch für die filmische Parodie übernehmen. Daraus ergeben sich drei Kriterien, die eine Parodie erfüllen muss: der Vorlagenbezug, die Komik (im Sinne der komischen Verzerrung) und deren Einsatz gegen die Vorlage<sup>221, 222</sup>. Nachdem geklärt ist, ob es sich um eine Parodie handelt, wird sie üblicherweise auf drei gleichberechtigten Ebenen untersucht.<sup>223</sup>

##### 4.3.1. Die Intention

Auf der Ebene der Intention wird die Parodie anhand des komischen Aggressivitätsgrades und des Grades ihrer kritischen Haltung gegenüber der Vorlage untersucht. Dabei werden die Merkmale für sich betrachtet und auf einem offenen Spektrum eingeordnet, dessen Pole satirisch-kritisch und beinahe harmlose,

---

<sup>219</sup> In diesem speziellen Fall sind dies Vampire und der Akt des Blutsaugens.

<sup>220</sup> vgl. Wünsch, Frank, *Die Parodie*, Hamburg: Kovač 1999, S. 13

<sup>221</sup> Die Komik der Parodie sollte gegen die Vorlage gerichtet sein, allerdings muss dies nicht ausschließlich der Fall sein. (vgl. Ebda., S. 23)

<sup>222</sup> vgl. Ebda., S.23

<sup>223</sup> vgl. Ebda., S. 108

humoristische Parodie. Während der eine Extremfall die scharf aggressive und in ihrem Charakter destruktive Parodie darstellt, ist der andere Extremfall die rein humoristische Ulk-Parodie. Dazwischen existieren Übergangsformen. Diese kommen dadurch zustande, dass innerhalb einer Parodie verschiedene Formen bestehen und sich abwechseln können.<sup>224</sup> Eine weitere Frage, die es auf der Ebene der Intention zu untersuchen gilt, ist, welches konkrete Ziel die Parodie hat. Richtet sie sich gegen die Vorlage, deren Autor oder gegen ein ganzes Genre? Oder trifft die Parodie eher bestimmte Rezipienten oder Weltanschauungen und ihre Vertreter?<sup>225</sup> Ist der Gegenstand der Kritik ermittelt, ist auch der Grund, aus welchem sich die Parodie gerade gegen diesen Gegenstand wendet, interessant.<sup>226</sup>

#### 4.3.2. Die Technik

Auf der Ebene der Technik werden Techniken analysiert, die einen Film als Parodie, also als komische Verzerrung des Originals, auszeichnen.<sup>227</sup> Während die Mikroebene der Komik zuvor allgemein für die Komödie an sich beschrieben wurde, kommen im Rahmen der Parodie bestimmte Verzerrungstechniken hinzu, die ebenfalls Komik generieren, dies aber nur durch den Bezug des Originals schaffen. Sie sind ohne das Wissen, dass eine Vorlage existiert, nicht komisch. Die Komik wird nämlich dadurch generiert, dass die Vorlage in ihrer ‚Erhabenheit‘ durch parodistische Verzerrungstechniken herabgesetzt wird. So ersetzt man dafür im Rahmen der Substitution Elemente aus dem Original durch unsinnige oder sexuelle Elemente, oder fügt diese im Rahmen der Adjektion einfach hinzu.<sup>228</sup> Eine verwandte Technik ist es, statt Elemente hinzuzufügen, einfach welche wegzulassen. Ein Extremfall wäre die *reductio ad absurdum*.<sup>229</sup> Oder man ordnet die bereits im Original vorhandenen Elemente neu an. Durch die Transmutation entstehen neue Kombinationen der eigentlich nicht parodistischen Elemente. Diese können zum Beispiel durch logische Brüche zum komischen Klima beitragen und

---

<sup>224</sup> vgl. Wunsch, *Die Parodie*, S. 121

<sup>225</sup> vgl. Ebda., S. 126

<sup>226</sup> vgl. Ebda., S. 126

<sup>227</sup> vgl. Ebda., S. 153

<sup>228</sup> vgl. Ebda., S. 162ff

<sup>229</sup> vgl. Ebda., S. 186

auch gleichzeitig gezielt zur Kritik am Original eingesetzt.<sup>230</sup> Die Herabsetzung des Originals kann auch dadurch bewirkt werden, dass ein Merkmal einer Figur übertrieben dargestellt wird, um sie komisch wirken zu lassen.<sup>231</sup>

#### 4.3.2.1. Die Parodiesignale

Auf der Rezeptionsebene werden diese Verzerrungstechniken als Parodiesignale wahrgenommen. Sie signalisieren dem Zuschauer, dass es sich hierbei um eine Parodie und nicht das Original handelt.<sup>232</sup> Dabei können sie bereits am Anfang des Films, zum Beispiel in Gestalt des Titels wie *Dracula – Dead And Loving It*, auftreten oder sich erst im Laufe des Films offenbaren, zum Beispiel durch diverse Pointen.<sup>233</sup> Die Stärke dieser Parodiesignale werden in verschiedenen Intensitätsgraden bzw. Signalstärken unterteilt und je nachdem klassifiziert sich der Deutlichkeitsgrad des Signals in einem Spektrum zwischen ‚eher explizit‘ (deutlich und stark) oder ‚eher implizit‘ (undeutlich und schwach).<sup>234</sup>

Der Zweck der Verzerrungstechniken ist es, Komik durch Herabsetzung des Originals zu generieren. Je anspruchsvoller und erhabener ein Werk ist, desto leichter ist es, es der Lächerlichkeit durch kleine Veränderungen preiszugeben.<sup>235</sup> Denn die Parodie spielt stets mit dem Wissen des Zuschauers um das Original.<sup>236</sup> Nehmen wir noch einmal das Ende von *The Fearless Vampire Killers* als Beispiel, so kann die Komödie mit dem fragwürdigen Happy End nur funktionieren, weil der Zuschauer von unzähligen Vampirfilmen erwartet, dass die Wissenschaft über den Vampirismus siegt – einerseits weil viele Vampirfilme bis 1970 so endeten, andererseits weil es eine Komödie war und man folglich ein Happy End erwarten durfte. Denn „Das Lächerliche ist eine vermischte Empfindung, ein Kontrast zwischen einer Vollkommenheit und einer Unvollkommenheit. Dieser darf aber

---

<sup>230</sup> vgl. Wunsch, *Die Parodie*, S. 196

<sup>231</sup> Die Übertreibung kann auch mehrere Merkmale betreffen oder sie kann durch die Isolierung eines einzigen Merkmals wirken. Ein Beispiel wäre die Darstellung von bekannten Klischees. (vgl. Ebda., S. 176 – 185)

<sup>232</sup> Die Kategorie „Intertextualitätssignale“ wird absichtlich ausgelassen. In den zu untersuchenden Parodien handelt es sich um Genreparodien, deren adaptiertes Original ein Kontingent an Filmen ist. Eine spezifische, ausschließliche Vorlage gibt es daher nicht. (siehe Ebda., S. 225f)

<sup>233</sup> vgl. Ebda., S.224 - 227

<sup>234</sup> vgl. Ebda., S. 228

<sup>235</sup> vgl. Ebda., S. 15

<sup>236</sup> vgl. Ebda., S. 12

nicht zu stark sein.<sup>237</sup> Wird in der Parodie zu sorglos mit der Herabsetzung des Originals umgegangen, wird sie schnell als niveaulos bewertet.

#### 4.3.3. Die Bewertung

So kommen wir zur Bewertung einer Parodie. Diese lässt sich in ästhetische und in moralische Bewertung aufteilen.<sup>238</sup> In der ästhetischen Bewertung stehen folgende Bewertungskriterien zur Verfügung: die Imitation der Vorlage, die komische Verzerrung der Vorlage, der Unterhaltungswert und der allgemeine Grad der individuellen künstlerischen Leistung. Die Erfüllung dieser Kriterien ist ebenfalls in einem Spektrum einzuordnen.<sup>239</sup> In der moralischen Bewertung ist vor allem bei humoristischen Parodien darauf zu achten, nicht allzu viel Gewicht auf Respektlosigkeiten zu legen, sondern vielmehr ihre soziale Funktion als psychisches Ventil zu bewerten, da sie gesellschaftliche Tabus relativiert.<sup>240</sup> Als Bewertungskategorien sollen der Wert des Originals, die Intention des Parodisten sowie die Art der Parodierung betrachtet werden.<sup>241</sup>

---

<sup>237</sup> Lessing zit. n. Müller, *Theorie der Komik*, S. 46

<sup>238</sup> vgl. Ebda., S. 255

<sup>239</sup> vgl. Ebda., S. 267ff

<sup>240</sup> vgl. Ebda., S. 282

<sup>241</sup> vgl. Ebda., S. 282

## 5. Die Analyse

Wie bereits im ersten Kapitel deutlich wurde, besteht zwischen Filmen und Realität eine enge Verbindung, da es sich hierbei um eine wechselseitige Beeinflussung handelt. Einerseits sind Filme Produkte ihrer Zeit und der Gesellschaft, die sie hervorbringt, andererseits können Filme spezifische Funktionen erfüllen, die wiederum die Gesellschaft beeinflussen.<sup>242</sup> Vor allem Komödien eignen sich gut, um Personengruppen oberflächlich darzustellen. Ganz im Sinne des Diversitätsmanagements gilt es zu untersuchen, welche Diversitätsdimensionen im Film zur Komikgenerierung beitragen, durch welche Makro- und Mikroebenen diese wirkt und wie die einzelnen Dimensionen dargestellt werden. Um eine historische Parallele zur Entwicklung der Gleichberechtigungs- bzw. Diversitätsbewegung zu ziehen, werden die Filme *The Fearless Vampire Killers* aus 1967 und *Lesbian Vampire Killers* aus 2009 herangezogen.<sup>243</sup> *The Fearless Vampire Killers* ist die erste Parodie des Vampirgenres, *Lesbian Vampire Killers* dagegen ist eine der wenigen Genreparodien des 21. Jahrhunderts. Um die Parodien umfassend untersuchen zu können, wird sich an der Parodieanalyse nach Wünsch orientiert. Die Analyse teilt sich somit in vier Teile: Intention, Technik anhand der Diversitätsdimensionen, Bewertung und Fazit. Es ist allerdings keine exakte Übernahme aller Punkte möglich, da es an bestimmten Stellen notwendig ist, diese unter Rücksichtnahme auf die Intermedialität abzuändern.

### 5.1. Die Intention

*The Fearless Vampire Killers* ist eine Parodie, die eine Komödienkategorie auf zweiter Ebene besitzt. Jene ist auf modifizierte Art die des Liebespaars, das viele Hindernisse überwinden muss, um sich am Ende doch zu bekommen. Sie lässt sich weitgehend klar als Genreparodie identifizieren, die jedoch auch, wie später noch ausgeführt, mit bekannten Elementen des Dracula-Stoffs spielt. Das „[...] Ziel war es vor allem, das Genre auf jede nur mögliche Weise zu parodieren und dabei

---

<sup>242</sup> Siehe Kapitel „Kontexte“ in Lothar, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 259-309

<sup>243</sup> Es ist auszuweisen, dass die Untersuchung keineswegs Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann, da es unmöglich ist, im Rahmen der vorliegenden Arbeit ein detailliertes Bild zu zeichnen. Dies kann Aufgabe weiterführender Forschungen sein, da sich die Thematik als überaus ergiebig erweist.

gleichzeitig einen eleganten Film zu machen.“<sup>244</sup> Es sollte also absichtlich ein komischer Horrorfilm werden, dessen Zielpublikum jene Menschen waren, die sich im Kino einfach amüsieren wollten.<sup>245</sup> Und tatsächlich schafft die Gestaltung des Films eine eher harmlose Parodie. Ihr Ziel ist weniger die Kritik des Vampirgenres als die Gestaltung eines komischen Klimas anhand bekannter Vorlagen und daher lässt sie sich auf jener Ebene größtenteils als eher humoristische Parodie klassifizieren.

Auch der Film *Lesbian Vampire Killers* war dazu gedacht, die Menschen zum Lachen zu bringen. Während allerdings Polanski mit seinem Film noch ästhetischen Ansprüchen gerecht werden wollte, versuchten die Autoren von *Lesbian Vampire Killers*, Stewart Williams und Paul Hupfield, eine möglichst komische Handlung im Stil der Hammer-Studios-Filme aus den 70er Jahren verpacken. Die Herausforderung, vor der sie am Anfang standen, war es, den dümmsten und kommerziellsten Titel, der ihnen einfiel, zu finden und darauf basierend eine Geschichte zu gestalten.<sup>246</sup> So erscheint auch dieser Film weitgehend eher als humoristische Parodie.

## 5.2. Die Technik

Obwohl es Roman Polanskis Ziel war, eine Genreparodie zu gestalten, gibt es versteckte Parallelen zum Dracula-Stoff. Diese beginnen mit dem Handlungsort, einem Schloss in einer rumänischen Einöde, und setzt sich in der Figurenkonstellation fort, etwa durch den Vampirgrafen, der eine junge Frau verführen und wandeln möchte. Diese wird aber von einem jungen Mann geliebt, dessen Begleiter ein Professor ist, der sich mit der Vampirthematik auskennt. Neben der Komik im Film führte Polanski noch die Metaebene der Selbstreflexion ein, indem er künstliche Kulissen zeigt, wie zum Beispiel die gemalten Berge hinter dem Schloss, die man aber auch gar nicht erst für echt halten sollte.<sup>247</sup>

Im Gegensatz dazu hält sich *Lesbian Vampire Killers* an keinen bestimmten Vampirfilm. Der Film bedient sich zwar der Klischees des Genres und parodiert sie, jedoch die einzige Figur, die eine konkrete Vorlage aufweisen kann, ist

---

<sup>244</sup> zit. Greenberg, James, *Roman Polanski. Seine Filme, sein Leben*. München: Knesebeck 2013. S. 74

<sup>245</sup> vgl. Ebda., S. 73

<sup>246</sup> vgl. [http://www.imdb.com/title/tt1020885/trivia?ref=tt\\_trv\\_trv](http://www.imdb.com/title/tt1020885/trivia?ref=tt_trv_trv) Zugriffsdatum 25.12.2014, 18:59

<sup>247</sup> vgl. Greenberg, *Roman Polanski*, S. 73

Carmilla. Carmilla basiert auf der Figur der gleichnamigen Vampirbaronin von Sheridan Le Fanu. Eine weitere Parallele zu vielen Vampirfilmen ist der Schauplatz. Die Handlung findet in einem Wald nahe eines abgelegenen Dorfes statt. Das Dorf Cragwich befindet sich allerdings nicht im Osten Europas sondern in Norfolk, im Osten Englands.<sup>248</sup>

### 5.2.1. Geschlecht

In *The Fearless Vampire Killers* gibt es nur drei handelnde weibliche Figuren: Sarah, Magda und Rebecca. Sarah und Magda, beides junge hübsche Frauen, bedienen ihre Klischees, sind aber keine an sich komischen Figuren. Die einzige weibliche Figur, die aktiv zur Komik beiträgt ist Rebecca. Ihre Komik beginnt auf der Ebene der Komik der Formen, da sie sich sichtlich vom vorherrschenden, attraktiven Weiblichkeitsbild im Film unterscheidet.



Abbildung 12: Sarah<sup>249</sup>



Abbildung 13: Magda<sup>250</sup>



Abbildung 14: Rebecca<sup>251</sup>

---

<sup>248</sup> vgl. [http://www.imdb.com/title/tt1020885/trivia?ref =tt\\_trv\\_trv](http://www.imdb.com/title/tt1020885/trivia?ref =tt_trv_trv) Zugriffsdatum 01.01.2015, 21:06

<sup>249</sup> *Tanz der Vampire*, Regie: Roman Polanski, DVD-Video, DVD-Video, Warner Home Video 04.03.2005; (Orig. *The Fearless Vampire Killers*, England/USA 1967), 01:27:41

<sup>250</sup> *Tanz der Vampire*, 00:10:42

<sup>251</sup> *Tanz der Vampire*, 00:12:08

Ihr Charakterfehler, die Eifersucht, dient zur Motivation einer Reihe von komischen Situationen. Ihr Mann schleicht sich des Nachts in die Kammer der Magd. Rebecca, die mitten in der Nacht erwacht, wählt ihre Waffe: die Salami. Sie schleicht ihm hinterher, doch als sie die Tür zur Kammer öffnet, kann sie ihn nicht finden. Durch die Kameraeinstellung sieht nur der Zuschauer, dass sich Yoine hinter der Tür versteckt.



Abbildung 15: Situationskomik durch Bildkomik sichtbar gemacht. Yoine versteckt sich hinter der Tür.<sup>252</sup>

Als sie nun jemanden auf der Treppe hört, schlägt sie im Glauben, ihren untreuen Ehemann zu treffen, zu. Allerdings erwischt sie den neugierigen Professor, der ebenfalls gerade durch das Gasthaus schleicht.

Aber auch die Komik, die durch die handelnden Männer generiert wird, zeichnet sich fast durchgehend durch Geistes- und Charakterfehler aus, die sowohl Bewegungs-, Situations- und Bildkomik bedingen. In Alfreds und Abronsius' Fall ist dies in erster Linie die Zerstreuung. Während man Abronsius' Besessenheit mit dem Vampirismus als den Grund dafür erkennen kann, so ist Alfreds Fehler, sich durch die Gefühle für Sarah von seinen eigenen Aufgaben ablenken zu lassen. Abronsius' Priorität ist es, den Vampir zu vernichten – Alfreds jedoch Sarah zu retten. So kommt es vor, dass beide aneinander vorbeireden oder Alfred seine Aufgaben vergisst. So auch als Abronsius im Fenster stecken bleibt und Alfred beim Versuch, ihm zu helfen, auf Sarah trifft. Gebannt von ihrer Schönheit vergisst er seine Aufgabe und erst als sie ihn auffordert, sich umzudrehen, damit sie aus der Badewanne steigen kann, sieht er durch das Fenster Abronsius Füße in der Luft baumeln und erinnert sich wieder, weshalb er eigentlich unterwegs war. Ein weiterer Ausdruck der Zerstreuung der beiden Figuren ist ihre Tollpatschigkeit. So stolpert Abronsius des Öfteren oder fällt sogar hin, als er des Nachts neugierig durchs Gasthaus schleicht, oder bleibt im Fenster stecken, durch das

---

<sup>252</sup> *Tanz der Vampire*, 00:11:53

er klettern wollte. Während die Tollpatschigkeit Abronsius' von der Neugier herrührt, nährt sich Alfreds von der Angst. So zum Beispiel als er versucht, sich vor Herberts Avancen zu retten und, ohne es zu merken, im Kreis läuft, sodass er wieder in Herberts Arme rennt. Yoine hingegen zeichnet sich gleich durch zwei Charakterfehler aus: Verschlagenheit und Lüsternheit. Er stellt ungeschickt seiner Magd nach, versucht seine Frau zu betrügen und belügt sehr unglaubwürdig seine Gäste.

In *Lesbian Vampire Killers* gibt es mehr handelnde weibliche Figuren als in *The Fearless Vampire Killers*. Oberflächlich zeigt er eine eindimensionale Geschlechterdarstellung: zwei männliche Helden, die gegen die weiblichen Dämonen kämpfen. Trotz gewisser typischer, stereotyper Figuren, wie der Kreuzritter als Held oder die Studentinnen als knapp bekleidete Figuren, die sich größtenteils durch ihre Attraktivität charakterisieren, zeigt der Film innerhalb dieses Rahmens dennoch ein paar Variationen. Gleich zu Beginn des Films lernt das Publikum bereits eine Variation kennen: die zwei herrischen Frauen im Leben der vermeintlichen Helden. Die beiden Frauen, Fletchs Chefin Mrs. Rossi und Jimmys Freundin Judy, lernt man in zwei Szenen kennen, die sich durch Situationskomik auszeichnen, die einerseits durch die Konstellation, andererseits durch den Vergleich generiert wird. Beide Szenen sind gleich aufgebaut: ein gescholtener Mann sitzt einer streng wirkenden Frau gegenüber. Beide Szenen beginnen mit den Worten der Frauen „*I'm not happy.*“ und enden mit der Auflösung einer Beziehung. In Jimmys Fall einer privaten, in Fletchs Fall einer beruflichen.



Abbildung 16: Jimmy<sup>253</sup>



Abbildung 17: Judy<sup>254</sup>

---

<sup>253</sup> *Lesbian Vampire Killers. Bis(s) zur Morgenlatte* Regie: Phil Claydon, DVD-Video, Kochmedia 26.02.2010; (Orig. *Lesbian Vampire Killers*, England 2009), 00:02:58

<sup>254</sup> *Lesbian Vampire Killers. Bis(s) zur Morgenlatte*, 00:03:23

Während sich die beiden Männer jeweils an einer Seite des Zimmers befinden, sitzen die Frauen auf der anderen.



Abbildung 18: Mrs. Rossi<sup>255</sup>



Abbildung 19: Fletch als Clown<sup>256</sup>

Jimmy und Fletch zeichnen sich jedoch durch eine schlaffe Körperhaltung aus, Jimmy wirkt beinahe wie ein verunsicherter Junge, und beide wirken auf ihrer Seite verloren. Die beiden Frauen füllen durch ihre Präsenz ihre Seite des Raumes aus, da sie beide aufrecht und mit einer gewissen Körperspannung sitzen. Die Männer werden in eine Art Opferrolle gesteckt, während die Frauen eine strafende Rolle einnehmen. Mitleid kommt jedoch, wenn überhaupt, nur für Jimmy auf, allerdings wird jene schnell durch Wortkomik in der Situationskomik aufgehoben, indem Judy nicht einfach nur mit ihm Schluss macht, sondern zum wiederholten Male mit ihm Schluss macht, dies aber so verwirrend verpackt, dass sie sich selbst innerhalb eines Satzes widerspricht: „I’m not dumping you. I just think we are stronger together apart.“<sup>257</sup> Auch dass Jimmy sie darauf hinweist, dass ihr Satz nicht einmal grammatikalisch Sinn ergibt, wirkt komisch, da die Figur somit sehr wohl die Komik selbst erkennt und damit eine Metaebene generiert wird. Auch die Sexgeräusche der Nachbarn im Hintergrund tragen dazu bei, die Szene nicht allzu ernst zu nehmen. Fletch seinerseits wirkt komisch allein schon durch sein Kostüm und sein Make Up – er arbeitet als Clown. Aber auch die Diskussion, die er mit seiner Chefin führt wirkt durch ihren Inhalt komisch:

Mrs. Rossi: ‚I’m not happy, Fletch.‘

Fletch: ‚Trying my best.‘

Mrs. Rossi: ‚Jap, but your best isn’t just good enough.‘

Fletch: ‚But what you want me to do?‘

Mrs. Rossi: ‚I don’t know. This has to be the end of the line.‘

<sup>255</sup> *Lesbian Vampire Killers. Bis(s) zur Morgenlatte*, 00:03:51

<sup>256</sup> *Lesbian Vampire Killers. Bis(s) zur Morgenlatte*, 00:04:07

<sup>257</sup> *Lesbian Vampire Killers. Bis(s) zur Morgenlatte*, 00:03:23 – 00:03:25

Fletch: ‚What? What did I do wrong?‘  
Mrs. Rossi: ‚You punched him in the face.‘  
Fletch: ‚You know I can’t have it when people mess with my shit. He had it coming.‘  
Mrs. Rossi: ‚He was seven. You’re a children’s clown.‘<sup>258</sup>

Hierbei spielt einerseits die Bildkomik als Situationskomik eine Rolle, da bis zum Ende dieses Teils des Dialogs Fletch nicht gezeigt wird, sodass die Überraschung, dass er ein Clown ist, am Ende den komischen Effekt trägt. Andererseits ist es auch die Charakterkomik, die Fletch als Flegel dargestellt wird. Er bricht einem Kind die Nase, weil es ihm Wasser in den Schritt gespritzt hat, und findet sich im Recht, da das Kind ja schließlich angefangen hätte.

Doch seine Abneigung gegen Kinder ist nicht Fletchs einziger ‚Fehler‘. Er ist außerdem faul, sagt unverblümt und ungefiltert, was er denkt, und entscheidet sich im Moment der Gefahr lieber dafür, sich selbst anstatt seiner Freunde oder die Welt zu retten. Die Komik seiner Figur basiert jedoch nicht nur auf seinen Charakterfehlern, sondern auch auf seiner Fähigkeit, die Situationen auf einer Metaebene zu erfassen und die (vermeintlichen) Gedanken der Rezipienten laut zu äußern.

Fletch ist eine Figur, die absichtlich komisch angelegt ist. Jimmy hingegen ist eine vernünftige, reflektierende Figur und trägt gerade durch diese Merkmale zur Komik bei. Er zeigt nicht das Bild des übertriebenen Helden, sondern verkörpert einen normalen Mann, der in allerhand ungewöhnliche Situationen kommt, mit denen er überfordert ist. Denn er ist eine passive Figur, die sich nur selten für etwas entscheidet, sondern sich in Entscheidungen anderer fügt.<sup>259</sup> Während Fletch viele männliche Klischees verkörpert, wird Jimmys Figur durch eben jene Passivität als komisch wahrgenommen, weil er die Erwartungen des Rezipienten nicht erfüllt. Er wird bereits am Anfang des Films als ‚der Auserwählte‘ vorgestellt und daher als Held vermutet. Allerdings neigt er zum Pessimismus und zeichnet sich durch atypische Züge für einen Helden aus. Als die Vampirinnen vor der Tür stehen, erschrickt er so, dass er sich an Lotte klammert, hyperventiliert und mehrmals hintereinander ‚Oh God‘ sagt.

---

<sup>258</sup> *Lesbian Vampire Killers. Bis(s) zur Morgenlatte*, 00:03:44 – 00:04:07

<sup>259</sup> Er trifft im gesamten Film nur drei Entscheidungen: wandern zu gehen, seiner Exfreundin den Schädel zu spalten und das Herz Carmillas mit dem Schwert zu durchbohren. Den Rest der Story folgt er entweder dem Zufall nach Cragwhich, Fletch Richtung Mircalla Hütte oder Lotte durch den Wald auf der Suche nach Trudi.



Abbildung 20: Jimmy klammert sich beim Anblick der drohenden Gefahr ängstlich an Lotte<sup>260</sup>

Ein Element der komischen Darstellung der Geschlechter in *Lesbian Vampire Killers* ist also die fehlende Heldenhaftigkeit der männlichen Protagonisten. Ein weiteres Element ist, dass dafür die weibliche Protagonistin diese weitgehend übernimmt. Lotte hebt sich von ihren Studienkolleginnen ab, indem sie nicht die ‚Jungfrau in Nöten‘ ist, sondern sich zu wehren weiß. Sie erfährt jedoch als einzige weibliche Figur eine nähere Charakterisierung. In der Frauendarstellung lassen sich Parallelen zu *The Fearless Vampire Killers* erkennen. Auch hier findet man die strafenden, herrischen Frauen, wie Mrs. Rossi und Judy, und die attraktiven Verführerinnen, wie die Studentinnen und Vampirinnen. Die Studentinnen erfahren bereits zu Lebzeiten nur eine oberflächliche Charakterisierung. Jede von ihnen sagt vielleicht ein paar Sätze und sie werden größtenteils als Objekte dargestellt. Bereits ihr erster Auftritt, als sie aus dem Pub kommen und sich in Zeitlupe über den Zaun schwingen, während die Kamera genug Zeit hat, ihre körperlichen Vorzüge, die durch ihre knappe und kurze Kleidung unterstrichen extra hervorgehoben werden, zu zeigen und auch einen Blick unter den Rock zu gewähren. Ihre Darstellung zeigt weitgehend absichtlich den männlichen Blick auf den weiblichen Körper, der auf der Metaebene selbst parodiert wird. Als Trudi unter der Dusche vernichtet wird, bleiben nur mehr die Silikoneinlagen ihrer Brüste zurück.



Abbildung 21: Alles, was von Trudi übrig bleibt.<sup>261</sup>

<sup>260</sup> *Lesbian Vampire Killers. Bis(s) zur Morgenlatte*, 00:45:39

<sup>261</sup> *Lesbian Vampire Killers. Bis(s) zur Morgenlatte*, 00:48:11

Die Kategorie Geschlecht ist eine, die in beiden Filmen gerne zur Komikgenerierung verwendet wird: einerseits durch die Darstellung von Klischees, andererseits aber auch durch ungewohnten Rollentausch innerhalb der Story.

### 5.2.2. Sexuelle Orientierung

In *The Fearless Vampire Killers* ist die Heterosexualität die vorherrschende sexuelle Orientierung, allerdings stellt Roman Polanski auch einen homosexuellen Vampir in der Figur des Herberts vor. Generell erfährt die sexuelle Orientierung durch unerwiderte Avancen ihres Zielobjekts eine komische Darstellung. Bei Yoine ist dies Magda, der er immer näher kommt, während sie nicht einmal mit der Wimper zuckt und ihm, wenn er zu nahe kommt, ins Gesicht schlägt. Alfred hat sich zwar in Sarah verliebt, lässt es sich jedoch nicht nehmen, Magda ins Dekolleté zu fassen, als sie sich unter dem Tisch verstecken. Auch ihm erteilt sie eine Abfuhr. Herberts Objekt der Begierde ist Alfred, der sich in dieser Rolle sichtlich unwohl fühlt. Die Figur des homosexuellen Vampirs erfährt keine überzogene Darstellung als Klischee – zumindest nicht mehr als die Vertreter der Heterosexualität. Er kleidet sich eines Grafen Sohns angemessen, wobei er helle Farben bevorzugt, und zeigt sich als selbstsicherer Verführer. Lediglich die Ausführung seiner Verführung wirkt komisch, da sie in einer wilden Verfolgungsjagd im Unterhemd durchs ganze Schloss gipfelt.



Abbildung 22: Herbert in selbstsicherer Pose.<sup>262</sup>

Bereits der Titel *Lesbian Vampire Killers* impliziert, dass die Dimension der sexuellen Orientierung im zweiten Film eine große Rolle spielt. Die Homosexualität wird anhand der lesbischen Vampire thematisiert, die in den Wäldern Cragwhich ihr Unwesen

---

<sup>262</sup> *Tanz der Vampire*, 01:13:52

treiben. Ihre sexuelle Orientierung wird neben dem Durst nach Blut zu ihrem Hauptcharakteristikum. Nach der Verwandlung zur Vampirin wird eine junge Frau jedoch nicht nur lesbisch, sondern sie entwickelt auch eine Verachtung gegenüber Männern.<sup>263</sup>

Yep, lesbian vampires. Just another one of God's cruel tricks to get on my tits. Even dead women'd sooner sleep with each other than get with me it would appear. But eatin' me alive, oh no, that's fine. Next time he'll have me bummed by a big gay werewolf I swear.<sup>264</sup>

Und tatsächlich taucht in der letzten Einstellung des Films ein Werwolf im Vollmondschein auf, dessen Haltung seine Homosexualität implizieren soll.



Abbildung 23: Silhouette eines schwulen Werwolfs<sup>265</sup>

Die Homosexualität erfährt nur durch den Werwolf am Ende eine direkte komische Darstellung. Durch ihre Attraktivität und ihre ästhetische Darstellung wirken die Vampirinnen weitgehend erhaben.



Abbildung 24: Die lesbischen Vampire<sup>266</sup>

---

<sup>263</sup> Hier sind durchaus Parallelen zum Lesbianismus in den 70er Jahren zu erkennen. Nach der ‚sexuellen Erwachung‘ erkannten die Frauen, dass die einzig wahre Partnerschaft nur mit einer anderen Frau zu erreichen ist, da Männer stets versuchen würden, die Frauen auch in Beziehungen zu Unterdrücken. (vergleiche hierzu 3.1.1.)

<sup>264</sup> *Lesbian Vampire Killers. Bis(s) zur Morgenlatte*, 00:40:06-00:40:26

<sup>265</sup> *Lesbian Vampire Killers. Bis(s) zur Morgenlatte*, 01:18:11

<sup>266</sup> *Lesbian Vampire Killers. Bis(s) zur Morgenlatte*, 00:45:56

Diese Erhabenheit verlieren sie lediglich im Augenblick ihres Todes. Als Anke, Judy und Trudi vernichtet werden, lösen sie sich in weißen Schleim auf, der durch seine Farbe, Konsistenz und Spritzgewohnheit an Sperma erinnert.



Abbildung 25: Judy als Vampir mit der Axt im Kopf<sup>267</sup>



Abbildung 26: Der weiße Schleim<sup>268</sup>

Der Akt des Bluttrinkens wird – ähnlich wie in den Hammer-Filmen aus den 70er Jahren – mit zwei Bedeutungen verknüpft. Zuerst natürlich erfährt er eine sexuelle Komponente, die spätestens in der Szene deutlich wird, als die Protagonisten erkennen müssen, dass all ihre Mitreisenden den Vampirinnen zum Opfer gefallen sind, und sich diese gerade an ihrem neuesten Opfer laben, welches dabei genüsslich stöhnt. Doch auch die Brutalität und Gewalttätigkeit, die dem Vampirdasein zugrunde liegt, wird angesprochen, als Eva Lotte droht sie ganz langsam und genüsslich zu foltern und sie zu ihrer Sklavin zu machen. Der Film zeigt eine sehr heterosexuelle Zentrierung, da zwar die Vampirinnen homosexuell sind, die Darstellung der weiblichen Homosexualität jedoch männlicher Fantasien entspringt. Auch die Symbolik scheint die Vermutung zu erhärten, da der Dämon nur durch ein Schwert bezwungen werden kann, das einen Penisgriff hat, und die Vampirinnen, nachdem sie getötet wurden, die Protagonisten mit weißem Schleim, der an Sperma erinnert, vollspritzen und in solchen zergehen. Schlussendlich also siegt die Heterosexualität über den homosexuellen Dämon, indem das Penisschwert Carmilla durchdringt. Die übrigen Vampirinnen verwandeln sich zurück in Menschen und bleiben lesbisch, was sie durch simultanes Küssen zeigen.

Im Gegensatz zur weiblichen Homosexualität erfährt die männliche Heterosexualität sehr wohl eine komische Darstellung, allen voran durch Fletchs Fixiertheit. Von Anfang an verfolgt Fletch nur ein Ziel: sexuelle Kontakte knüpfen. Seine

---

<sup>267</sup> *Lesbian Vampire Killers. Bis(s) zur Morgenlatte*, 00:43:00

<sup>268</sup> *Lesbian Vampire Killers. Bis(s) zur Morgenlatte*, 00:43:35

unverblühten Aussagen ebenso wie seine schonungslose Gestikulation, wenn es um die Veranschaulichung eines Plans geht.



Abbildung 27: Fletchs Geste, als er Jimmy von den Mädchen auf Ibiza vorschwärm<sup>269</sup>



Abbildung 28: Fletchs Antwort auf Jimmys Frage, ob er noch etwas Anderes als Bier zum Wandern mitgebracht hätte.<sup>270</sup>

Die Komik seiner Figur basiert auf seinem Charakterfehler, der sich in komischen Situationen sowohl auf der Ebene der Wort- und Bildkomik als auch auf jener der Bewegungskomik zeigt. Diese kann jedoch nur wirken, da er in solchen Situationen im direkten Vergleich zu Jimmy steht, der im Gegensatz zu Fletch zurückhaltend, romantisch, reflektierend und ein bisschen depressiv ist. Während Fletch mit den Mädels in der Hütte ausgelassen tanzt, steht Jimmy nur daneben. Als sie dann mit Trudi und Lotte allein sind, fragt Fletch Jimmy, welche er von beiden gerne hätte. Nach kurzem Zögern und nach Fletchs Drängen beantwortet Jimmy die Frage:

Jimmy: ‚Alright then Lotte. She seems really nice and friendly. It’s like she has got this pure spirit. She is just really sweet. She’s got the prettiest eyes. It’s like looking in the bottomest pools. And you?‘

Fletch: ‚Trudi. Massive tits and never speaks.‘<sup>271</sup>

<sup>269</sup> *Lesbian Vampire Killers. Bis(s) zur Morgenlatte*, 00:06:24

<sup>270</sup> *Lesbian Vampire Killers. Bis(s) zur Morgenlatte*, 00:10:44

<sup>271</sup> *Lesbian Vampire Killers. Bis(s) zur Morgenlatte*, 00:28:14 – 00:28:37

In beiden Filmen ist die Heterosexualität die dominante sexuelle Orientierung und wird als solche auch gerne zur Erfüllung der Wirkungsabsicht herangezogen. Im Gegensatz zur Heterosexualität erfährt die Homosexualität in beiden Filmen kaum eine direkte, komische Darstellung. Lediglich in Situationen, in denen die Repräsentanten der Homosexualität durch Erregung oder im Augenblick des Todes ihre Erhabenheit verlieren, wirken sie komisch.

### 5.2.3. Alter

Die Jugend erfährt in *The Fearless Vampire Killers* eine eindimensionale Darstellung. Sie wird von Alfred, Sarah und in gewisser Weise auch von Herbert dargestellt. Sie generiert Situationskomik auf den Charakterfehlern dieser Figuren, die zu allerhand komischer Handlungen und Aussagen führend. So zeichnet sich Alfred durch sein Ungeschick und seine Ängstlichkeit aus. In Verbindung mit dem erfahrenen Professor als Gegenstück, basieren jene Fehler auf den noch fehlenden Erfahrungen. Außerdem zeigt er eine Zerstreutheit, die sich durch seine Verliebtheit erklärt – eine Tatsache, die der Professor nicht nachvollziehen kann. Sarah ist keine komische Figur wie Alfred, allerdings zeigt auch sie Charakterfehler, die zu komischen Situationen führen. So ist es zum einen ihre Eitelkeit, zum anderen ihre Naivität. Ihr ständiger Drang zu baden, bringt sie in voyeuristische Situationen, die durch das Überraschungsmoment komisch wirken. Ihre Naivität macht sie hingegen blind für die drohende Gefahr, sodass der Kontrast zwischen Alfreds Flehen, sie möge mit ihm fliehen, und ihrem Unverständnis, da sie die Situation nicht richtig versteht, komisch wirkt.<sup>272</sup> In diesem Zusammenhang wird ein weiterer Charakterfehler der Jugend thematisiert, der vor allem auch durch Herbert seine Darstellung findet: das Ungestüm. Herbert, der sich in Alfred verliebt hat, kann sich nicht länger zurückhalten und möchte ihn beißen. Dabei entsteht eine wilde Jagd durch das Schloss, die die sonst so erhabene Art der Vampire auf lächerliche Weise durchbricht.

Das höhere Alter findet lediglich durch Professor Abronsius eine komische Darstellung, da der Vampirgraf stets die Erhabenheit bewahrt, selbst wenn er die

---

<sup>272</sup> Die Naivität kann auch bedingt durch die vampirische Hypnose und den Biss erklärt werden. In der Analyse kann jedoch der Grund ihrer Eigenschaft außen vor gelassen werden, da es um die komische Darstellung der Dimension „Jugend“ geht und dazu der Charakterfehler gebraucht wird.

Contenance verliert. Die Komik wird sowohl durch Bewegungskomik als auch durch die Komik der Formen erzeugt. Als alter Mann bewegt sich Abronsius anders als die anderen Figuren und auch seine Falten und sein wirres Haar tragen zu seiner komischen Darstellung bei. Sein Geistesfehler, die Zerstretheit führt zu einigen komischen Situationen, da er gefährliche Situationen nicht unbedingt als solche wahrnimmt und ihnen mit einer gewissen Freude begegnet. Diese Diskrepanz wirkt auf den Rezipienten komisch, da die Reaktion (Freude) in der Situation (Gefahr) nicht gewohnt ist. Der kauzige, alte Mann, der mehr Tatendrang als sein junger Begleiter versprüht, wirkt auch durch seine Bewegungen und sein Ungeschick komisch, das zu einige ‚Unfällen‘ führt. Würde man in der Realität schwer lachen können, wenn ein alter Mann hinfällt, wirken genau solche Vorfälle komisch, weil er entweder jemand anderen die Schuld für seine missliche Lage gibt oder sie gänzlich übergeht. Hier kommt außerdem das Konzept der ‚Wertlosigkeit‘ zu tragen, da man zwar den Unfall beobachten kann, jedoch die Konsequenz – eine Verletzung – gänzlich fehlt. Von Rebeccas Salamiangriff bekommt er lediglich eine Beule, obwohl er im Zuge dessen auch eine Leiter hinuntergefallen ist. Normalerweise wären nach so einem Sturz schlimmere Verletzungen zu erwarten.

*Lesbian Vampire Killers* nutzt vor allem die Jugend zur Komikgenerierung. Das liegt unter anderem auch daran, dass fast alle handelnden Figuren jung aussehen. Es ist kaum möglich, ihr Alter anhand äußerer Merkmale zu bestimmen, lediglich Hinweise wie Job, Studium oder die Tatsache, dass der Pfarrer eine 18-jährige Tochter hat, lassen nur eine grobe Schätzung zu.<sup>273</sup> Der komische Vergleich zwischen ‚jung‘ und ‚alt‘ findet weitgehend zwischen Fletch und dem Pfarrer statt. Ähnlich wie in *The Fearless Vampire Killers* erweist sich auch hier der ältere als tatkräftiger. Fletch, als Vertreter der Jugend, bekommt die Aufgabe, den Steinsarg mit einer Brechstange zu öffnen, während der Pfarrer nach seiner Tochter sieht. Fletch beschwert sich zwar, versucht es, rutscht aus und fällt prompt hin. Ob er es nach diesem Scheitern weiterversucht, zeigt der Film nicht. Als jedoch der Pfarrer zurückkehrt, lehnt Fletch entspannt an dem Sarg und spielt ‚Angriff der Brechstangenschlange‘: „Vic, we’re doomed. That ain’t opening.“<sup>274</sup> Genervt übernimmt der Pfarrer die Brechstange, geht zur anderen Seite des Sargs und mit einem Ruck schiebt er den Deckel beiseite. Fletchs

---

<sup>273</sup> Die einzigen Figuren, die auch durch äußere Merkmale eine Altersschätzung erlauben, sind die Männer im Dorfpub.

<sup>274</sup> *Lesbian Vampire Killers. Bis(s) zur Morgenlatte*, 00:55:54 – 00:55:57

Entschuldigung ist eine simple: „In my defense, I only tried that [other] side.“<sup>275</sup> Einerseits basiert hier die Komik auf den Charakterfehlern von Fletch, Faulheit und Ungeschick, andererseits stützt sich die gezeigte Situationskomik auch auf Wort- und Bewegungskomik. Fletch schafft es zwar nicht, eine wichtige Aufgabe zu erledigen, ist sich aber auch um keine Ausrede zu schade.

Diese Szene ist für den Umgang mit dieser Diversitätsdimension im gesamten Film bezeichnend. Das höhere Alter kann kaum zur Komikgenerierung herangezogen werden, das es kaum ‚alte‘ Figuren gibt. Dafür schneidet jedoch die Jugend im Vergleich zu älteren Figuren schlecht ab. Die Charakterfehler sorgen für diverse Formen von Situationskomik und zeigen einen klaren Werteverfall in der jüngeren Generation.

#### 5.2.4. Behinderung

In *The Fearless Vampire Killers* verkörpert diese Diversitätsdimension die Figur des Dieners Koukol. Ganz in der Manier der damaligen Vampirfilme wird das Schloss des Vampirgrafen von einem buckligen Diener bewacht.<sup>276</sup> Er ist nicht besonders schön, erfährt auch keine sexuelle Konnotation und kommuniziert ausschließlich durch Grunzlaute, obwohl er durchaus zu verstehen scheint, was ihm gesagt wird. Er ist nicht besonders klug, eigenständiges Denken scheint ihm schwer zu fallen, aber dafür ist er dem Grafen gegenüber loyal. Diverse Begebenheiten, wie das Töten eines Wolfs mit bloßen Händen und Zähnen oder das Zimmern von Särgen, implizieren eine außerordentliche körperliche Stärke<sup>277</sup> und Geschick.

Er ist in erster Linie keine komische Figur. Er weist zwar Ebenen der Komik auf (Komik der Formen, Bewegungskomik, Wortkomik), jedoch werden diese im Film nicht bzw. kaum zur Komikgenerierung verwendet. Vereinzelt lassen sich Situationen finden, in denen sein Verhalten aufgrund des Überraschungsmoments zur komischen Wirkung beiträgt. So zum Beispiel als er den ganzen Weg durchs Schloss Abronsius‘ Tasche trägt, diese aber, sobald der Graf sich zurückzieht, Alfred frech auf die Füße

---

<sup>275</sup> *Lesbian Vampire Killers. Bis(s) zur Morgenlatte*, 00:55:02 – 00:55:04

<sup>276</sup> vgl. Greenberg, *Roman Polanski*, S. 73

<sup>277</sup> Diese wird auch auf der Metaebene des Films unterstrichen, da er vom ehemaligen Boxchampion Terry Downes verkörpert wird. (vgl. Greenberg, *Roman Polanski*, S. 73)

fallen lässt. Oder als die drei Menschen vom Vampirball flüchten und zufällig in Koukols Werkstatt herauskommen, wo er gerade neue Särge zimmert. Er sieht sie, erkennt jedoch entweder nicht, dass es die Menschen sind, die flüchten wollen, oder er hat einfach keine eigene Intention etwas dagegen zu unternehmen. Die Komik wird hier dadurch bewirkt, dass einerseits die menschlichen Flüchtlinge andererseits der Rezipient erwarten, dass Koukol gleich Alarm schlägt und sie angreift, diese Erwartung jedoch nicht erfüllt wird. Hinzu kommt Abronsius' Versuch, Koukol mithilfe von Tanzbewegungen und Taktzählung davon zu überzeugen, dass sie nur ein paar Ballgäste sind, und ihm so den Grund zu Handeln zu nehmen.



Abbildung 29: Die Flüchtenden treffen auf Koukol in seiner Werkstatt. Abronsius versucht gute Laune zu zeigen, um Koukol auf eine falsche Fährte zu locken.<sup>278</sup>

Erst als der Graf ihm befiehlt, sie zu fassen, schreitet Koukol zur Tat.

Die körperliche Behinderung dient in dieser Komödie nicht der Komikgenerierung. Das Hauptaugenmerk der Komik liegt eher auf der Situationskomik, die dadurch entsteht, dass Koukol in Situationen überraschend handelt oder eben nicht handelt.

### 5.2.5. Religion und Weltanschauung

Die Symbole der Religion waren seit jeher bekannt als wirksames Mittel gegen den Vampirismus – so auch in den vorliegenden Parodien. Allerdings werden ihnen in *The Fearless Vampire Killers* auch Grenzen gesetzt. So zum Beispiel in der Bekämpfung Yoines, der Magda nach dem Blut trachtet. Zwar setzt sei ein Kreuz zu ihrer

<sup>278</sup> *Tanz der Vampire*, 01:38:19

Verteidigung ein, allerdings zeigt ihr Yoine lächelnd, dass diese Waffe nichts gegen ihn ausrichten kann. Während im englischen Original andeutet, dass es daran liegt, dass er Jude ist („Have you got the wrong vampire?“<sup>279</sup>), wurde bei der deutschen Synchronisation aus Rücksicht auf die deutsche Geschichte die Wirkungslosigkeit auf das Alter geschoben: „...das hilft doch nur bei alten Vampiren.“<sup>280</sup> So hängt die Wirksamkeit der Waffen gegen die Vampire, die auf dem Glauben beruhen, vom Glauben des Vampirs ab, den es zu bekämpfen gilt. Nicht mehr länger muss der Benutzer der Waffe an ihre Macht glauben, sondern der Vampir. Die Religion wird jedoch nur am Rande angesprochen. Im Vordergrund steht eine andere Weltanschauung: die der Wissenschaft und der Logik. Zwar basieren die Waffen auf religiösem Glauben, allerdings wird durch die Protagonisten ein Weltbild postuliert, das auf Wissen und Logik basiert. Es gibt kein Problem, das sich nicht durch Logik lösen lässt. Auch das Böse kann mithilfe des Wissens in wissenschaftlichen Aufzeichnungen besiegt werden. Eine direkte komische Darstellung erfährt sie nur durch die wissenschaftliche Neugier des Professors, die sich vor allem durch freudige Wortäußerungen in gefährlichen Situationen und gefährliche Ideen zeigt. Auf der Metaebene wird die Wissenschaft direkt parodiert, indem sie genau das auslöst, was sie zu verhindern versuchte: die Verbreitung des Bösen in der Welt.

In *Lesbian Vampire Killers* spielt die Wissenschaft hingegen keine Rolle – hier regiert der Mythos und die Religion. Letztere erfährt auf zwei Arten eine komische Darstellung: einerseits direkt durch die Adjektion sexueller Element, andererseits indirekt durch das überraschend ungesellige Verhalten des Pfarrers.

Der Griff des Schwertes, das vom Tempelritter zur Vernichtung Carmillas geschmiedet wurde, ist wie ein Penis geformt. Außerdem ist es das Schwert des ‚Daeldo‘<sup>281</sup>, der Gott der Lust, der angeblich der erzdämonische Feind Carmillas in der Unterwelt war. Auch das Weihwasser, das die Vampire bekanntlich in Schach hält, wird von Fletch in Kondome gefüllt, die als Weihwasserbomben dienen sollen. Damit greift der Film eine Bemerkung vom Anfang auf, in der Jimmy die große Anzahl an

---

<sup>279</sup> *Tanz der Vampire*, 00:33:05 – 00:33:07

<sup>280</sup> zit. Greenberg, *Roman Polanski*, S. 78

<sup>281</sup> Der Name weist durch die Wortverwandtheit mit Dildo eine deutlich sexuelle Konnotation auf.

Kondomen bemerkt, die Fletch zu ihrem Wanderurlaub mitgebracht hat und scherzhaft fragt, ob er eine Wasserbombenschlacht erwarte.<sup>282</sup>

Die Vertreter des Glaubens stellen sowohl der Kreuzritter am Anfang und der Pfarrer, da, die sich durch Mut, Ernsthaftigkeit und Heldenhaftigkeit auszeichnen. Allerdings erfährt diese Darstellung eine Überspitzung, sodass der Pater Dinge tut, die man von einem Geistlichen nicht erwarten würde. So schimpft er, braust ungewohnt heftig auf oder packt Fletch am Kragen, um seine Argumente zu verdeutlichen.

Auf der Metaebene wird aber auch die allumfassende Macht von Kreuzen parodiert. So werden mithilfe von kleinen Kreuzanhängern Vampire geköpft und mithilfe von großen Kreuzen weitläufige Bannlinien gezogen. Bereits in *The Fearless Vampire Killers* hindert ein großes, selbstgebasteltes Kreuz aus Schwertern die Vampire, den Ballsaal zu verlassen. In *Lesbian Vampire Killers* wird diese Macht ad absurdum geführt, da ein Kreuz in einem Baum mitten im Wald reicht, um die Schar an Vampiren abzuhalten, über Fletch und den Pfarrer herzufallen. Die Tür des Ballsaals weist offensichtlich begrenzte Dimensionen auf, sodass es noch verständlich scheint, dass die Vampire durch das Kreuz nicht hindurch können. Im Wald jedoch wäre es für die Vampire theoretisch ein Leichtes, das Religionssymbol zu umgehen.



Abbildung 30: Selbstgebasteltes Kreuz aus Schwertern. Die Macht ist so groß, dass die Vampire nicht die Chance wahrnehmen, daran vorbei zu schleichen.<sup>283</sup>

---

<sup>282</sup> Es kommt zu einer Umkehrung des Dialogs, als ihn der Pfarrer beim Anblick der Kondome fragt, ob er viele sexuelle Begegnungen erwarte, und Fletch antwortet, dass er sie für eine Wasserbombenschlacht verwenden wird.

<sup>283</sup> *Tanz der Vampire*, 01:36:32



Abbildung 31: Das Kreuz hängt links im Baum. Hier ist dessen Macht so groß, dass keine der Vampirinnen es schafft, dieses Kreuz irgendwie in den Tiefen der Wälder zu umgehen und sich von hinten an die beiden heranzuschleichen.<sup>284</sup>

In *The Fearless Vampire Killers* trägt die Darstellung von Religion nur bedingt zur Komik bei. Das Hauptaugenmerk liegt vielmehr auf der Weltanschauung, die allerdings größtenteils auf der Metaebene eine Parodisierung erfährt. *Lesbian Vampire Killers* hingegen parodiert die Religion direkt und indirekt durch Adjektion von sexuellen Elementen und verzerrte Darstellung ihres Vertreters.

#### 5.2.6. Ethnizität und Herkunft

In *The Fearless Vampire Killers* thematisiert diese Dimension lediglich durch die Akademiker aus der großen, weiten Welt, die in die südkarpatische Einöde kommen, wo sie auf deren Einwohner treffen. Diese werden jedoch kaum näher charakterisiert.



Abbildung 32: Die Dorfbewohner im Gasthaus mit einer gerupften Gans.<sup>285</sup>

Daher ist die einzige Komik, die in dieser Dimension gezeigt wird, jene der Situationskomik. Diese kommt einerseits zustande beim Versuch, das Geheimnis, dass

<sup>284</sup> *Lesbian Vampire Killers. Bis(s) zur Morgenlatte*, 01:05:48

<sup>285</sup> *Tanz der Vampire*, 06:55

es in der Nähe ein Vampirschloss gibt, zu bewahren, andererseits durch einfache Tätigkeiten, wie das Krautstampfen. So braucht die Situationskomik zwei Parteien, um wirken zu können: die Einheimischen und die Nicht-Einheimischen. Denn im Gegensatz zur ‚Einfachheit‘ des Landlebens stehen die weltgewandten Akademiker. Sie reisen mit dekadent viel Gepäck, wenden seltsam anmutende Praktiken an, wie Schröpfen des Professors oder Pfählen von vermeintlichen Leichen, und vergraben sich in Schriften und Büchern. Einheimische und Nicht-Einheimische scheinen in komplett verschiedenen Welten.

In *Lesbian Vampire Killers* gibt es ebenfalls diese beiden Parteien. Die Dorfbewohner werden von Fletch als ‚Hinterwäldler‘ bezeichnet – eine Aussage, die durch Bildkomik untermauert wird.



Abbildung 33: Eine ähnliche Darstellung der Dorfbewohner im Gasthaus.<sup>286</sup>



Abbildung 34: Wie in Abb. 31 werden die Dorfbewohner auch hier mit einem Tier dargestellt.<sup>287</sup>

Die Situationskomik wird nicht durch die unterschiedlichen Lebensstile generiert, sondern dadurch, dass alle Einwohner des Dörfchens Cragwhich mehr über den Protagonist wissen als er selbst. Sie freuen sich, dass das Ende des Fluchs nahe ist und

---

<sup>286</sup> *Lesbian Vampire Killers. Bis(s) zur Morgenlatte*, 00:15:19

<sup>287</sup> *Lesbian Vampire Killers. Bis(s) zur Morgenlatte*, 00:16:25

der Wirt empfängt dementsprechend mit Freibier, das Fletch nur zu gerne annimmt und auch nicht die Gründe dafür hinterfragt.

Beide Parteien sind Engländer. Als Exoten werden die Studentinnen vorgestellt. Diese Rolle erfüllen sie einerseits dadurch, dass sie die (beinahe) einzigen, attraktiven und knappbekleideten, lebenden Frauen in der Gegend sind, andererseits dadurch, dass nie genau geklärt wird, woher sie kommen. Nur bei der Figur von Trudi wird aktiv die Vermutung nahegelegt, dass sie vielleicht keine Engländerin ist. Während die anderen Studentinnen vereinzelt Sätze mit leichtem Akzent sagen, begnügt Trudi sich mit dem Wort „Ja“. Ob sie nun nicht mehr sagen kann oder einfach nicht daran interessiert ist, mehr zu sagen, wird nicht näher ausgeführt. Trudi überlebt im Film nach Lotte am längsten, was die Tatsache noch amüsanter macht, dass sie nur ein Wort im Repertoire hat. Zu beinahe jeder Gelegenheit kann sie es einsetzen, als Zustimmung, Stillenfüller oder Ausruf der Freude. Im Bus wird sie größtenteils mit Joint in der Hand gezeigt, während sie zu beinahe jedem Statement der anderen „Ja“ sagt, obwohl es gegenteilige Vorschläge sind. Als Trudi sich eine Zigarette dreht und beginnt plötzlich an sich selbst zu riechen. Lotte, die neben ihr sitzt, bestätigt ihr, dass sie stinkt. Eine Aussage, die Trudi zustimmender Weise wieder mit „Ja“ bekräftigt. Trudi ist auch die einzige Figur, die vollständig nackt gezeigt wird. So auch, als sie von den Vampirinnen gebissen wird und sie vor Genuss stöhnt. Kurz darauf sieht man alle ehemals menschlichen Studentinnen in einer Reihe Lotte zu sich rufen. Während alle ihren Namen hauchen, beschränkt sich Trudi auch hier auf „Ja“. Frauen werden in diesem Film generell als Objekte der männlichen Begierde dargestellt, eine Darstellung die in der Figur von Trudi gipfelt.<sup>288</sup>

Die Dimension „Ethnizität und Herkunft“ wird in beiden Filmen nur am Rande thematisiert. Die Situationskomik wird anhand der Unterschiede zwischen Einheimischer und Nicht-Einheimischer generiert. *Lesbian Vampire Killers* verstärkt in dieser Diversitätsdimension die Darstellung der Frau als sexuelles Lustobjekt.

---

<sup>288</sup> Siehe die Dimensionen „Geschlecht“ und „sexuelle Orientierung“

### 5.3. Die Bewertung

Obwohl *The Fearless Vampire Killers* heute als Kultfilm gilt, war der Film interessanterweise zu seiner Erscheinungszeit recht unpopulär. Es war Polanskis erster Film, der in einem amerikanischen Studio produziert wurde. Er überließ dem Produzenten Martin Ransohoff den Feinschnitt, was sich jedoch als Fehler herausstellen sollte. Dieser wollte nämlich den Komödiencharakter des Films noch stärker betonen und schnitt im Zuge dessen 20 Minuten heraus. Außerdem erhielt der Film einen albernen Zeichentrickvorspann und einen neuen Titel *The Fearless Vampire Killers or: Pardon Me, But Your Teeth Ar In My Neck*, auf Deutsch *Die furchtlosen Vampire oder: Entschuldigung, aber sie haben Ihre Zähne in meinem Hals*. Durch die vielen Schnitte und durch diverse Neusynchronisationen kam der Film beim US-Publikum nicht gut an und auch Jahre später sollte sich nur die europäische Fassung, die lediglich um 9 Minuten gekürzt wurde, zum Kultfilm entwickelt.<sup>289</sup>

Auch *Lesbian Vampire Killers* konnte keine großen Erfolge verzeichnen. In Deutschland schaffte es der Film nicht einmal in die Kinos und wurde nur im Rahmen des Fantasy Filmfest 2009 dem deutschen Publikum vorgestellt.<sup>290</sup> Im Rotten Tomato-Score erzielt er nur 4/10, insgesamt 27% - eine ziemlich schlechte Quote. Auch die Zuschauermeinung weicht mit 32% nicht weit davon ab.<sup>291</sup> Grundsätzlich fielen die Kritiken zum Film nicht sehr positiv aus. Kritikpunkte waren, dass der Film langweilig ist, die Story nicht ausgereift und die komische Wirkung nicht existent.<sup>292</sup>

#### 5.3.1. Die ästhetische Bewertung

Die Verzerrungstechniken in *The Fearless Vampire Killers* wirken auf einer subtilen Ebene. Übertreibungen und Isolierungen verschiedener Merkmale werden gezielt eingesetzt, um durch Charakterfehler Situations- und Bildkomik zu generieren, sodass die Komik des Films weitgehend auf meist durch Bildkomik gezeigte Situationskomik

---

<sup>289</sup> vgl. Greenberg, *Roman Polanski*, S. 78

<sup>290</sup> vgl. [http://www.fantasyfilmfest.com/media/FF09\\_Catalog\\_Berlin.pdf](http://www.fantasyfilmfest.com/media/FF09_Catalog_Berlin.pdf) Zugriffsdatum 20.01.2015, 22:23

<sup>291</sup> vgl. [http://www.rottentomatoes.com/m/lesbian\\_vampire\\_killers/](http://www.rottentomatoes.com/m/lesbian_vampire_killers/) Zugriffsdatum 20.01.2015, 22:30

<sup>292</sup> vgl. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/7954681.stm> Zugriffsdatum 20.01.2015, 22:39

basiert. Es gibt minutenlange Szenen, in denen kein Dialog gesprochen wird, sondern der Rezipient den Protagonisten lediglich bei ihren Tätigkeiten zu sehen. Auch auf die Landschaft und ihre Künstlichkeit wird in diversen Aufnahmen eingegangen. Viele komische Handlungen wie auch Situationen werden von Musik untermalt, um ihren komischen Charakter hervorzuheben.

*Lesbian Vampire Killers* hingegen bedient sich einer breiten Palette an Verzerrungstechniken von Übertreibung und Isolierung bis hin zur Addition und Substitution. Da es auch hier kein konkretes Original gibt, sondern ein ganzes Genre imitiert wird, kann das Augenmerk hier nur auf gewisse, bekannte Strukturen gelenkt werden. Der Film spielt mit Klischees die wir von Geschlechterrollen haben, aber auch mit der Darstellung des vertrauenswürdigen und ruhigen Geistlichen. Die Religion wird durch Addition von sexuellen Aspekten der Lächerlichkeit preisgegeben. Auch in diesem Film lässt sich die Charakterkomik durch Übertreibung erkennen. Diese führt hier zu einer Situationskomik, die größtenteils auf Wortkomik basiert. Im Gegensatz zu *The Fearless Vampire Killers* wird weniger Wert auf die Bildkomik gelegt, da auf dieser Ebene vor allem der Einfluss der früheren Hammer-Studio-Filme zu erkennen ist.

### 5.3.2. Die moralische Bewertung

Beide Filme sind größtenteils humoristische Parodien. *The Fearless Vampire Killers* bedient sich der Klischees der damaligen Vampirfilme und setzt sie in gewohnter Manier in Verbindung, verfeinert sie jedoch noch mit einem Hauch von Ironie, sodass die Parodiesignale eher implizit wahrgenommen werden. *Lesbian Vampire Killers* hingegen bläst einem die Ironie schonungslos ins Gesicht. Viele Klischees werden bunt zusammengewürfelt, gemischt mit untypischen Charakterisierungen von Figuren, und finden sich inmitten einer sexuellen Männerfantasie wieder, die jedoch nur mäßige Erfüllung findet: die lesbischen Schönheiten bleiben auch noch nach ihrer Rückverwandlung in Menschen lesbisch. Der Film wirkt mit seiner starken Thematisierung von Sexualität dem Verschwinden der sexuellen Konnotation des Vampirs entgegen. Der Vampir als Teenagertraum war stets ein latentes Symbol für Sexualität. Diesen Aspekt jedoch schien er im Jahre 2008 durch die zölibatären Vampire aus *Twilight* langsam zu verlieren. Ganz im Stil der Hammer-Studio-Filme

wirkt *Lesbian Vampire Killers* diesem Trend entgegen, jedoch mit solch stark expliziten Parodiesignalen, dass viele Kritiker den Film als zu flach und übertrieben wahrnehmen.

#### 5.4. Fazit

Obwohl es in beiden Filmen Gemeinsamkeiten zu entdecken gibt,<sup>293</sup> unterscheiden sie sich doch grundsätzlich anhand des generellen Gebrauchs der Makroebenen der Komik. *The Fearless Vampire Killers* spielt vor allem mit Situationskomik, was sich vor allem dadurch bemerkbar macht, dass sich durch den Film minutenlange Szenen ziehen, in denen kein Wort gesprochen wird. Sie bestehen lediglich aus Bildern der Aktionen der Figuren, die musikuntermalt sind. Solche reinen Bildkompositionen findet man in *Lesbian Vampire Killers* nicht, da hier mehr auf Charakterkomik wie auch Situationskomik durch Wortkomik gesetzt wird. Das Hauptaugenmerk ist eindeutig auf die Figuren gerichtet, die eine differenziertere Charakterisierung erfahren als jene aus *The Fearless Vampire Killers*. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Frauen in der neuen Parodie mehr thematisiert werden als in der alten. Außerdem erfahren auch die Männer eine vielfältigere Darstellung, sei es in ihren Fehlern oder auch ihren Merkmalen. Aber auch wenn es auf den ersten Blick so aussieht, als würde sich *Lesbian Vampire Killers* einer differenzierteren Darstellung von hetero- und homosexueller Frauen annehmen, wird bei näherer Betrachtung offensichtlich, dass diese Darstellung nur Ausdruck männlicher Fantasien vom weiblichen Körper und von der weiblichen Sexualität ist. Die sexuelle Orientierung dient in beiden Filmen nur bedingt zu Komikgenerierung. Während die Heterosexualität durch Übertreibung komisch wirkt, kann Komik die Homosexualität betreffend nur in Situationskomik mit der Heterosexualität erkannt werden. *The Fearless Vampire Killers* zeigt vor allem zwei Generationen und scheut auch keine äußerlichen Merkmale von Alter. Komik wird in diesem Zusammenhang durch Verschrobenheit des Alters und Unfähigkeit der Jugend – verkörpert durch Abronsius und Alfred – dargestellt. Im Gegensatz dazu wird in *Lesbian Vampire Killers* die Dimension Alter nicht direkt zur Komikgenerierung genutzt. Es werden hauptsächlich

---

<sup>293</sup> Siehe Bildkomik in Kapitel 5.2.5. und 5.2.6.

jugendliche Figuren gezeigt, das Alter ergibt sich nicht aus äußerlichen Merkmalen sondern aus Rückschlüssen von Beziehungen zu anderen Figuren. Hierbei wird die Komik durch den Vergleich der unfähigen Jugend mit der Tatkraft des Alters generiert. Die Dimension Behinderung erfährt überhaupt keine Darstellung, während sie in *The Fearless Vampire Killers* zwar dargestellt wird, aber dieser Aspekt auch nicht zur Komik beiträgt, sondern hier die Komik durch Charakterfehler generiert wird. Dafür lässt sich in *Lesbian Vampire Killers* eine ausgeprägte Darstellung von Religion erkennen, die vor allem durch Adjektion von sexuellen Symbolen und Zusammenhänge mit überraschend forschem Verhalten des Pfarrers generiert wird. Im Gegensatz dazu erfährt die Religion in *The Fearless Vampire Killers* nur eine nebensächliche Thematisierung. Die Fokussierung liegt stattdessen eher auf der Weltanschauung, dass die Wissenschaft und Logik, als das Gute, den Vampirismus und den Aberglauben, als das Böse, bekämpfen muss. Die Darstellung von „Enthizität und Herkunft“ erfolgt in beiden Filmen nur am Rande. Die Komik in diesem Zusammenhang wirkt durch die Unterschiede zwischen Einheimischen und Nicht-Einheimischen. In *Lesbian Vampire Killers* wird außerdem diese Dimension dazu gebraucht, die die Darstellung der Frau als Objekt des männlichen Blickes auf die Spitze zu treiben.

Obwohl beide Filme so unterschiedlich sind, findet man doch auch gemeinsame Elemente in der Analyse. So die Darstellung der Einheimischen,<sup>294</sup> das Kreuz, das fast schon absurd unüberwindbar für Vampire scheint,<sup>295</sup> oder die größtenteils attraktive und sexuelle konnotierte Darstellung von Frauen. In beiden Filmen wird eine vermeintliche Diversität gezeigt, denn die normgebende, dominante Diversitätsdimension stellt der heterosexuelle Mann dar.

Die Diversitätsverteilung wie auch die Darstellungsgestaltung in den beiden Filmen ermöglicht es nun, auf das intendierte Zielpublikum zu schließen. Basierend auf der vorangegangenen Analyse bestünde die Zielgruppe von *The Fearless Vampire Killers* eher aus heterosexuelle Männer verschiedenen Alters und Standes, während *Lesbian Vampire Killers* ein jüngeres Publikum ansprechen soll. Genauer wären das größtenteils heterosexuelle Männer, aber auch Frauen, aus der arbeitenden wie auch studierenden Mittelschicht.

---

<sup>294</sup> Siehe Abb. 32, Abb. 33 und Abb. 34

<sup>295</sup> Siehe Abb. 30 und Abb. 31

## 6. Resümee

Filme stehen im direkten Zusammenhang mit der Realität. Je nach gesellschaftlichen und politischen Veränderungen veränderte sich auch die Funktion des Vampirfilms: von erschwinglicher Ablenkung und Hilfe zur psychologischen Bewältigung von Problemen bis hin zum Mahnmal für unpassendes Verhalten und Dekadenz in Krisenzeiten. Im Mittelpunkt dieser Funktionen standen stets die Figuren im Film, die entweder als Metapher oder als Vorbild wirkten. Um diese Funktion zu erfüllen, werden die Aspekte des Symbols und des Symptoms der Figur gebraucht. Als Stellvertreter für reale Personengruppen und Institutionen agieren die Figuren in einer fiktiven Welt. Gleich dem Diversitätsmanagement in Organisationen kann auch der Film mithilfe von gezieltem Einsatz der Diversitätsdimensionen seinen Erfolg beeinflussen. Entweder setzt er auf Darstellung einer dominanten Dimension, zeigt andere nur am Rande und erschafft somit eine scheinbare Gleichberechtigung, oder er setzt die Dimensionen gezielt ein, um ein möglichst breites Zielpublikum anzusprechen. Allerdings besteht bei der zweiten Option die Gefahr, dass die Dimensionen durch eindimensionale Darstellung schnell zu Klischees oder Stereotype verkommen. Die Komödie eignet sich besonders gut, um die Darstellung von Personengruppen zu untersuchen, da sie anders als die Tragödie in der Regel nur ein oberflächliches Bild von Figuren zeichnet und somit den nötigen Abstand generiert. Die Komödie definiert sich durch das komische Klima. Dieses besteht aus den Makro- und Mikroebenen der Komik, die verschiedene Anwendungen in den jeweiligen Filmen finden. Die Parodie als besondere Komödienkategorie bedient sich auf der Mikroebene auch eigener, spezifisch parodistischer Verzerrungstechniken. Bei ihrer Analyse werden vor allem Aspekte der Intention, die verschiedenen Techniken und die Bewertung ihrer ästhetischen und moralischen Wirkung näher untersucht. Diese Kriterien wurden auf modifizierte Weise in der Filmanalyse der beiden Beispiele *The Fearless Vampire Killers* und *Lesbian Vampire Killers* angewandt. Während der erste Film vor dem Höhepunkt der ‚Diversity‘-Bewegung erschien, kam der zweite im Zeitalter von Diversitätsmanagement und Gender heraus. Es war anzunehmen, dass sich die Darstellung der Dimensionen geändert hätte. Allerdings konnten einige Parallelen in den Darstellungen gefunden werden. Die dominante Diversitätsdimension war in beiden Filmen der heterosexuelle Mann. Auch wenn *Lesbian Vampire Killers* eine differenziertere Darstellung von hetero- wie auch

homosexuellen Frauen bot, so bleibt diese dennoch ein Ausdruck männlicher Fantasien vom weiblichen Körper und von der weiblichen Sexualität. Beide Filme unterscheiden sich auch beim Gebrauch der Makroebenen der Komik. *The Lesbian Vampire Killers* gebraucht weitgehend die Charakterfehler der Figuren, vereinzelt auch die Komik der Formen, zur Situationskomik, die sich vor allem auf der Ebene der Bildkomik zeigt. *Lesbian Vampire Killers* gebraucht ebenfalls weitgehend die Charakterfehler seiner Figuren zur Situationskomik, die sich im Gegensatz zu *The Fearless Vampire Killers* vielmehr auf der Ebene der Wortkomik stattfindet. Nur in vereinzelten Fällen wird sie auch auf der Ebene der Bildkomik sichtbar.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass es in den beiden Parodien Unterschiede in den Darstellungen der Diversitätsdimensionen gibt, diese jedoch nicht so gravierend sind, wie man vielleicht vermuten mag. Obwohl sich das Diversitätsverständnis seit den 1960er Jahren stets weiterentwickelt hat, ist es offensichtlich, dass es noch immer alteingesessene Darstellungen von Personengruppen und Klischees gibt, die sich in Filmen halten. Und basierend auf der Annahme, dass die Figuren als Stellvertreter von Diversitätsdimensionen fungieren, scheinen sie auch in der Realität, ihren Stammplatz in unseren Köpfen noch nicht aufgegeben zu haben.

## 7. Quellenverzeichnis

### 7.1. Literatur

Alic, Selma, *Comedy Narrative. Erzählstrukturen und Komik in der Hollywood-Komödie*, Marburg: Tectum 2014.

Aristoteles, *Poetik*, Stuttgart: Reclam, 1994.

Bachmeier, Helmut, *Texte zur Theorie der Komik*, Stuttgart: Reclam 2005.

Bergson, Henri, *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2011.

Butler, Judith, „Das Unbehagen der Geschlechter“, *Reader Feministische Politik & Wissenschaft. Positionen, Perspektiven, Anregungen aus Geschichte und Gegenwart*, Hg. Ingrid Kurz-Sherf, Imke Dzewas, Anja Lieb, Marie Reusch, Königstein/Taunus: Ulrike Helmer, 2006. S.222 – 224.

Dorn, Margit, *Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen*, Frankfurt am Main, Wien: Lang 1994.

Eder, Jens, *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, Marburg: Schüren 2008.

Freund, Winfried, *Die Deutsche Ballade. Theorie, Analysen, Didaktik*, Paderborn: Schöningh 1978.

Greenberg, James, *Roman Polanski. Seine Filme, sein Leben*, München: Knesebeck 2013.

Greiner, Bernhard, *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*, Tübingen: Narr Franck Attempto 2006.

Hofmann, Roswitha, „Gesellschaftstheoretische Grundlagen für einen reflexiven und inklusiven Umgang mit Diversitäten in Organisationen“, *Diversität und Diversitätsmanagement*, Hg. Regine Bendl, Edeltraud Hanappi-Egger, Roswitha Hofmann, Wien: Facultas 2012. S. 23-60.

Hoppe, Hans, *Theater und Pädagogik: Grundlagen, Kriterien, Modelle pädagogischer Theaterarbeit*, Münster: Lit 2011.

Klewer, Detlef, *Die Kinder der Nacht*, Frankfurt am Main, Wien: Lang 2007.

Mast, Gerald, *The Comic Mind. Comedy And The Movies*, Chicago: The University of Chicago Press 1979.

Mikos, Lothar, *Film-und Fernsehanalyse*, Konstanz: UVK 2008.

Mogge-Grotjahn, Hildegard, *Gender, Sex und Gender Studies. Eine Einführung*, Freiburg in Breisgau: Lambertus 2004.

Müller, Gottfried, *Theorie der Komik. Über die komische Wirkung im Theater und im Film*, Würzburg: Konrad Tritsch Verlag 1964.

Schröter, Susanne, „Gender und Diversität. Kulturwissenschaftliche und historische Annäherungen“, *Gender und Diversity: Albtraum oder Traumpaar?*, Hg. Sünne Andresen, Wiesbaden: VS, Verl. Für Sozialwiss. 2009.

Silver, Alain/James Ursini, *The Vampire Film. From Nosferatu to True Blood*, Milwaukee: Limelight Edition 2011.

Sturm, Dieter/Klaus Völker (Hg.), *Von denen Vampiren oder Menschengaugern. Dichtungen und Dokumente*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994.

Von Ahnen, Helmut, *Das Komische auf der Bühne: Versuch einer Systematik*, München: Utz 2006.

Warmuth, Gloria-Sophia, „Die strategische Implementierung von Diversitätsmanagement in Organisationen“, *Diversität und Diversitätsmanagement*, Hg. Regine Bendl, Edeltraud Hanappi-Egger, Roswitha Hofmann, Wien: Facultas 2012. S. 203-236.

Wünsch, Frank, *Die Parodie*, Hamburg: Kovač 1999.

## 7.2. Internet

Internet Movie Data Base.

[http://www.imdb.com/title/tt0118276/?ref=nm\\_sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0118276/?ref=nm_sr_1)

[http://www.imdb.com/title/tt0162065/?ref=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0162065/?ref=fn_al_tt_1)

[http://www.imdb.com/title/tt1405406/?ref=nm\\_sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt1405406/?ref=nm_sr_1)

[http://www.imdb.com/title/tt2632424/?ref=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt2632424/?ref=fn_al_tt_1)

[http://www.imdb.com/title/tt2296682/?ref=nm\\_sr\\_3](http://www.imdb.com/title/tt2296682/?ref=nm_sr_3)

Stand: 14.01.2015

Serien Junkies.

<http://www.serienjunkies.com/dracula/>

Stand: 30.11.2014

Deadline Hollywood.

<http://deadline.com/2014/05/dracula-cancelled-nbc-728255/>

Stand: 30.11.2014

Internet Movie Data Base.

[http://www.imdb.com/title/tt1099212/?ref=nm\\_sr\\_2](http://www.imdb.com/title/tt1099212/?ref=nm_sr_2)

Stand: 14.01.2015

[http://www.imdb.com/title/tt0450405/?ref=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0450405/?ref=fn_al_tt_1)

[http://www.imdb.com/title/tt1686821/?ref=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt1686821/?ref=fn_al_tt_1)

[http://www.imdb.com/title/tt0389722/?ref=nm\\_sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0389722/?ref=nm_sr_1)

[http://www.imdb.com/title/tt1438176/?ref=nm\\_sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt1438176/?ref=nm_sr_1)

[http://www.imdb.com/title/tt2486630/?ref=nm\\_sr\\_3](http://www.imdb.com/title/tt2486630/?ref=nm_sr_3)

Stand: 15.01.2015

[http://www.imdb.com/title/tt1077368/?ref=nm\\_sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt1077368/?ref=nm_sr_1)

[http://www.imdb.com/title/tt1087896/?ref=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt1087896/?ref=fn_al_tt_1)

Stand: 14.01.2015

Liste von Vampirfilmen im Überblick.

[http://de.wikipedia.org/wiki/Liste\\_von\\_Vampirfilmen](http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_von_Vampirfilmen)

Stand: 07.12.2014

Duden

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Diversitaet>

Stand: 18.01.2015

Bildzitat: Karikatur von Angelina Jolie und Brad Pitt

[http://fractal.fractalenlighten.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/image-import/\\_Mi7AIQ22soI/SPWFMHoF5QI/AAAAAAAAACgw/SYrSYT5fx-E/s1600-h/angelina\\_jolie\\_brad\\_pitt\\_caricatures.jpg](http://fractal.fractalenlighten.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/image-import/_Mi7AIQ22soI/SPWFMHoF5QI/AAAAAAAAACgw/SYrSYT5fx-E/s1600-h/angelina_jolie_brad_pitt_caricatures.jpg)

Stand: 11.01.2015

Goncaricaturas: Seite des Karikaturisten.

[goncaricaturas.com](http://goncaricaturas.com)

Stand: 21.01.2015

Youtube.

Wortzitat von ‚Spanische Inquisition‘ aus *History of the World, Part I*

<https://www.youtube.com/watch?v=5ZegQYgygdw>

Stand: 26.01.2015

Duden.

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Situation>

Stand: 13.01.2015

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Pointe>

Stand: 13.01.2015

Internet Movie Data Base.

[http://www.imdb.com/title/tt1020885/trivia?ref=tt\\_trv\\_trv](http://www.imdb.com/title/tt1020885/trivia?ref=tt_trv_trv)

Stand: 01.01.2015

Fantasyfilmfest.

[http://www.fantasyfilmfest.com/media/FF09\\_Catalog\\_Berlin.pdf](http://www.fantasyfilmfest.com/media/FF09_Catalog_Berlin.pdf)

Stand: 20.01.2015

Rotten Tomatoes.

[http://www.rottentomatoes.com/m/lesbian\\_vampire\\_killers/](http://www.rottentomatoes.com/m/lesbian_vampire_killers/)

Stand: 20.01.2015

News BBC.

<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/7954681.stm>

Stand: 20.01.2015

### 7.3. Filme

- 30 Days of Night*, Regie: David Slade, USA/Neuseeland 2007.
- 30 Days of Night: Dark Days*, Regie: Ben Ketai, USA 2010.
- ... *Et mourir de plaisir (Le sang et la rose)*, Regie: Roger Vadim, Frankreich/Italien 1960.
- Blackenstein*, Regie: William A. Levey, USA 1973.
- Blacula*, Regie: William Crain, USA 1972.
- Blade*, Regie: Stephen Norrington, USA 1998.
- Bram Stoker's Dracula*, Regie: Francis Ford Coppola, USA 1992.
- Breaking Wind*, Regie: Craig Moss, USA 2012.
- Brides of Dracula*, Regie: Terence Fisher, England 1960.
- Buffy the Vampire Slayer*, Regie: Fran Rubel Kuzui, USA 1992.
- Cirque de Freak: The Vampire's Assistant*, Regie: Paul Weitz, USA 2009.
- Dark Shadows*, Regie: Tim Burton, USA 2012.
- Dracula*, Regie: Tod Browning, USA 1931.
- Dracula*, Regie: Terence Fisher, England 1958.
- Dracula – Dead and Loving It*, Regie: Mel Brooks, USA/Frankreich 1995.
- Dracula Père et Fils*, Regie: Édouard Molinaro, Frankreich 1976.
- Dracula's Daughter*, Regie: Lambert Hillyer, USA 1936.
- Dr. Black, Mr. Hyde*, Regie: William Crain, USA 1976.
- Edge of Tomorrow*, Regie: Doug Liman, USA/England/Südkorea 2014.
- The Curse of Frankenstein*, Regie: Terence Fisher, England 1957.
- Fright Night*, Regie: Tom Hollands, USA 1985.
- Fright Night 2: New Blood*, Regie: Eduardo Rodríguez, USA 2013.
- From Dusk Till Dawn*, Regie: Robert Rodriguez, USA 1996.
- Graf Dracula in Oberbayern*, Regie: Carl Schenkel, Italien 1979.
- Grave of the Vampire*, Regie: John Hayes, USA 1972.
- History of the World, Part I*, Regie: Mel Brooks, USA 1918.
- Interview with a Vampire*, Regie: Neil Jordan, USA 1994.
- John Carpenter's Vampires*, Regie: John Carpenters, USA 1998.
- John Carpenter's Vampires: Los Muertos*, Regie: Tommy Lee Wallace, USA 2002.
- Le Manoir Du Diable*, Regie: Georges Méliès, Frankreich 1896.
- La Vampire Nue*, Regie: Jean Rollin, Frankreich 1969.
- Le Frisson des Vampires*, Regie: Jean Rollin, Frankreich 1970.
- Lemora: A Child's Tale of the Supernatural*, Regie: Richard Blackburn, USA 1973.

*Le Rouge aux Lèvres*, Regie: Harry Kümel, Belgien/Frankreich/Deutschland 1971.

*Lesbian Vampire Killers*, Regie: Phil Claydon, England 2009.

*Les Dents de la Nuit*, Regie: Stephen Cafiero/Vincent Lobelle, Belgien/Frankreich/Luxemburg 2008.

*Lèvres de Sang*, Regie: Jean Rollin, Frankreich 1975.

*Le Viol Du Vampire*, Regie: Jean Rollin, Frankreich 1968.

*Lost Boys*, Regie: Joel Schumacher, USA 1987. *Near Dark*, Regie: Kathryn Bigelow, USA 1987.

*Lust for a Vampire*, Regie: Jimmy Sangster, England 1971.

*Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*, Regie: Friedrich Wilhelm Murnau, Deutschland 1922.

*Queen of the Damned*, Regie: Michael Rymer, USA/Australien 2001.

*Requiem pour un Vampire*, Regie: Jean Rollin, Frankreich 1971.

*Scream, Blacula, Scream*, Regie: Bob Kalljan, USA 1973.

*Taina dom no. 5 (The Secret of House No. 5)*, Regie: Kai Hansen, Russland 1912.

*The Court Jester*, Regie: Melvin Frank/Norman Panama, USA 1955.

*The Fearless Vampire Killers*, Regie: Roman Polanski, England/USA 1967.

*The Forsaken*, Regie: Joseph Cardone, USA 2001.

*The Return of Dr. X*, Regie: Vincent Sherman, USA 1939.

*The Vampire*, Regie: Robert Vignola, USA 1913.

*The Vampire*, Regie: Unbekannt, England 1913.

*The Vampire Bat*, Regie: Frank Strayer, USA 1933.

*The Vampire Lovers*, Regie: Roy Ward Baker, England 1970.

*Transformers*, Regie: Michael Bay, USA 2007.

*Twins of Evil*, Regie: John Hough, England 1971.

*Twilight*, Regie: Catherine Hardwicke, USA 2008.

*Habit*, Regie: Larry Fessenden, USA 1995.

*Underworld*, Regie: Len Wiseman, USA/England/Ungarn/Deutschland 2003.

*Vampire Academy*, Regie: Mark Waters, USA 2014.

*Vampire's Kiss*, Regie: Robert Biermann, USA 1988.

*Vampires Suck*, Regie: Jason Friedberg/Aaron Seltzer, USA 2010

*Wes Craven's Vampire In Brooklyn*, Regie: Wes Craven, USA 1995.

#### 7.4. Serien

*Angel*, Idee: Joss Whedon/David Greenwalt, USA 1999-2004.

*Buffy the Vampire Slayer*, Idee: Joss Whedon, USA 1997-2003.

*Dracula*, Idee: Cole Haddon/Daniel Knauf, USA 2013-2014.

*The Originals*, Idee: Julie Plec, USA 2013-2015.

*The Tudors*, Idee: Michael Hirst, Irland/Kanada/England/USA 2007-2010.

*True Blood*, Idee: Alan Ball, USA 2008-2014.

*The Tudors*, Idee: Michael Hirst, Irland/Kanada/England/USA 2007-2010.

*Vampire Diaries*, Idee: Kevin Williamson/Julia Plec/L.J. Smith, USA 2009-2015.

#### 7.5. DVD

*Der Hofnarr. Singen. Tanzen. Stechen. Meisterlich Jongliert*, Regie: Melvin Frank/Norman Panama, DVD-Video, Paramount Home Entertainment 05.04.2007; (Orig. *The Court Jester*, USA 1955).

*Lesbian Vampire Killers. Bis(s) zur Morgenlatte*, Regie: Phil Claydon, DVD-Video, Kochmedia 26.02.2010; (Orig. *Lesbian Vampire Killers*, England 2009).

*Tanz der Vampire*, Regie: Roman Polanski, DVD-Video, DVD-Video, Warner Home Video 04.03.2005; (Orig. *The Fearless Vampire Killers*, England/USA 1967).

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

## 8. Anhang Gedichte

Heinrich August Ossenfelder 1750

### **Mein liebes Mädchen glaubet**

Mein liebes Mädchen glaubet  
Beständig steif und feste,  
An die gegebenen Lehren  
Der immer frommen Mutter;  
Als Völker an der Theyse  
An tödtliche Vampire  
Heydukisch feste glauben.  
Nun warte nur Christianchen,  
Du willst mich gar nicht lieben;  
Ich will mich an Dir rächen,  
Und heute in Tockayer  
Zu einen [sic] Vampir trinken.  
Und wenn du sanfte schlummerst,  
Von deinen schönen Wangen  
Den frischen Purpur saugen.  
Alsdenn wirst du erschrecken,  
Wenn ich dich werde küssen  
Und als ein Vampir küssen:  
Wann du dann recht erzitterst  
Und matt in meine Arme,  
Gleich einer Todten sinkest  
Alsdenn will ich dich fragen,  
Sind meine Lehren besser,  
Als deiner guten Mutter?<sup>296</sup>

---

<sup>296</sup> zit. Sturm, Dieter/Klaus Völker (Hg.), *Von denen Vampiren oder Menschengaugern. Dichtungen und Dokumente*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994. S. 14

Gottfried August Bürger 1773

### **Lenore**

Lenore fuhr ums Morgenrot  
empor aus schweren Träumen:  
„Bist untreu, Wilhelm, oder tot?  
Wie lange willst du säumen?“ –  
Er war mit König Friedrichs Macht  
gezogen in die Prager Schlacht  
und hatte nicht geschrieben,  
ob er gesund geblieben.

Der König und die Kaiserin,  
des langen Haders müde,  
erweichten ihren harten Sin,  
und machten endlich Friede;  
und jedes Heer, mit Sing und Sang,  
mit Paukenschlag und Kling und Klang,  
geschmückt mit grünen Reiseren,  
zog heim zu seinen Häusern.

Und überall, allüberall,  
auf Wegen und auf Stegen,  
zog alt und jung dem Jubelschall  
der Kommenden entgegen.  
„Gottlob!“ rief Kind und Gattin laut,  
„Willkommen!“ manche frohe Braut.  
Ach! aber für Lenoren  
war Grus und Kus verloren.

Sie frug den Zug wohl auf und ab,  
und frug nach allen Namen;  
doch keiner war, der Kundschaft gab,  
von allen, so da kamen.  
Als nun das Heer vorüber war,  
zerraupte sie ihr Rabenhaar,  
und warf sich hin zur Erde,  
mit wütiger Gebärde.

Die Mutter lief wohl hin zu ihr: –  
„Ach, daß sich Gott erbarme!  
Du trautes Kind, was ist mit dir?“ –  
Und schloß sie in die Arme. –  
„O Mutter, Mutter! Hin ist hin!  
Nun fahre Welt und alles hin!  
Bei Gott ist kein Erbarmen.

O weh, o weh mir Armen!“ –

„Hilf Gott, hilf! Sieh uns gnädig an!  
Kind, bet ein Vaterunser!  
Was Gott tut, das ist wohlgetan.  
Gott, Gott erbarmt sich Unser!“ –  
„O Mutter, Mutter! Eitler Wahn!  
Gott hat an mir nicht wolgethan!  
Was half, was half mein Beten?  
Nun ist's nicht mehr vonnöten.“ –

„Hilf Gott, hilf! wer den Vater kennt,  
der weiß, er hilft den Kindern.  
Das hochgelobte Sakrament  
wird deinen Jammer lindern.“ –  
„O Mutter, Mutter, was mich brennt,  
das lindert mir kein Sakrament!  
Kein Sakrament mag Leben  
den Toten wiedergeben.“ –

„Hör, Kind! Wie, wenn der falsche Mann,  
im fernen Ungerlande  
sich seines Glaubens abgetan  
zum neuen Ehebande?  
Laß fahren, Kind, sein Herz dahin!  
Er hat es nimmermehr Gewinn!  
Wann Seel und Leib sich trennen,  
wird ihn sein Meineid brennen.“ –

„O Mutter, Mutter! Hin ist hin!  
Verloren ist verloren!  
Der Tod, der Tod ist mein Gewinn!  
O wär ich nie geboren!  
Lisch aus, mein Licht, auf ewig aus!  
Stirb hin, stirb hin in Nacht und Graus!  
Bei Gott ist kein Erbarmen.  
O weh, o weh mir Armen!“ –

„Hilf Gott, hilf! Geh nicht ins Gericht  
mit deinem armen Kinde!  
Sie weiß nicht, was die Zunge spricht.  
Behalt ihr nicht die Sünde!  
Ach, Kind, vergiß dein irdisch Leid  
und denk an Gott und Seligkeit!  
So wird doch deiner Seelen  
der Bräutigam nicht fehlen.“ –

„O Mutter! was ist Seligkeit?  
O Mutter! was ist Hölle?  
Bei ihm, bei ihm ist Seligkeit,  
und ohne Wilhelm Hölle! –  
Lisch aus, mein Licht, auf ewig aus!  
Stirb hin, stirb hin in Nacht und Graus!  
Ohn ihn mag ich auf Erden,  
Mag dort nicht selig werden.“ – –

So wütete Verzweiflung  
ihr in Gehirn und Adern.  
Sie fuhr mit Gottes Vorsehung  
vermessen fort zu hadern;  
zerschlug den Busen, und zerrang  
die Hand, bis Sonnenuntergang,  
bis auf am Himmelsbogen  
die goldnen Sterne zogen.

Und außen, horch! ging's trapp trapp trapp,  
als wie von Rosseshufen;  
und klirrend stieg ein Reiter ab  
an des Geländers Stufen;  
und horch! und horch! den Pfortenring  
ganz lose, leise, klinglingling!  
Dann kamen durch die Pforte  
vernehmlich diese Worte:

„Holla, holla! Tu auf, mein Kind!  
Schläfst, Liebchen, oder wachst du?  
Wie bist noch gegen mich gesinnt?  
Und weinst oder lachst du?“ –  
„Ach, Wilhelm, du? ... So spät bei Nacht? ...  
Geweinet hab ich und gewacht;  
ach, großes Leid erlitten!  
Wo kommst du hergeritten?“ –

„Wir satteln nur um Mitternacht.  
Weit ritt ich her von Böhmen.  
Ich habe spät mich aufgemacht  
und will dich mit mir nehmen.“ –  
„Ach, Wilhelm, erst herein geschwind!  
Den Hagedorn durchsaust der Wind,  
herein, in meinen Armen,  
Herzliebster, zu erwärmen!“ –

„Laß sausen durch den Hagedorn,  
laß sausen, Kind, laß sausen!

Der Rappe scharrt; es klirrt der Sporn.  
Ich darf allhier nicht hausen.  
Komm, schürze, spring und schwinge dich  
auf meinen Rappen hinter mich!  
Muß heut noch hundert Meilen  
mit dir ins Brautbett eilen.“ –

„Ach, wolltest hundert Meilen noch  
mich heut ins Brautbett tragen?  
Und horch! es brummt die Glocke noch,  
die elf schon angeschlagen.“ –  
„Sieh hin, sieh her! der Mond scheint hell.  
Wir und die Toten reiten schnell.  
Ich bringe dich, zur Wette,  
Noch heut ins Hochzeitbette.“ –

„Sag an, wo ist dein Kämmerlein?  
Wo? wie dein Hochzeitbettchen?“ –  
„Weit, weit von hier! ... Stil, kühl und klein! ...  
Sechs Bretter und zwei Brettchen!“ –  
„Hat's Raum für mich?“ – „Für dich und mich!  
Komm, schürze, spring und schwinge dich!  
Die Hochzeitgäste hoffen;  
die Kammer steht uns offen.“ –

Schön Liebchen schürzte, sprang und schwang  
Sich auf das Roß behende;  
wohl um den trauten Reiter schlang  
sie ihre Lilienhände;  
Und hurre hurre, hopp hopp hopp!  
Ging's fort in sausendem Galopp,  
daß Roß und Reiter schnoben  
und Kies und Funken stoben.

Zur rechten und zur linken Hand,  
vorbei vor ihren Blicken,  
wie flogen Anger, Heid und Land!  
Wie donnerten die Brücken!  
„Graut Liebchen auch? ... Der Mond scheint hell!  
Hurra! Die Toten reiten schnell!  
Graut Liebchen auch vor Toten?“ –  
„Ach nein! ... Doch laß die Toten!“ –

Was klang dort für Gesang und Klang?  
Was flatterten die Raben? ...

Horch, Glockenklang! Horch, Totensang:  
„Laßt uns den Leib begraben!“  
Und näher zog ein Leichenzug,  
der Sarg und Totenbahre trug.  
Das Lied war zu vergleichen  
dem Unkenruf in Teichen.

„Nach Mitternacht begrabt den Leib  
mit Klang und Sang und Klage!  
Jetzt führ ich heim mein junges Weib.  
Mit, mit zum Brautgelage!  
Komm, Küster, hier! Komm mit dem Chor  
und gurgle mir das Brautlied vor!  
Komm, Pfaff, und sprich den Segen,  
eh wir zu Bett uns legen!“ –

Still Klang und Sang ... Die Bahre schwand ...  
Gehorsam seinem Rufen,  
kam's, hurre hurre! nachgerannt,  
hart hinter's Rappen Hufen.  
Und immer weiter, hopp hopp hopp!  
Ging's fort in sausendem Galopp,  
daß Roß und Reiter schnoben  
und Kies und Funken stoben.

Wie flogen rechts, wie flogen links  
Gebirge, Bäum und Hecken!  
Wie flogen links und rechts und links  
die Dörfer, Städt und Flecken! –  
„Graut Liebchen auch? ... Der Mond scheint hell!  
Hurra! Die Toten reiten schnell!  
Graut Liebchen auch vor Toten?“ –  
„Ach! Laß sie ruhn, die Toten!“ –

Sieh da! sieh da! Am Hochgericht  
tanzt um des Rades Spindel,  
halb sichtbarlich bei Mondenlicht,  
ein luftiges Gesindel. –  
„Sasa! Gesindel, hier! Komm hier!  
Gesindel, komm und folge mir!  
Tanz uns den Hochzeitsreigen,  
wann wir zu Bette steigen!“ –

Und das Gesindel, husch husch husch!  
kam hinten nachgeprasselt,  
wie Wirbelwind am Haselbusch  
durch dürre Blätter rasselt.  
Und weiter, weiter, hopp hopp hopp!

Ging's fort in sausendem Galopp,  
Daß Roß und Reiter schnoben,  
und Kies und Funken stoben.

Wie flog, was rund der Mond beschien,  
wie flog es in die Ferne!  
Wie flogen oben überhin  
der Himmel und die Sterne! –  
„Graut Liebchen auch ... Der Mond scheint hell!  
Hurra! Die Toten reiten schnell!  
Graut Liebchen auch vor Toten?“ –  
„O weh! Laß ruhn die Toten!“ – –

„Rapp! Rapp! mich dünkt, der Hahn schon ruft ...  
Bald wird der Sand verrinnen ...  
Rapp! Rapp! ich wittre Morgenluft ...  
Rapp! tummle dich von hinnen! –  
Vollbracht, vollbracht ist unser Lauf!  
Das Hochzeitbette tut sich auf!  
Die Toten reiten schnelle!  
Wir sind, wir sind zur Stelle.“ – –

Rasch auf ein eisern Gittertor  
Ging's mit verhängtem Zügel.  
Mit schwanker Gert ein Schlag davor  
zersprengte Schloß und Riegel.  
Die Flügel flogen klirrend auf,  
und über Gräber ging der Lauf.  
Es blinkten Leichensteine  
rundum im Mondenscheine.

Ha sieh! Ha sieh! Im Augenblick,  
huhu! ein gräßlich Wunder!  
Des Reiters Koller, Stück für Stück,  
fiel ab wie mürber Zunder.  
Zum Schädel, ohne Zopf und Schopf,  
zum nackten Schädel ward sein Kopf,  
sein Körper zum Gerippe  
mit Stundenglas und Hippe.

Hoch bäumte sich, wild schnob der Rapp  
und sprühte Feuerfunken;  
und hui! war's unter ihr hinab  
verschwunden und versunken.  
Geheul! Geheul aus hoher Luft,  
Gewinsel kam aus tiefer Gruft.  
Lenorens Herz mit Beben,

rang zwischen Tod und Leben.

Nun tanzten wohl bei Mondenglanz  
rundum herum im Kreise  
die Geister einen Kettentanz  
und heulten diese Weise:  
„Geduld! Geduld! Wenn’s Herz auch bricht!  
Mit Gott im Himmel hadre nicht!  
Gott sey der Seele gnädig!“  
Des Leibes bist du ledig;<sup>297</sup>

---

<sup>297</sup> zit. Freund, *Die Deutsche Ballade*, S. 183-188

Johann Wolfgang Goethe 1979

### **Die Braut von Korinth**

Nach Korinthus von Athen gezogen  
kam ein Jüngling, dort noch unbekannt.  
Einen Bürger hofft' er sich gewogen;  
beide Väter waren gastverwandt,  
hatten frühe schon  
Töchterchen und Sohn  
Braut und Bräutigam voraus genannt.

Aber wird er auch willkommen scheinen,  
wenn er teuer nicht die Gunst erkaufte?  
Er ist noch ein Heide mit den Seinen,  
und sie sind schon Christen und getauft.  
Keimt ein Glaube neu,  
wird oft Lieb und Treu  
wie ein böses Unkraut ausgerauft.

Und schon lag das ganze Haus im Stillen,  
Vater, Töchter, nur die Mutter wacht;  
sie empfängt den Gast mit bestem Willen,  
gleich ins Prunkgemach wird er gebracht.  
Wein und Essen prangt,  
eh er es verlangt:  
so versorgend wünscht sie gute Nacht.

Aber bei dem wohlbestellten Essen  
wird die Lust der Speise nicht erregt;  
Müdigkeit läßt Speis und Trank vergessen,  
daß er angekleidet sich aufs Bette legt;  
und er schlummert fast,  
als ein seltner Gast  
sich zur offenen Tür herein bewegt.

Denn er sieht, bei seiner Lampe Schimmer  
tritt, mit weißem Schleier und Gewandt,  
sittsam still ein Mädchen in das Zimmer,  
um die Stirn ein schwarz- und goldnes Band.  
Wie sie ihn erblickt,  
hebt sie, die erschrickt,  
mit Erstaunen eine weiße Hand.

„Bin ich“, rief sie aus, „so fremd im Hause,  
daß ich von dem Gaste nichts vernahm?  
Ach, so hält man mich in meiner Klause!  
Und nun überfällt mich hier die Scham.

Ruhe nur so fort  
auf dem Lager dort,  
und ich gehe schnell, so wie ich kam.“

„Bleibe, schönes Mädchen!“ ruft der Knabe,  
Rafft von seinem Lager sich geschwind:  
„Hier ist Ceres', hier ist Bacchus' Gabe,  
Und du bringst den Amor, liebes Kind!  
Bist vor Schrecken blaß!  
Liebe, komm und laß,  
Laß uns sehn, wie froh die Götter sind!“

„Ferne bleib, o Jüngling! bleibe stehen;  
ich gehöre nicht den Freuden an.  
Schon der letzte Schritt ist, ach! geschehen,  
durch der guten Mutter kranken Wahn,  
die genesend schwur:  
Jugend und Natur  
sei dem Himmel künftig untertan.

Und der alten Götter bunt Gewimmel  
hat sogleich das stille Haus geleert.  
Unsichtbar wird Einer nur im Himmel  
und ein Heiland wird am Kreuz verehrt;  
Opfer fallen hier,  
weder Lamm noch Stier,  
aber Menschenopfer unerhört.“

Und er fragt und wäget alle Worte,  
deren keines seinem Geist entgeht.  
„Ist es möglich, daß am stillen Orte  
die geliebte Braut hier vor mir steht?  
Sei die Meine nur!  
Unsrer Väter Schwur  
hat vom Himmel Segen uns erfleht.“

„Mich erhältst du nicht, du gute Seele!  
Meiner zweiten Schwester gönnt man dich.  
Wenn ich mich in stiller Klause quäle,  
Ach! in ihren Armen denk an mich,  
die an dich nur denkt,  
die sich liebend kränkt;  
in die Erde bald verbirgt sie sich.“

„Nein! bei dieser Flamme sei's geschworen,  
gütig zeigt sie Hymen uns voraus;  
bist der Freude nicht und mir verloren,

Kommst mit mir in meines Vaters Haus.  
Liebchen, bleibe hier!  
Feire gleich mit mir  
unerwartet unsern Hochzeitschmaus.“

Und schon wechseln sie der Treue Zeichen;  
golden reicht sie ihm die Kette dar,  
und er will ihr eine Schale reichen,  
silbern, künstlich, wie nicht eine war.  
„Die ist nicht für mich;  
Doch, ich bitte dich,  
Eine Locke gib von deinem Haar.“

Eben schlug die dumpfe Geisterstunde,  
und nun schien es ihr erst wohl zu sein.  
Gierig schlürfte sie mit blassem Munde  
Nun den dunkel blutgefärbten Wein;  
Doch vom Weizenbrot,  
das er freundlich bot,  
nahm sie nicht den kleinsten Bissen ein.

Und dem Jüngling reichte sie die Schale,  
der, wie sie, nun hastig lüstern trank.  
Liebe fordert er beim stillen Mahle;  
ach, sein armes Herz war liebekrank.  
Doch sie widersteht,  
wie er immer fleht,  
bis er weinend auf das Bette sank.

Und sie kommt und wirft sich zu ihm nieder:  
„Ach, wie ungerne seh ich dich gequält!  
Aber, ach! berührst du meine Glieder,  
fühlst du schauernd, was ich dir verhehlt.  
Wie der Schnee so weiß,  
aber kalt wie Eis,  
ist das Liebchen, das du dir erwählt.“

Heftig faßt er sie mit starken Armen,  
von der Liebe Jugendkraft durchmannt:  
„Hoffe doch bei mir noch zu erwarmen,  
wärest du selbst mir aus dem Grab gesandt!  
Wechselhauch und Kuß!  
Liebesüberfluß!  
Brennst du nicht und fühlst mich entbrannt?“

Liebe schließet fester sie zusammen,  
Tränen mischen sich in ihre Lust;

gierig saugt sie seines Mundes Flammen,  
eins ist nur im andern sich bewußt.  
Seine Liebeswut  
Wärmt ihr starres Blut;  
Doch es schlägt kein Herz in ihrer Brust.

Unterdessen schleicht auf dem Gange  
Häuslich spät die Mutter noch vorbei,  
horchet an der Tür und horchet lange,  
welch ein sonderbarer Ton es sei.  
Klag- und Wonnelaut  
Bräutigams und Braut,  
und des Liebestammeln Raserei.

Unbeweglich bleibt sie an der Türe,  
weil sie erst sich überzeugen muß,  
und sie hört die höchsten Liebesschwüre,  
Lieb- und Schmeichelworte mit Verdruß –  
„Still! der Hahn erwacht!“ –  
„Aber morgen nacht  
bist du wieder da?“ – und Kuß auf Kuß.

Länger hält die Mutter nicht das Zürnen,  
öffnet das bekannte Schloß geschwind:  
„Gibt es hier im Hause solche Dirnen,  
die dem Fremden gleich zu Willen sind?“ –  
So zur Tür hinein.  
Bei der Lampe Schein  
sieht sie – Gott! sie sieht ihr eigen Kind.

Und der Jüngling will im ersten Schrecken  
mit des Mädchens eignem Schleierflor,  
mit dem Teppich die Geliebte decken;  
doch sie windet gleich sich selbst hervor.  
Wie mit Geists Gewalt  
hebet die Gestalt  
lang und langsam sich im Bett empor.

„Mutter! Mutter!“ spricht sie hohle Worte:  
„So mißgönnt Ihr mir die schöne Nacht!  
Ihr vertreibt mich von dem warmen Orte.  
Bin ich zur Verzweiflung nur erwacht?  
Ist's Euch nicht genug,  
daß ins Leichentuch,  
daß Ihr früh mich in das Grab gebracht?

Aber aus der schwerbedeckten Enge

treibet mich ein eigenes Gericht.  
Eurer Priester summende Gesänge  
und ihr Segen haben kein Gewicht;  
Salz und Wasser kühlt  
nicht, wo Jugend fühlt;  
ach! die Erde kühlt die Liebe nicht.

Dieser Jüngling war mir erst versprochen,  
als noch Venus' heitrer Tempel stand.  
Mutter, habt Ihr doch das Wort gebrochen,  
weil ein fremd, ein falsch Gelübd Euch band!  
Doch kein Gott erhört,  
wenn die Mutter schwört,  
zu versagen ihrer Tochter Hand.

Aus dem Grabe werd ich ausgetrieben,  
noch zu suchen das vermißte Gut,  
noch den schon verlornen Mann zu lieben  
und zu saugen seines Herzens Blut.  
Ist's um den geschehn,  
muß nach andern gehn,  
Und das junge Volk erliegt der Wut.

Schöner Jüngling! kannst nicht länger leben;  
Du versiechest nun an diesem Ort.  
Meine Kette hab ich dir gegeben;  
deine Locke nehm ich mit mir fort.  
Sieh sie an genau!  
Morgen bist du grau,  
und nur braun erscheinst du wieder dort.

Höre, Mutter, nun die letzte Bitte:  
einen Scheiterhaufen schichte du;  
öffne meine bange kleine Hütte,  
bring in Flammen Liebende zu Ruh;  
wenn der Funke sprüht,  
wenn die Asche glüht,  
eilen wir den alten Göttern zu.<sup>298</sup>

---

<sup>298</sup> zit. Freund, *Die Deutsche Ballade*, S. 189-194

## 9. Abstract

Die Arbeit beschäftigt sich mit der Frage, welche Auswirkungen das ‚Diversity‘-Konzept auf die Darstellung der jeweiligen Diversitätsdimensionen in Filmen hat. Als Ausgangspunkt werden die Entwicklung des Vampirfilms und die seiner sozialen Funktionen näher betrachtet. Es folgen eine Erläuterung der Rolle der Figur in Filmen und ein Diskurs zum Diversitätsmanagement. Nach einer näheren Betrachtung der Vampirkomödie, der Makro- und Mikroebenen der Komik, sowie der Parodie, erfolgt die Analyse der ausgewählten Parodien. Hierzu wurden *The Fearless Vampire Killers* (1967) und *Lesbian Vampire Killers* (2009) ausgewählt, um einen historischen Vergleich zwischen ihren Darstellungen der Diversitätsdimensionen anhand der komischen Techniken ziehen zu können. Die beiden Filme weisen durchaus bei manchen Darstellungen Parallelen auf, unterscheiden sich jedoch im Gebrauch der Komik.



## 10. Lebenslauf

### Persönliche Daten:

Name	Jasmin Weinguny
Geboren	1990
Staatsbürgerschaft	Österreich

### Bisherige Berufserfahrung:

Ab 2013	Projektmanagement, Young Translations LLC
2010 – 2013	Nachhilfe, Hilfswerk NÖ

### Praktika:

Mai 2013	Produktionsassistentin, Broadway Connection
----------	---

### Schulausbildung:

Ab 2009	Studium Psychologie
Ab 2008	Studium Theater-, Film- und Medienwissenschaft
2008	Matura
1999 – 2008	AHS

