



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„MAINSTREAMING THE VAMPIRE“

DIE FERNSEHSERIE TRUE BLOOD: REZEPTION UND INTERPRETATION

Verfasser

Jonas Müller

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: a.o. Univ.-Prof. Dr. Rainer M. Köppl

<u>VORWORT UND DANKSAGUNG.....</u>	<u>5</u>
<u>1. EINLEITUNG.....</u>	<u>7</u>
1.1 FRAGESTELLUNGEN.....	7
1.2 METHODIK UND QUELLEN.....	8
<u>2. DAS VERHÄLTNISS VON LESENDEN UND TEXTEN: VIELDEUTIGKEIT UND NULLDEUTIGKEIT.....</u>	<u>11</u>
2.1 FAN-TEXT UND FAN-OBJEKT.....	11
2.2 GRENZEN DER INTERPRETATIONEN	15
2.3 GRENZEN UND DISTANZ.....	17
2.4 DIE FAN-FALLE NARZISSMUS.....	21
<u>3. GRUNDLAGEN: INVENTING THE VAMPIRE</u>	<u>23</u>
3.1 HISTORISCHE URSPRÜNGE DER VAMPIRFIGUR.....	23
3.2 GENESE: LITERARISCHE AHNEN.....	24
3.3.1 ÄSTHETISCHE OPPOSITION	25
3.4 DREI GRUNDLEGENDE WERKE	26
3.4.1 WILLIAM POLIDORI: <i>THE VAMPIRE</i>	26
3.4.2 JOSEPH SHERIDAN LE FANU: <i>CARMILLA</i>	27
3.4.4 ZEITGENÖSSISCHE REZEPTION ZU STOKERS DRACULA	30
3.5 PRÄGENDE BILDER.....	31
3.5.1 DER VAMPIR ERROBERT DIE LEINWAND: <i>NOSFERATU</i>	32
3.5.2 DER VAMPIR ERROBERT DIE LEINWAND: <i>DRACULA</i>	34
3.6 DIE SPEZIFISCHEN FÄHIGKEITEN DES VAMPIRS	36
<u>4. COMMERCIALISING THE VAMPIRE</u>	<u>38</u>
4.1 HYPING THE VAMPIRE.....	38
4.2 HBO: IT'S NOT TV.....	39
4.3 <i>TRUE BLOOD</i> : „I WANNA DO BAD THINGS WITH YOU“	42
4.4 ADVERTISING THE VAMPIRE	43
4.5 RATING THE VAMPIRE.....	43
4.6 ALAN BALL - A SOUTHERN MAN.....	45
<u>5. ANALYZING THE VAMPIRE: DIE ERSTE STAFFEL</u>	<u>47</u>
5.1 ANALYTISCHER ANSATZ.....	47
5.2 WORT UND BILD	48
5.3 MCKEE: VOM BEAT ZUR STORY.....	49
5.4 MCKEES MODELL DER SZENENANALYSE	51

5.5 INHALTSANGABE	52
5.6 SZENENANALYSE	53
5.6.1 EXPOSITION: „DID SHE HEAR MY THOUGHTS?“	53
5.6.2 AUSLÖSENDES EREIGNIS: „YOU’RE OUR FIRST. VAMPIRE“	57
5.6.3 KOMPLIKATION: „IT’S CALLED INJUSTICE“	60
5.6.4 KOMPLIKATION: „STOP FIGHTING, YOU STUPID MEN!“	64
5.6.5 KRISE, HÖHEPUNKT UND AUFLÖSUNG: „I JUST NEED TO FEEL HUMAN RIGHT NOW“	66
<u>6. ANALYZING THE VAMPIRE: DIE ZWEITE STAFFEL.....</u>	72
6.1 ANALYTISCHER ANSATZ.....	72
6.2 INHALTSANGABE	72
6.3 QUELLENLAGE	74
6.4 TRUE BLOOD UND DAS GENRE VAMPIR-FILM	75
6.4.1 GENREKONVENTIONEN	75
6.4.2 DER VAMPIR ALS INVASOR – BILL UND DRACULA	76
6.4.3 SOOKIE UND BILL: TRUST ISSUES.....	80
6.4.4 A NEW TWIST TO AN OLD STORY.....	82
6.4.5 SOOKIE UND BILL: GETTING OLD	84
6.5 IT’S NOT ALL METAPHORE.....	85
6.5.1 ANALOGIEN	85
6.6 IT’S NOT ALL INTERPRETATION	89
6.6.1 SOOKIE UND BILL: “PEOPLE JUDGED VAMPIRES FOR BEING DIFFERENT”	92
6.6.2 LAFAYETTE UND ANDY: „MORE PIZZAZZ, NOT LESS!“	94
6.6.3 A COFFIN IS NOT A CLOSET	95
6.6.4 A HOME FOR THE VAMPIRE.....	99
<u>7. SCHLUSSWORT.....</u>	105
<u>8. QUELLEN</u>	109
8.1 AUDIOVISUELLE QUELLEN.....	109
8.2 LITERATUR.....	109
8.3 SEKUNDÄRLITERATUR.....	110
8.4 INTERNET.....	111
<u>ABSTRACT DEUTSCH.....</u>	114
<u>ABSTRACT ENGLISH.....</u>	115
<u>LEBENS LAUF</u>	116

Vorwort und Danksagung

Zu Beginn meines Studiums in Wien verfiel ich, wie so viele andere auch, der US-amerikanischen Fernsehserie *Buffy the Vampire Slayer*, von der ich nach wie vor begeistert bin. *Buffy* traf scheinbar einen, über den Ausstrahlungszeitraum von 1997 bis 2003 hinausgehenden, Nerv. Nicht nur bei mir, sondern auch vielen anderen Leuten aus meiner Generation. Das zeigen, neben den unzähligen über die Serie geführten Diskussionen, an denen ich mich selbst beteiligt habe, auch die vielen Diplomarbeiten, die sich mit *Buffy* beschäftigen. Mein intensives Nachdenken über Vampirgeschichten begann mit einem Buch, welches ich von meinem Vater geschenkt bekommen habe. Dietmar Daths *Sie ist wach. Über ein Mädchen, das hilft, schützt und rettet* 2003 im Implex-Verlag erschienener Text ist der Ausgangspunkt all meiner Überlegungen zum Thema. Ich kehre immer wieder zu diesem Text über *Buffy* und das Genre Horrorfilm zurück, auch wenn ich für diese Diplomarbeit keinen konkreten Anknüpfungspunkt gefunden habe und ihn nicht direkt zitiere.

Seit 2008 verfolge ich die vom Pay-TV-Sender HBO ausgestrahlte Serie *True Blood*. Auch sie stellt das Verhältnis einer jungen Frau zu Vampiren ins Zentrum. Bald war mir klar, dass sich durch *True Blood* ein aktueller Anlass dafür bot, mich in meiner Diplomarbeit mit Vampir-Erzählungen zu beschäftigen. Ab 2010 besuchte ich das DiplomandInnenseminar von Professor Rainer M. Köppl. In Gesprächen mit ihm kristallisierte sich im Lauf der Zeit heraus, dass diese Arbeit ausschließlich von *True Blood* handeln sollte. Denn über *Buffy* war schon so viel und über *True Blood* noch kaum etwas geschrieben worden. Die Serie reiht sich in die mittlerweile durchaus sehenswerte Liste von HBO-Produktionen ein, die die Programmgestaltung zeitgenössischen Fernsehens nicht nur in den USA, sondern auch in Europa prägen. Darauf einen genauen Blick zu werfen, erschien mir spannend und reizvoll.

Mein Dank gilt Professor Köppl, der diese Diplomarbeit befruchtend, unkompliziert und geduldig betreut hat. Bei Joanna Kowolik bedanke ich mich für regen Austausch und Orientierungshilfe während vieler Semester im „Formular- und Einreichdschungel“ der Uni Wien. Sigrid Nitsch steuerte unverzichtbare Lektorinnenarbeit bei und war stets bereit, sich nicht enden wollende Ausführungen über Vampire anzuhören. In Sachen Formatierungen macht ihr Niemand etwas vor. Danke, Baby!

Zu guter Letzt darf ich meinen Eltern Albert und Monika Müller und meiner Schwester Nina danken. Sie haben mir mein Studium ermöglicht, mich dabei immer mit Rat und Tat unterstützt und mir ihr Vertrauen geschenkt. Ohne sie hätte ich es schlichtweg nicht geschafft. Meinem Vater, der mir nicht nur mein erstes Vampir-Buch geschenkt hat, ist diese Arbeit gewidmet.

1. Einleitung

1.1 Fragestellungen

Im Zentrum meiner Diplomarbeit stehen die historisch-kritische Auseinandersetzung mit und die ausführliche Analyse von der US-amerikanischen Fernsehserie *True Blood*, sowie der von ihr ausgelösten Deutungen. Die Serie ist Teil eines seit Mitte der Nullerjahre anhaltenden Booms von Vampir-Geschichten. Kaum eine andere Figur aus der Populärkultur hat seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert als Chiffre für so viele verschiedene Ideen erhalten müssen wie der Vampir.

Als theoretischen „Unterbau“ und als wichtige Grundlage für den zweiten Analyseteil, in dem ich mich mit gängigen Interpretationsmustern der Serie beschäftigen werde, beginne ich meine Ausführungen mit einem Text des Soziologen und Fanforschers Cornel Sandvoss. Ihm bin ich im Rahmen einer zweitägigen, interdisziplinären und internationalen Vampir-Tagung junger AkademikerInnen begegnet, die im Dezember 2010 in Bochum abgehalten wurde. Es geht in diesem Kapitel um die grundsätzliche Klärung des Verhältnisses zwischen Konsumierenden (Fans) und dem konkreten Fan-Objekt, zum Beispiel die Serie *True Blood*. Darüber hinaus beschäftigen mich dabei verschiedene Möglichkeiten der konkreten Bedeutungskonstruktion.

Anschließend wende ich mich den Urtexten des Vampir-Genres zu. Mit diesen Bezugspunkten, die in Bram Stokers Roman *Dracula* aus dem Jahr 1897 gipfeln, korrespondieren auch zeitgenössische Produktionen wie *True Blood*. Um die durch sie konstituierten Genre-Konventionen und elementaren Motive zu erläutern, greife ich auf die Gedanken des bekannten Filmtheoretikers Georg Seeßlen und meines eigenen Diplomarbeitbetreuers Rainer M. Köppl vom Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien zurück. Zwei Filme mit einbeziehend, die für die Entwicklung des Vampir-Genres auf der Leinwand und auf dem Fernsehschirm von eminenter Bedeutung sind, soll zu einem späteren Zeitpunkt der Umgang von *True Blood* mit seinem „Erbe“ analysiert werden. Inwiefern bedient sich die Serie des etablierten Grundrepertoires des Genres und welche Aspekte fügt sie ihm bei?

Auf das historische folgt dann das erste Kapitel, welches sich konkret mit *True Blood* beschäftigt. Dabei geht es noch nicht um die Analyse, denn das Kapitel handelt von den

Produktions- und Ausstrahlungskontexten der Serie *True Blood*. Besonderes Augenmerk wird dabei der strategischen Position des für die Serie verantwortlichen Senders HBO auf dem US-amerikanischen Fernsehmarkt und den konkreten Einschaltquoten von *True Blood* geschenkt. Es ist meiner Ansicht nach ein an meinem Heiminstitut weit verbreitetes Versäumnis, nicht auf die ökonomischen und kommerziellen Aspekte des jeweiligen Forschungsgegenstandes einzugehen. In Bezug auf *True Blood* scheint mir jedoch eine solche Auseinandersetzung unverzichtbar zu sein. Mein Ansinnen ist es dabei, dem kreativen Produktionsprozess vorgelagerte Ausgangsbedingungen hervorzuheben, die sich auch im finalen Produkt niederschlagen und zu erkennen sind.

Neben der historischen Kontextualisierung der Serie innerhalb des Genres gilt der zweite Fokus meiner Aufmerksamkeit der ausführlichen Szenenanalyse. *True Blood* ist mittlerweile in die vierte Staffel gegangen, ich werde mich jedoch aus Platz- und Kompaktheitsgründen nur mit den ersten beiden beschäftigen. Anhand der ersten Staffel will ich mich dabei dem dramaturgischen Aufbau des Hauptplots, einer Liebesgeschichte, widmen. Durch Szenen aus der zweiten Staffel sollen dann übergeordnete Themen und Motive analysiert werden, die maßgeblichen Einfluss auf die Rezeption von *True Blood* genommen haben. Es scheint so, als herrsche bezüglich der Interpretationen der Serie unter Fans als auch KritikerInnen ein gewisser Konsens. Demnach wird die Chiffre Vampir als Metapher für den Kampf nach gesellschaftlicher Gleichstellung benachteiligter und marginalisierter Gruppen verwendet. In den meisten Fällen werden dafür Parallelen zur US-amerikanischen Lesben- und Schwulenbewegung gezogen. Diese und andere Interpretationsvorschläge will ich anhand von konkreten Szenen aus der Serie einem „Stresstest“ unterziehen. Handelt es sich um valide Positionen oder lassen sich dahingehende Interpretationen bei näherer Betrachtung nicht weiter aufrechterhalten? Den analytischen Teil beschließen will ich mit einem Blick auf die in der Serie präsentierten Konstruktionsmechanismen von Familie und Heimat. Möglicherweise ergibt sich darauf fußend eine alternative Sichtweise auf die Frage, wofür *True Blood* und seine Vampire stehen.

1.2 Methodik und Quellen

Als theoretische Grundlage für die spätere Auseinandersetzung mit den gängigsten Interpretationen bediene ich mich des Buches *Fans – The Mirror of Consumption* von Cornel Sandvoss. Fans, das sind im weitesten Sinne auch ich und die AutorInnen, mit

denen ich mich später während der Analyse beschäftigen werde. Das komplexe Verhältnis zum Fan-Objekt, hier konkret natürlich die TV-Serie, muss zunächst untersucht und geklärt werden. Dabei ist von elementarer Wichtigkeit, auch die Mechanismen der Konstruktion von Bedeutung zu beleuchten. Es soll durch dieses Kapitel ein theoretisches Fundament gelegt werden, auf das ich später in den beiden Analyse-Kapiteln wieder zurückkommen kann.

Im anschließenden Kapitel, welches einen historischen Abriss über das Vampirgenre darstellt, bediene ich mich neben dem äußerst aktuellen und erst 2010 erschienen Buch *Der Vampir sind wir – Der unsterbliche Mythos von Dracula bis Twilight* von Professor Köppl auch eines älteren Textes. *Kino des Phantastischen: Geschichte und Mythologie des Horror-Films* von Georg Seeßlen und Claudius Weil erschien bereits 1980. Ich verwende das Buch dennoch, weil gerade Seeßlen in seinen Analysen nie darauf verzichtet, auch Fragen nach der politischen Bedeutung von Kunstwerken zu stellen. In der Auseinandersetzung mit der Figur Dracula bietet es sich mehr als an, Elizabeth Russell Miller zu Wort kommen zu lassen, die ausgiebig zu Bram Stoker und seinem Roman geforscht hat.

Meine Recherchen zu HBO und *True Blood* haben mir anfangs nur sehr dürftige Ergebnisse geliefert. Nicht zuletzt deswegen fällt die Entscheidung im Dezember 2010 zu der Tagung nach Bochum zu fahren. Ich erhoffte mir durch den Austausch mit internationalen AkademikerInnen auch auf mehr, besonders akademische, Texte zu stoßen. Groß war meine Verwunderung, als die Teilnehmenden in Bochum von ähnlichen Problemen berichteten. Mit Milly Williamson von der Brunel University London, die am ersten Tag die Keynote hielt und bereits mehrfach über Vampire publiziert hat, unterhielt ich mich anschließend über die Forschungslage zu *True Blood* und HBO. Sie bestätigte meinen Eindruck, dass die Publikationslage zu beiden Themen bis zum jetzigen Zeitpunkt sehr dürftig ist. Bei der Serie, die erst seit 2008 läuft, überrascht mich das nicht. Dass es aber bis heute keine einzige, relevante akademische Auseinandersetzung mit dem Sender gibt, halte ich für durchaus bemerkenswert. Auf zwei Bücher, die sich doch mit *True Blood* beschäftigen, will ich im übernächsten Absatz zu sprechen kommen. An dieser Stelle sei nur noch angemerkt, dass Kapitel drei ausschließlich aus Internet-Quellen besteht. Diese „Extravaganz“ leiste ich mir auch deshalb, weil ich seit Jahren selbst für die Online-Redaktion einer großen österreichischen Tageszeitung tätig bin und dem Medium durchaus vertraue.

Beim ersten Teil der Szenenanalyse greife ich hauptsächlich auf Robert McKees Buch *Story, die Prinzipien des Drehbuchschreibens* zurück. McKee ist ein Praktiker, der selbst an preisgekrönten Drehbüchern mitgearbeitet hat. Sein Zugang überzeugt mich deshalb, weil im Fokus seiner Ausführungen immer die Zusehenden stehen. Denn auf sie und ihre Reaktionen kommt es letztlich auch dann an, wenn man sich mit den handwerklichen Aspekten der Film- und Fernsehproduktion beschäftigt. McKees Modell der Szenenanalyse habe ich leicht abgewandelt und es hat mir wertvolle Dienste geleistet. Christian Mikundas *Text Kino spüren – Strategien der emotionalen Filmgestaltung* passt hervorragend zu McKees Herangehensweise und findet deshalb assistierend ebenfalls Verwendung.

Im letzten Kapitel, also dem zweiten Teil der Analyse, verwende ich hauptsächlich drei Bücher und einige Zeitungsartikel. Die beide in den USA publizierten Aufsatz- und Essaysammlungen *True Blood und Philosophy – We Wanna Think Bad Things With You* und *A Taste of True Blood – The Fangbanger's Guide* stellen die akademischsten Texte dar, die es bislang über die Serie gibt. Die Qualität der Beiträge variiert stark. Einige von ihnen beschäftigen mich, wenn ich mich den gängigsten Interpretationen der Serie zuwende. Die Analyse beschließe ich mich mit Bezügen auf Katharina Reins Bochumer Tagungsbeitrag „Daddy was a hero! – Bindung und Familie in *True Blood*“. Der Beitrag wurde mittlerweile auf der Internetseite von *Caligari*, der deutschen Zeitschrift für Horrorstudien, unter dem Titel „Mütter, Helden und Vampire“ veröffentlicht.

2. Das Verhältnis von Lesenden und Texten: Vieldeutigkeit und Nulldeutigkeit

2.1 Fan-Text und Fan-Objekt

Im Rahmen meiner Recherchen zu dieser Diplomarbeit habe ich an der zweitägigen, internationalen Konferenz „Letting The Vampire In“ teilgenommen, die im Dezember 2010 in Bochum stattfand. Dort bin ich auf den Soziologen Cornel Sandvoss gestoßen, der am zweiten Tag die Keynote hielt. Sein Vortrag hat mir verdeutlicht, dass am Anfang jeder Interpretation, die in jedem Fall mit dem „Lesen“ eines „Textes“ beginnt, die Beziehung zwischen den konsumierenden Personen, den RezipientInnen, und dem „Text“ geklärt werden muss. Denn Bekanntlich geht es bei der Interpretation von „Texten“ nicht (nur) darum, was die Produzierenden (von den AutorInnen bis zu den TV-Sendern) sagen wollten, also bewusst intendierte Bedeutungen, sondern auch darum, was der „Text“ an sich sagt, nämlich über sich selbst, die AutorInnen, die Zeit und beispielsweise auch die KritikerInnen. Dabei gilt es besonders darauf aufzupassen, Elemente die dem „Text“ selbst entspringen, sich also „herauslesen“ lassen, nicht mit Elementen zu verwechseln, die „hinein interpretiert“ werden und im Kopf der jeweils rezipierenden Person entstehen. Bedienen möchte ich mich dabei eines Kapitels aus Sandvoss' 2005 erschienenem Buch *Fans – The Mirror of Consumption*¹, dem ich auch das erste Zitat entnehme. Es illustriert die soeben beschriebene Problematik und gibt gleichzeitig die Stoßrichtung dieser Arbeit vor.

„In the absence of a recognizable *intentio auctoris*, there are no facts in fan texts such as films, romance novels, comic books or television shows, but only contextual myths arising out of the fan's appropriation (*intentio lectoris*)”².

Es wird also einerseits darum gehen, die Absichten der Leute zu erkennen, die hinter *True Blood* stehen und die mit der Serie möglicherweise etwas aussagen wollen (*intentio auctoris*) und diese Absichten klar von den folgenden Interpretationen des Publikums – dazu gehöre auch ich – zu unterscheiden (*intentio lectoris*). Darüber hinaus soll erläutert werden, wie Bedeutungen und Interpretationen konstruiert werden, wenn die *intentio auctoris* Mehr- oder Vieldeutigkeiten zulässt oder gänzlich fehlt.

¹ Cornel Sandvoss *Fans – The Mirror of Consumption* (Cambridge: Polity, 2005).

² Sandvoss, „Fans“, S. 136. Hervorhebung im Original.

Bevor ich mich aber konkret mit Vampirliteratur, Vampiren in Film und Fernsehen sowie ganz besonders *True Blood* beschäftige, möchte ich eine theoretische Grundlage schaffen, auf die ich insbesondere im zweiten Analyseteil, der diese Arbeit beschließen wird, zurückkommen werde. Ein theoretisches Fundament halte ich für unabdingbar, denn gleichzeitig mit der boomenden akademischen – oder zumindest intellektuellen – Auseinandersetzung mit populärkulturellen Produkten wie *True Blood* stellt sich ein Problem bei ihrer Einordnung ein: Der Interpretationsrahmen scheint mir bisweilen bis über die Grenze des Nachvollziehbaren gesprengt zu werden. Dieses Grundlagenkapitel soll mir deshalb als Argumentationsrüstzeug dienen, wenn ich mich später mit den Interpretationen von *True Blood* beschäftige und meine eigenen Gedanken formuliere.

Sandvoss' Präsentation in Bochum trug den Titel "The Twilight of Audiences? Media Consumption and Identity in the Age of Media Convergence and Intertextuality". Er erweiterte den Rahmen der Konferenz, bei der sich viele Teilnehmende mit Fan-Forschung beschäftigten, deutlich und präsentierte seinen eigenen Ansatz, der weit über viele der anderen Beiträge hinausging und manche davon sogar in Frage stellte. Gleich zu Beginn seiner Keynote mochte er mit der Bemerkung viele erschreckt haben, wie angenehm es für uns (die damals Anwesenden) doch sein müsse, für einmal nicht erklären zu müssen, warum wir uns mit so etwas Verschrobenem wie Vampir-Geschichten (und deren Rezeption) beschäftigen, und worin der akademische Nutzen einer solchen Forschung bestehen soll. Sandvoss selbst beschäftigt sich ebenfalls mit Fans, auch wenn er sich zuvor mehrheitlich den AnhängerInnen von Fußballvereinen gewidmet hat und über diese schon mehrere Bücher publiziert hat.

Sandvoss erläutert verschiedene Ansätze der Fan-Forschung, um im Kapitel „Fan Texts: From Polysemy to Neutrosemy“ seinen eigenen, abschließenden Gedanken einzuleiten. Die von ihm vorgestellten Forschungsansätze eint die Übereinstimmung, dass alle Texte, die zu „objects of fandom“ werden, mehr- oder vieldeutig sind:

„[...] they share related assumptions regarding the textual and semiotic structure of objects of fandom. In describing the multiple ways in which fans intensively rework the texts upon which their fandom is built (what I will call 'fan texts' hereafter) through interpersonal and intrapersonal processes, these approaches all imply that texts allow for a multiplicity of readings and uses – that they are 'polysemic'”³.

³ Sandvoss, „Fans“, S. 123.

Als „Text“ werden dabei selbstredend verschiedenste Dinge oder Personen verstanden. Ein Popstar, eine TV-Serie oder ein Fußballverein sind allesamt „Texte“, die bei der Rezeption zur Auseinandersetzung und zur Deutung einladen. Im obigen Zitat ist ein für meine Überlegungen elementarer Begriff eingeführt und erklärt - der Fan-Text. Einen solchen stellt auch *True Blood* dar. Der Fan-Text ist das, was aus dem „object of fandom“ nach der Aneignung durch den Fan wird.

Alle Beiträge aus den Büchern *True Blood and Philosophy* und *A Taste of True Blood*, mit denen ich mich teilweise intensiv beschäftigt habe und auf die ich wieder zurückkommen werde, stellen von Sandvoss erwähnte „interpersonal and intrapersonal processes“ dar. Sie sind, mal mehr und mal weniger stark ausgeprägt, im Grunde genommen Fan-Auseinandersetzungen mit ihrem „object of fandom“. Dieser Umstand gilt wohl für jede kunst- bzw. kulturgeschichtliche Auseinandersetzung und ähnlich verhält es sich auch mit mir, der ich eine Schwäche für Vampir-Geschichten und die ersten drei Staffeln von *True Blood* mit Wonne verschlungen habe.

Den Überlegungen von Sandvoss liegt zugrunde, dass es keine geschlossenen kulturellen Texte gibt. Ein geschlossener Text wäre ein Text, der nur eine einzelne, festgeschriebene Bedeutung vorweist. Sandvoss meint, dass alle Texte mehr- oder vieldeutig sein können. Er erläutert dies beispielhaft an voneinander abweichenden Interpretationen der Comic-Figur *Batman*, die seit ihrer Entstehung in den 1930er Jahren viele Verwandlungen durchgemacht hat. Auf Will Brooker und sein Buch *Batman Unmasked – Analysing a Cultural Icon* zurückgreifend, schildert er wie in den 1950er Jahren befürchtet wurde, der Männerhaushalt von Batman, seinem Gesellen Robin und ihrem gemeinsamem Haushälter symbolisiere eine homosexuelle Gemeinschaft⁴. Dies führte sogar dazu, dass die Schöpfer des Comics mit *Batwoman* und *Batgirl* neue Figuren erschufen, um Batmans Heterosexualität zu zementieren und dieser Interpretation entgegen zu wirken. Die TV-Serie aus den 1960er Jahren wird hingegen wieder als „distinctly camp“⁵ beschrieben. Allen Heterosexualisierungs-Bemühungen zum Trotz, die *Batman* zu einem geschlossenen Text gemacht hätten, blieb die Figur vieldeutig. Ins Zentrum rückt also die Frage nach Plausibilität und Nachvollziehbarkeit der jeweiligen Interpretation. Der Problematik, dass grundsätzlich (fast) jeder Text als Projektionsfläche für individuelle und subjektive

⁴ Will Brooker, *Batman Unmasked – Analysing a Cultural Icon* (London: Continuum, 2000).

⁵ Sandvoss, „Fans“, S. 124.

Ansichten herangezogen werden kann, hat Umberto Eco mit *Die Grenzen der Interpretation*⁶ ein ganzes Buch gewidmet. Um das oben erwähnte Beispiel *Batman* wieder aufzugreifen, kommt Sandvoss zu folgendem Schluss:

„What transpires from this discussion is that *all* texts are polysemic. We cannot distinguish between closed texts, as for example the late 1950s *Batman* comics, and open texts, such as the 1960s television series. The determined researcher [...] will always be able to find evidence contrary to the assumption of a single interpretation”⁷.

Für ihn ist die Frage eine andere, „[...] the key question is one of degree: of just how many and how easily different readings can be constructed from a given text [...]”. Es ist die Frage nach der Mehr- oder Vieldeutigkeit, der Polysemie, die auf zwei Ebenen konstruiert wird. „First, in qualitative terms, the text presents the reader with a multiplicity of possible interpretations which are consciously realized by the reader“ und zweitens: „[...] the polysemic text allows for different readings by different readers“⁸. Nun ist zu bestimmen, wie groß der Anteil des Lesers oder der Leserin bei der Konstruktion von Bedeutung ist. Für Sandvoss ist die Sache klar: Es ist der bestimmende Anteil. „This is taken furthest in my claim of a self-reflective relationship between fan and object of fandom. From such a self-reflective reading it follows that texts allow not only for a multiplicity of meaning, but for *any* meaning”⁹. „Klassische“, aber insbesondere auch popkulturelle Texte, lassen sich also auf verschiedenste und sich gegenseitig durchaus widersprechende Weisen interpretieren. Es stellt sich die Frage, wie viel in einen Text hinein- und auch wieder herausgelesen werden kann. Divergierende Sichtweisen machen dabei natürlich auch vor den Sphären akademischer Diskurse nicht halt.

In diesem Zusammenhang soll nur die nach wie vor nicht abgeschlossene akademische Debatte über die Kult-Serie *Buffy the Vampire Slayer*¹⁰ von Serienmacher Joss Whedon erwähnt werden. Ob die Figurenzeichnung der Heldin Buffy (Sarah Michelle Gellar) nun emanzipatorische Züge in sich trägt, oder doch nur eingefahrene Geschlechts-Rollenbilder widerspiegelt, bleibt eine Frage des Standpunktes. Bezüglich dieser *Buffy*-spezifischen Frage möchte neben Dietmar Daths Buch *Sie ist wach – Über ein Mädchen, das hilft*,

⁶ Umberto Eco, *Die Grenzen der Interpretation* (München: dtv, 1999, Neuauflage).

⁷ Sandvoss, „Fans“, S. 125. Hervorheb. im Original.

⁸ Sandvoss, „Fans“, S. 125f.

⁹ Sandvoss, „Fans“, S. 126. Hervorheb. im Original.

¹⁰ Joss Whedon, *Buffy the Vampire Slayer* (DVD: Twentieth Century Fox, 2003).

*schützt und rettet*¹¹ auf die Website slayageonline.com verweisen. Dort befindet sich das umfangreiche Onlinearchiv von *Slayage*, ein akademisches Periodikum zu den Arbeiten Whedons. Allein die Titel der Beiträge verdeutlichen die argumentative Bandbreite. So betiteln Renee St. Louis und Miriam Riggs ihr Essay „'And Yet': The Limits of *Buffy* Feminism“¹², während Kevin K. Durant fragt “‘Are You Ready to Finish This?': The Battle against the Patriarchal Forces of Darkness”¹³. Zwei Titel, die durchaus unterschiedliche Positionen vermuten lassen.

Die oben von Sandvoss getätigte Feststellung, dass Texte nicht nur mehrere, sondern jede „Lesart“ zulassen, führt konsequent zu Ende gedacht dazu, dass der Begriff der Vieldeutigkeit, der Polysemie, nicht mehr greift. Eine neue Definition wird benötigt. Ein Benennungsvorschlag kommt von Sandvoss:

„The notion of self-reflection in fandom suggests that some texts come to function as a blank screen on which fans' self-image is reflected. These texts are *polysemic* to a degree that they become *neutrosemic* – in other words, carry no inherent meaning. By 'neutrosemy' I describe the semiotic condition in which a text allows for so many divergent readings that, intersubjectively, it does not have any meaning at all”¹⁴.

Wenn so viele Interpretationen eines Textes vorstellbar sind, dass keine verbindliche Bedeutung mehr festgestellt werden kann, dann will ich in der Folge Sandvoss' Begriff der 'neutrosemy' mit Nulldeutigkeit übersetzen.

2.2 Grenzen der Interpretationen

Der Weg von Viel- zu Nulldeutigkeit bringt Sandvoss zu seinem nächsten Punkt, den er „The limits of interpretation“ nennt. Er weist darauf hin, dass wichtige Unterschiede und Ähnlichkeiten zwischen verschiedenen Formen von Textualität bestehen und der Fan-Text nicht als nulldeutig beschrieben werden könnte, wenn er tatsächlich über einzelne, festgeschriebene Bedeutungen verfügen würde. Somit gilt es, die Faktoren zu identifizieren, unter deren Einfluss Texte ihre objektive Bedeutung verlieren und zu Räumen für selbstreflektive Bedeutungskonstruktion werden:

¹¹ Dietmar Dath, *Sie ist wach – Über ein Mädchen, das hilft, schützt und rettet* (Berlin: Implex, 2003)

¹² http://slayageonline.com/PDF/St._Louis_Riggs.pdf

¹³ <http://slayageonline.com/PDF/Durand.pdf>

¹⁴ Sandvoss, "Fans", S. 126.

“[...] if fan texts had powers of singular signification, the fan text as object of fandom could not possibly be appropriated in the multiplicity of ways outlined here. It is therefore important to identify the factors under which texts lose their objective [...] meaning and become a space of self-reflective meaning construction”¹⁵.

Die “objects of fandom” sind dem Fan-Forscher zufolge keine einzelnen Texte, sondern bestehen aus vielen Zeichen und Symbolen die über verschiedenste Wege zu ihrem Publikum finden. Aus diesem Pool von Angeboten wählen Fans manche aus, übersehen andere und verschmähen gewisse bewusst. Allein schon dieser Filter-Prozess bewirkt, dass kaum viele Personen auf einmal den Fan-Text auf die exakt gleiche Weise rezipieren. Selbstverständlich liegt nicht die ganze Bedeutungskonstruktion in den Händen der Konsumierenden - am Ausgang eines bestimmten Fußballspiels beispielsweise lässt sich wenig rütteln. Wichtiger als das Resultat des Spiels wird für die Bedeutungskonstruktion aber der Zusammenhang, der Kontext, in den der Fan die Partie stellt:

„However, the way in which such information becomes contextualized within the object of fandom is subject to the fan’s appropriation and construction of meaning. Consequently, given this role of the reader in the constructing and shaping of meaning, questions of polysemy and neutrosemy are dependent on the reception context rather than the text itself”¹⁶.

Zur Verdeutlichung des Gedankens will ich ein konkretes Beispiel aus dem Fußball nennen, wo genau diese Situation Wochenende für Wochenende zum Tragen kommt. Das Spiel des Tabellenersten gegen einen Abstiegs Kandidaten endet 1:1. Während sich der eine Fan über das Ergebnis freut, weil fast die Hälfte des Stammkaders gefehlt hat und viele junge Eigenbauspieler zum Einsatz kamen, ist der andere zu Tode betrübt, denn der ärgste Titelkonkurrent hat seine Partie gewonnen und seinerseits die Tabellenführung übernommen.

Sandvoss bezeichnet „[...] the boundaries of the text and its distance from the reader“¹⁷ als die wichtigsten zwei Faktoren für, wie beschrieben, voneinander abweichende Bedeutungskonstruktionen und Rezeptionszusammenhänge. Weil diese Faktoren – die Grenzen des Texts und die Distanz zu den Lesenden – so entscheidend für die

¹⁵ Sandvoss, “Fans”, S. 129.

¹⁶ Sandvoss, “Fans”, S. 130.

¹⁷ Sandvoss, “Fans”, S. 130.

Wahrnehmung populärer Texte als „objects of fandom“ sind, gilt ihnen das nächste Kapitel. Einfacher gesagt: ein 1:1 ist eben nie „nur“ ein 1:1.

2.3 Grenzen und Distanz

Das Auswahlverfahren der Konsumierenden von popkulturellen Texten ist ein simultan stattfindender Prozess von Inklusion und Exklusion. Manche Aspekte einer Geschichte werden bewusst rezipiert, andere absichtlich oder versehentlich übergangen. Dadurch werden dem Text automatisch Grenzen gesetzt. Sandvoss beschreibt die Situation mit dem Bild eines persönlichen Fan-Scherenschnitts. Denn der Fan ist gar nicht gezwungen dazu, den Text in eine bestimmte, den persönlichen Bedürfnissen entsprechende Form zu bringen, sondern integriert einfach jene Aspekte des Texts in seinen Fan-Text, die ihm passend erscheinen. Wichtig ist dabei, dass die Rezipierenden selbst die Grenzen festlegen:

„[...] not all that is associated with the objects of fandom [...] is recognized by the individual fan as part of their fan text. The object of fandom thus always consists of a textual hybrid, a meta- or super-text composed of many textual episodes whose boundaries are defined by the fan him- or herself. The reader, then, does not [...] beat the text into a shape which will serve his or her own purposes [...], but cuts his or her own text out of all available signs and information like a figure out of a seemingly endless sheet of paper”¹⁸.

Natürlich kann dieser Fan-Scherenschnitt durchaus einen umfassenden Blick auf das „object of fandom“ bieten. Aus der Vielzahl an angebotenen Produkten oder den vielen Teilaspekten eines einzelnen Produkts wird eine Entscheidung getroffen. So kann sich, um das Fußball-Beispiel von oben wieder aufzugreifen, ein dritter Fan nach dem 1:1 nicht zwischen den zwei erwähnten Positionen entscheiden und wird intensiv Zeitungen lesen, mit anderen Fans diskutieren oder sich an den Kommentaren kompetenter Blogger orientieren, um sich eine eigene Meinung zu bilden. Kommt er zu keinem befriedigenden Ergebnis, deutet er einfach den ganzen Spieltag um, rückt sein eigentliches Team in den Hintergrund und freut sich über den Sieg des Titelkonkurrenten. Dort spielt nämlich sein heimlicher Lieblingsspieler, der zwei wunderschöne Tore erzielt hat.

Entscheidend für die individuelle „Grenzziehung“ wird also auch der Umstand, dass der Fan bei der Wahrnehmung seines Fan-Textes nicht ausschließlich von sich selbst ausgehen

¹⁸ Sandvoss, „Fans“, S. 132.

muss, es de facto gar nicht kann. Dies ist so, weil in die selbstreflektive Auseinandersetzung auch andere, bewusst oder unbewusst wahrgenommene, Interpretationen und Meinungen einfließen. Es ist dies der narrative Schirm, unter dem sich all jene zusammenfinden, die sich mit dem Spiel beschäftigt haben. Die drei Fußballfans müssen zwar nicht zwangsläufig die konkreten, subjektiven Eindrücke der jeweils anderen zwei kennen, wissen aber, dass dies geläufige Meinungen zum Spiel sind und nehmen deswegen eine Haltung diesen Positionen gegenüber ein. Sandvoss hält darüber hinaus fest, dass die Serialität von Fan-Texten für diesen Prozess von entscheidender Bedeutung ist:

„The self-selected fan text as meta-text is in turn dependent on a narrative universe which allows for the meaningful connection of individual narratives and episodes through a number of industrial and technological conventions. The seriality of fan texts that seems crucial to this process [...] is, notwithstanding its commercial imperative [...], particularly important in television and popular fiction as a device to erect a narrative umbrella beneath which fans build their own fan text from different episodes and narrative strands”¹⁹.

Ohne zu weit vorgreifen zu wollen, kann ich hier erwähnen, dass dieser Umstand in der Betrachtung von *True Blood* noch eine Rolle spielen wird. Sandvoss schließt seine Betrachtungen zu textlichen Grenzen dadurch ab, dass er auf Fredric Jamesons Postmoderne-Analyse zurückgreift²⁰ und den beschriebenen Vorgang in einem größeren Zusammenhang situiert. Dabei verbindet er die Auswahlmöglichkeiten der Fans bei der individuellen Grenzziehung, den Prozess von Inklusion und Exklusion populärer Texte, mit Jamesons Vorstellung von Intertextualität. Jener ist der Meinung, die Intertextualität sei die dominierende kulturelle Konsequenz des (herrschenden) Konsumkapitalismus und damit die Voraussetzung einer postmodernen, kulturellen Ordnung.

„In a broader perspective, the ability of fans to determine the boundaries of ‘their’ fan texts also relates to different accounts of the cultural logic of postmodernity. Jameson (1991) identifies intertextuality, which in turn allows fans to relate different popular texts to each other in processes of inclusion and exclusion, as the predominant cultural consequence of consumer capitalism, and hence as a premises of a postmodern cultural order”²¹.

¹⁹ Sandvoss, “Fans”, S. 133.

²⁰ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism* (London: Verso, 1991).

²¹ Sandvoss, “Fans”, S. 133f.

Ein weiterer, dem oben beschriebenen Fan-Scherenschnitt dienlicher Aspekt ist die Tatsache, dass Popkultur aus ökonomischen Gründen zuweilen gar nicht danach strebt als geschlossener Text wahrgenommen zu werden, dies vielleicht sogar ihr Wesen ausmacht. Sandvoss geht noch einmal auf das bereits erwähnte Beispiel von der Suche nach Hinweisen auf *Batmans* Sexualität ein und wirft den Aspekt in die Debatte, dass Text-Produzenten, von den Autorinnen bis zu den Sender-Verantwortlichen, „in their search for the widest possible audience“²² sogar aktiv auf Vieldeutigkeiten und Ambiguitäten bauen. Das lässt sich auch als eine bewusst so gesetzte Bedeutungsarmut oder -leere verstehen, die von Fans nur zu gern gefüllt wird:

“The mythic rather than factual nature of popular texts thus enables fans to determine the boundaries of their own fan text by contextualizing facts and positioning these within the self-reflective meta-narrative of their fandom”²³

Wenn Text-Produzenten also absichtlich möglichst viel offen lassen, dadurch eine größtmögliche Anzahl an Interpretationen geradezu fördern und diese „Lücken“ von den Fans gerne angenommen werden, um selber Bedeutung zu konstruieren, dann stellt sich eine nächste, entscheidende Frage. Wie funktioniert eigentlich die Kommunikation zwischen Fan und „object of fandom“? Schließlich ist ihr Verhältnis nicht reziprok. Die zeitliche und räumliche Verfügbarkeit des Objekts spielt für die Fans ebenso eine Rolle wie die denotative Kraft des wahrgenommenen Inhalts. Darunter lässt sich die Stärke oder der Einfluss verstehen, mit denen das Objekt kraft seiner eigentlich intendierten Kernbedeutung, soweit es denn eine hat, auf den Fan wirkt. Je größer die kommunikative Distanz zwischen beiden ist, meint Sandvoss, „[...] the lesser the text’s denotative power and the greater the number of possible interpretations“²⁴. Die größere Distanz führt dazu, dass das Objekt „offener“ für die Interpretationen des Fans ist. Je mehr Vorwissen er beispielsweise über ein bestimmtes Fußballspiel verfügt, desto einfacher wird es ihm fallen, Vermittlungslücken mit seinen Erfahrungen und Vorstellungen zu besetzen. Tatsächlich kann aber auch die räumliche Situation, in der die Auseinandersetzung mit dem Objekt stattfindet, eine entscheidende Rolle spielen. Fan eins aus dem Beispiel mit dem 1:1 hat die Partie vor dem Fernseher gesehen und ist froh darüber, weniger Pfiffe gegen den Trainer vernommen zu haben. Er interpretiert dies positiv, weil ihm der Coach am Herzen

²² Sandvoss, „Fans“, S. 135.

²³ Sandvoss, „Fans“, S. 136.

²⁴ Sandvoss, „Fans“, S. 137.

liegt. Fan zwei steht dem Trainer ebenso wohlwollend gegenüber, befand sich beim Spiel aber mitten unterm Stehplatzpublikum und hat die wüsten Beschimpfungen gegenüber dem Fußball-Lehrer bedauernd zu Kenntnis nehmen müssen. Fan eins hat die schlechte Stimmung auf den Rängen vor dem Fernsehgerät nicht wahrnehmen können, weil der TV-Moderator so geschwätzig war und die Regie den Pegel der Stadiongeräusche ständig leiser gedreht hat.

Sandvoss beschreibt die Situation weiter so, dass die größere Distanz zum Objekt nicht hemmend wirkt, sondern förderlich für die emotionale Verstrickung des Fans ins Geschehen ist. Damit ist nicht gemeint, dass der Fan vor dem TV-Gerät mehr „abgeht“ als der Fan im Stadion. Viel mehr muss er, gerade deshalb weil er nicht im Stadion ist, das Erlebnis mitgestalten. Indem er beispielsweise auf seinen Erfahrungsschatz zurückgreift, konstruiert er aktiv die Bedeutung des Fan-Texts. Für Sandvoss ist also klar, dass größere kommunikative Distanz nicht die Distanz zwischen Fan und Text verschwinden lässt, sondern die Distanz zwischen Fan und Bedeutung.

„It is not the distance between text and reader that has disappeared [...], but the distance between reader and meaning. In turn, the erosion of boundaries between reader and meaning in self-reflective fan consumption becomes possible only through the neutrosemic condition of fan texts arising out of this communicative distance“²⁵.

Dieser Grenzverlust, der den selbstreflektiv agierenden Fan fast zum alleinigen Konstrukteur der Bedeutung macht, resultiert aus der relativen Nulldeutigkeit von Fan-Texten, die zusätzlich noch die kommunikative Distanz überwinden müssen. Einem Merksatz gleich stellt Sandvoss fest: „Thus, the greater the distance between text and reader, the lesser the distance between reader and meaning“²⁶. Bei einer größeren kommunikativen Distanz fällt es leicht, eine rein selbstreflektive Lesart zu kultivieren. Diese Distanz besteht grundsätzlich auch bei einem Fernseh-Produkt wie *True Blood*. Die Konstruktion von Bedeutung gestaltet sich für den selbstreflektiven Fan schwieriger, wenn sich die Distanz verringert. Dies kann dann der Fall sein, wenn sich Fans so viel Wissen über das „object of fandom“ angeeignet haben, dass die *intentio auctoris* wieder eine Rolle zu spielen beginnt. Je mehr sich der Fan dem Fan-Text annähert und sich mit anderen Fans

²⁵ Sandvoss, „Fans“, S. 138.

²⁶ Sandvoss, „Fans“, S. 139.

austauscht, desto weniger beliebig werden die möglichen Interpretationen. Ein rein selbstreflexives Lesen des Texts ist unmöglich geworden.

„[...] the greater the knowledge that fans accumulate about their object of fandom, the more they communicate with other fans, the more they narrow the distance between themselves and the fan text. As they move ever closer to the *intentio auctoris*, it becomes increasingly difficult to maintain a self-reflective reading”²⁷.

2.4 Die Fan-Falle Narzissmus

Sich so nahe am „object of fandom“ bewegend Fans scheinen eine andere Art und Weise als die rein selbstreflexive finden zu müssen, um im Umgang mit ihrem Fan-Text wieder die (Be-)Deutungshoheit zu erlangen. Der Text verliert seine Nulldeutigkeit und so wechseln Fans, die sich nicht mehr im Objekt erkennen können, die Seiten. Sie werden von Lesenden zu Text-Produzierenden und suchen sich dafür eine geeignete Nische.

„These fans then move to forms of textuality in which their self-reflective control over the text is reinstated through their own authorship: niche media such as fanzines, fan club activities, and their own textual productivity”²⁸.

Wenn ich mir selbst und den anderen Interpretierenden von *True Blood*, mit denen ich mich beschäftigen werde, umfangreiches Wissen über die Serie nicht absprechen will, dann gilt für uns alle das Ziel, nach Möglichkeit der Fan-Falle Narzissmus zu entgehen. Diese beschreibt Sandvoss im passend betitelten Abschnitt „Open texts and closed readers“ als einen sich schließenden Kreis. Er meint, dass wenn alle im Fan-Text vorgefundenen Erfahrungen den Erwartungen des Fans entsprechen, dann wird der Fan-Text zum reinen Spiegel und wird zum banalen Objekt einer narzisstischen Perspektive.

“Here the circle between the aesthetic condition of fan texts and the conceptualization of fandom as narcissism closes: as all experiences found by the fan in the fan text coincide with his or her horizon of expectations, the fan text takes on the role of a mirror, and thus becomes the banal object of a narcissistic perspective”²⁹.

²⁷ Sandvoss, „Fans“, S. 139.

²⁸ Sandvoss, „Fans“, S. 140.

²⁹ Sandvoss, „Fans“, S. 145.

Kommt es so weit, hat das für Sandvoss verheerende Konsequenzen. Denn diese Situation käme einem „[...] collapse of the reading situation as potential dialogue between self and world“³⁰ gleich. Diesen Kollaps des potenziellen Dialogs zwischen mir und der Welt kann ich auf den folgenden Seiten hoffentlich vermeiden, wenn ich mich nun zunächst den Wurzeln des Vampir-Genres in Literatur und Film zuwende, um mich dann schrittweise der konkreten Analyse von *True Blood* anzunähern.

³⁰ Sandvoss, „Fans“, S. 145.

3. Grundlagen: Inventing The Vampire

3.1 Historische Ursprünge der Vampirfigur

Die Vampirfigur beginnt ihre mediale Karriere im 19. Jahrhundert. Als Volksmythos war sie jedoch schon viel länger präsent und bis ins späte 18. Jahrhundert hinein war der Glaube an tatsächlich existierende Vampire noch weit verbreitet.

In ländlichen Gegenden, besonders in Mähren, Ungarn und auf dem Balkan, kam es immer wieder zu einer richtiggehenden Vampir-Hysterie. In der damaligen Zeit wissenschaftlich nicht erklärbare Häufungen von Todesfällen und/oder massenhaftes Tiersterben wurden häufig mit den Verfehlungen eines eben erst Verstorbenen erklärt. So wurden beispielsweise die Todesfälle einer Magd und ihres Neugeborenen mit dem ebenfalls erst kurz zurückliegenden Hinscheiden des Bauers in Verbindung gebracht. Es ging nämlich das Gerücht um, der Bauer sei der Kindsvater. Nun hätte er die beiden als Wiedergänger, Untoter oder eben Vampir zu sich geholt. Lag in der damaligen Zeit der Verdacht nahe, dass es sich bei eigentlich unerklärlichen Geschehnissen um einen Fall von Vampirismus handelte, so wurden in den meisten Fällen die Leichen ausgegraben. Danach trieb man ihnen einen Pflock durchs Herz, köpfte und fesselte sie. Oft wurden die Leichen nach den Schändungen auch verbrannt. Dies alles geschah im Einverständnis mit der Ärzteschaft und der Kirche. Wie man mit dem Vampirglauben fertig wurde und welches Umdenken auch bei den Autoritäten stattfand, dazu verweise ich auf Rainer Maria Köppl. Köppl bietet im Kapitel „Der Vampirjäger Ihrer Majestät“ (S. 18ff) seines Buches *Der Vampir sind wir*³¹ einen historischen Abriss über den Vampirglauben an.

Der Vampir betritt das 21. Jahrhundert vor dem Hintergrund eines reichhaltigen Erbes in den verschiedensten Medien. Doch seine Geschichte ist noch gar nicht so alt. Als medialer Urvampir gilt Dracula aus Bram Stokers gleichnamigem Roman aus dem Jahr 1897. Doch Stokers Geschichte beschreibt lediglich den Höhepunkt einer sich bereits Jahre zuvor anbahnenden literarischen Genrebildung. Nach Stokers *Dracula* prägen auch besonders zwei filmische Adaptionen die Konventionen des Vampirgenres, Murnaus *Nosferatu* und Brownings *Dracula*.

³¹ Rainer M. Köppl, *Der Vampir sind wir – Der unsterbliche Mythos von Dracula bis Twilight* (St. Pölten: Residenz, 2010).

3.2 Genese: Literarische Ahnen

Georg Seeßlen und Claudius Weil untersuchen in einem Kapitel ihres Buches *Kino des Phantastischen: Geschichte und Mythologie des Horror-Films* die „Entwicklung des literarischen Horrors zu einem Genre der Unterhaltung“³². Dabei machen sie drei hauptsächliche Quellen aus. Neben dem „Vampirroman mit den Verarbeitungen seines Motivs in Vers-Epen und in der Lyrik“ sind dies „der klassische Schauerroman als spezielle Form der „Gothic Novels“ [...] und [...] die Gespenstergeschichte und ihre Vorformen im Drama“³³.

Im Zentrum der Gothic Novels standen Menschen, die mit einem Fluch beladen waren. Diese Texte rückten den Gedankenkomplex in den Bereich des Mythos und verloren laut Seeßlen/Weil dadurch ihre „politische Problematik“. Die Romantik jedoch entwickelte „dieses Thema bis zu einem Punkt, der die Herausbildung der bürgerlichen Wissenschaft der Psychologie unumgänglich machte. Das kranke Individuum wurde in einem Grade problematisiert, wie es vorher undenkbar war“³⁴.

Die Schauerromane wandten sich dabei

„an ein skeptisch gewordenes Kleinbürgertum, das den bedingungslosen Glauben an den Fortschritt verloren hatte. Der soziologisch aufschlußreiche „Lesehunger“ des ausgehenden achtzehnten und des beginnenden neunzehnten Jahrhunderts war ebenso Ausdruck einer kulturellen Abwendung von der Krisenanfälligkeit des aufklärerischen Bewußtseins, wie später das Kino eine Abkehr von den Krisen des frühen zwanzigsten Jahrhunderts darstellte“³⁵.

Seeßlen/Weil zählen zwischen 1790 und 1818, dem Erscheinungsjahr von Mary Shelleys *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, über dreihundert in England publizierte Schauerromane – „ein Indiz für die Beliebtheit des Genres“³⁶. Die politischen und historischen Probleme späterer Jahrzehnte ließen sich in der Form des Schauerromans jedoch nicht mehr verarbeiten“³⁷. Seeßlen und Weil bezeichnen Shelleys Roman als „eines

³² Georg Seeßlen und Claudius Weil, *Kino des Phantastischen: Geschichte und Mythologie des Horror-Films* (Hamburg: Rowohlt, 1980), S. 29.

³³ Seeßlen/Weil, „Phantastik“, S. 29.

³⁴ Seeßlen/Weil, „Phantastik“, S.30.

³⁵ Seeßlen/Weil, „Phantastik“, S. 29.

³⁶ Seeßlen/Weil, „Phantastik“, S. 31.

³⁷ Seeßlen/Weil, „Phantastik“, S. 31.

der letzten Werke der englischen Schauerromantik, die nicht – freiwillig oder unfreiwillig – komisch sind. Dies begründen sie mit des Monsters Fähigkeit, einen eigenen Willen zu entwickeln.

„Der Roman beschreibt in erster Linie die *geistige* Menschwerdung von Frankensteins Geschöpf; es ist, [...], ursprünglich ein Wesen völliger Unschuld, das erst durch die Begegnung mit verschiedenen „Charaktermasken“ der Gesellschaft nach und nach böse und zerstörerisch wird. Dieser gleichsam philosophische Aspekt, dem eine zutiefst pessimistische Anschauung zugrunde liegt, findet sich in den nach dem Roman entstandenen Filmen kaum noch“³⁸.

Das Monster bekommt Tiefgang, denn als eindimensionaler und oberflächlicher Schrecken wurde es den Ängsten und komplexer werdenden Problemen der Bürger nicht mehr gerecht. Damit wird eine Entwicklung losgetreten, die im Vampir als äußerst mondäne Gestalt endet. Die neu ausgestattete Figur mag sehr wohl das durchaus archaische Ziel verfolgen, ihre Opfer auszusaugen, geht dabei aber modern, das bedeutet hier intelligent, perfid und gleichzeitig aber auch verführerisch zu Werke.

3.3 Der Vampirroman

3.3.1 Ästhetische Opposition

Seeßlen und Weil zitieren Gero von Wilpert, der den Vampirroman, ganz ähnlich wie den Schauerroman, als „eine Reaktion auf einen übersteigerten Fortschrittsglauben und einen keimfreien Rationalismus“³⁹ sieht.

Seeßlen und Weil halten fest, dass „sich die Ideologie der Aufklärung nicht in einer entsprechenden politischen Praxis verwirklichte“ und führen dies auch aus:

„Das Vampirmotiv, das mystifizierte Rachedanken mit erotischer Symbolik verbindet, sublimierte auch die Todesangst des Menschen jener Zeit, der mit den Problemen vorsichtiger Säkularisierung fertig werden musste – dem Individuum blieb nichts anderes übrig [...] als einen Teil seiner existenziellen Probleme zu verdrängen“⁴⁰.

³⁸ Seeßlen/Weil, „Phantastik“, S. 32.

³⁹ Seeßlen/Weil, „Phantastik“, S. 32.

⁴⁰ Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur* (Stuttgart: Kröner, 1969), [5. Auflage]. Zit.nach: Seeßlen/Weil, „Phantastik“, S. 32.

Im Vampir- wie auch im Schauerroman orten Seeßlen/Weil eine „ästhetische Opposition“ gegen das Bürgertum als sich etablierende herrschende Klasse, die sich durch eine „Haßliebe zum Altem, zum Unveränderlichen und zum Antirationalen“⁴¹ manifestiert. Man kann diese Entwicklung als eine Zerrissenheit innerhalb des Bürgertums verstehen. Die gefühlte Realität der Menschen entsprach noch nicht den neuen gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen. Der einzelne Bürger war noch nicht so weit wie seine Zeit und dieser Umstand stellte ihn vor existenzielle Probleme.

3.4 Drei grundlegende Werke

Sowohl Seeßlen/Weil als auch Rainer M. Köppl in seinem Buch *Der Vampir sind wir* konstatieren drei maßgebliche Werke, die zur Genrebildung des Vampirromans beigetragen haben. Auf sie möchte ich nun jeweils kurz eingehen, da sie für die wichtigsten Konventionen des Vampirgenres verantwortlich sind und kein späterer Text ohne die Auseinandersetzung mit diesem Erbe auskommen konnte.

3.4.1 William Polidori: *The Vampyre*

William Polidoris *The Vampyre* aus dem Jahr 1819 wurde bei seinem Erscheinen mehrheitlich dem berühmteren Lord Byron zugeschrieben, dessen Liebhaber Polidori war. Entstanden war eine ursprüngliche Form des Texts 1816 am Genfer See in der Schweiz. Eine illustre Runde, an der auch Percy Shelley und seine Geliebte Mary Wollstonecraft teilnahmen, trat zu einem Wettbewerb an: Wer schreibt die beste Horrorgeschichte?⁴².

Polidoris für das Vampir-Genre folgenreicher und glücklicher Einfall war es, das Geschehen seiner Geschichte in die Aristokratie zu verlegen. *The Vampyre* folgt dem Waisen und mit einem großzügigen Erbe ausgestatteten Aubrey, der dem attraktiven aber charakterlich verdorbenen Ruthven verfallen ist, auf eine gemeinsame Reise. Nach einem Zwist zwischenzeitlich getrennt, kommen die beiden wieder zusammen. Zu zweit werden sie überfallen, wobei Ruthven eine tödliche Schusswunde erleidet und seinem Begleiter das Versprechen abverlangt, über die unschönen Geschehnisse und Zwischenfälle der gemeinsamen Reise zu schweigen.

⁴¹ Seeßlen/Weil, „Phantastik“, S. 32.

⁴² Mary Wollstonecraft (spätere Shelley) entwarf dabei einen Text mit dem Titel *Frankenstein*, der ebenfalls seinen Platz in der Weltliteratur einnehmen sollte.

Zurück in Londons feiner Gesellschaft muss Aubrey erkennen, dass Ruthven von den Toten zurückgekehrt ist und Aubreys Schwester umgarnt. Aubrey will die anstehende Hochzeit verhindern, ist aber an sein Versprechen gebunden. Erst als ihm ob seiner Verzweiflung ein Blutgefäß platzt, spricht er kurz vor seinem Tod über das, was geschehen ist. Zu spät, denn Ruthven hat sich seiner Schwester bereits bemächtigt und sie ausgesaugt.

Seeßlen und Weil zitieren Dieter Sturm, um die schnelle Verbreitung der Novelle zu erklären. Sie war „weniger eine Folge ihrer literarischer Qualitäten, als ein Zeichen dafür, wie sehr die Zeit für das Thema präpariert war“⁴³. Köppl ergänzt: „Sie [die Erzählung, Anm.] hat die erste Welle des literarischen Vampirismus ausgelöst und wurde zu einer der einflussreichsten Vampirgeschichten aller Zeiten“⁴⁴.

Köppl schildert weiter, wie unmittelbar nach Erscheinen der Geschichte auch in den anderen Künsten auf *The Vampyre* reagiert wurde. „Vampirgestalten erobern die Bühnen Europas, in England, Frankreich und Deutschland feiern Vampirmelodramen spektakuläre Erfolge. Es werden sogar Vampiropern komponiert“. Als „typisches Beispiel für die grenzenlose Kettenreaktion“ nennt Köppl August Heinrich Marschners *Der Vampyr*:

„Das Libretto zu Marschners 1828 uraufgeführtem Werk basiert auf dem deutschen Schauspiel *Der Vampir oder die Totenbraut* (1821), das nach dem französischen Melodram *Le Vampire* (1820) gebaut ist, einer Dramatisierung von Polidoris englischem *The Vampyre* (1819).“⁴⁵

3.4.2 Joseph Sheridan Le Fanu: *Carmilla*

Carmilla war Teil einer Sammlung von Horror- und Gespenstergeschichten, die Joseph Sheridan Le Fanu 1872 unter dem Titel *In a Glass Darkly* herausgab. Die Geschichte erleben wir aus der Perspektive von Laura, einem Teenager. Laura wächst bei ihrem Vater auf, der Engländer ist. Ihre früh verstorbene Mutter kam aus der Steiermark, wo Vater und Tochter nun gemeinsam ein Schloss bewohnen.

⁴³ Dieter Sturm, „Literarischer Bericht,“ in: *Von denen Vampiren und Menschengaugern – Dichtungen und Dokumente, herausgegeben von Dieter Sturm und Klaus Völker* (München: Hanser, 1968). Zit. nach Seeßlen/Weil, „Phantastik“, S. 33.

⁴⁴ Köppl, „Vampir“, S. 49.

⁴⁵ Köppl, „Vampir“, S. 49f.

Zunächst ist Laura einsam, doch mit Carmilla trifft ein anderes junges Mädchen auf dem Schloss ein. Laura ist erfreut über die Gesellschaft, die beiden Heranwachsenden kommen sich näher, werden unzertrennlich. Bald häufen sich merkwürdige Ereignisse. Nicht ganz bei Bewusstsein überkommt Laura das Gefühl, als ob sie jemand streicheln und liebkosen würde. Sie wird von warmen Lippen geküsst, besonders leidenschaftlich an ihrem Hals.

Verantwortlich für die Zärtlichkeiten ist Carmilla, die in Wirklichkeit kein Teenager, sondern eine über 150 Jahre alte, lesbische Vampirin ist. Enttarnt wird sie anhand eines Gemäldes, auf dem Carmilla als die Gräfin von Karnstein dargestellt wird – vor eben 150 Jahren. Während Laura dem tödlichen Biss Carmillas entkommt, wird klar, dass die Vampirin unter wechselnden Namen bereits mindestens vier Frauen den Tod gebracht hat. In Anwesenheit eines Vampirjägers und mehrerer Offizieller kann Lauras Vater die Bedrohung abwenden, Carmilla wird gepfählt.

Seeßlen und Weil attestieren *Carmilla*, im Gegensatz zu Polidoris *The Vampyre*, ausgesprochene literarische Qualitäten. Mehr aber noch stellen sie fest, dass „der weibliche Vampir „Carmilla“, [...], deutlicher als sonst in der Horrorliteratur, eine allegorische Gestalt [ist]. Der Vampir [...] ist hier nicht Gestalt gewordener kollektiver Albtraum, sondern die dargestellten Menschen sind es selbst, die sich in „ungeheuerlicher“ Deformation begegnen“⁴⁶.

Köppl betont Le Fanus Einfluss auf Bram Stoker, denn „beide haben dasselbe College in Dublin besucht, Stoker hat Le Fanus *Carmilla* gelesen und will selbst einen Vampirroman schreiben, [...]“⁴⁷. Ausdruck dieser Inspiration waren die Ähnlichkeiten zwischen *Carmilla* und einer Geschichte Stokers über Ereignisse während einer Walpurgisnacht, die später, nach dem Erscheinen von *Dracula* und auch nach Stokers Tod, unter dem Titel *Draculas Gast* publiziert wurde. Auf diese Geschichte, die als Vorlauf zu *Dracula* verstanden werden kann (Vergl. Köppl S. 55 ff), werde ich aus Platzgründen nicht näher eingehen und mich direkt dem einflussreichsten und berühmtesten Werk des Vampirgenres zuwenden: Bram Stokers *Dracula*.

⁴⁶ Seeßlen/Weil, „Phantastik“, S. 33.

⁴⁷ Köppl, „Vampir“, S. 55f.

3.4.3 Bram Stoker: *Dracula*

Auf eine genaue Inhaltsangabe verzichte ich bei diesem 1897 erschienen und in die Weltliteratur eingegangenen Roman. Um die wichtigsten Ereignisse in Erinnerung zu rufen, nur so viel.

Aus Tagebucheinträgen, Briefen und Zeitungsmeldungen erschließen sich uns die Abenteuer von Jonathan Harker und seiner Verlobten Mina sowie ihren Gefährten Abraham van Helsing, Arthur Holmwood, John Seward und Quincey Morris im Kampf gegen den Vampir Dracula. Am Ende sind sie erfolgreich und können Dracula die Kehle durchschneiden und ihm einen Pflock durchs Herz treiben, doch Minas Freundin Lucy Westenra und Morris müssen im Verlauf der Geschichte ihr Leben lassen.

Seeßlen und Weil fassen die Bedeutung der Geschichte zusammen:

„In Stokers Roman ist endgültig die Verwandlung eines romantischen Motivs, das um so deutlicher war, da es nur angedeutet und zwischen realem Erleben und mythologischem Akt angesiedelt war, in ein Trivialepos, das erotische Mythen durch simplen Naturalismus „entschärft“, vollzogen; die Bedeutung verbirgt sich hinter dem Geschehen“⁴⁸.

Des Weiteren halten sie fest:

„In der Gestalt des Dr. van Helsing, einer autoritären Vaterfigur, erwächst dem Vampir obendrein ein „positiver“ Gegenspieler, der ihn mit sehr realen Mitteln bezwingt. Damit hatte Stoker dieses Motiv der Struktur der Unterhaltungsindustrie angepaßt: Ein sozialpsychologischer, erotischer, moralischer oder politischer Konflikt wird in mythologisch begründeten, sinnbildhaften Figuren dargestellt.“⁴⁹

Köppl fällt auf, dass in *Dracula* Elemente aus *The Vampyre*, *Carmilla* und auch *Draculas Gast* zusammengefasst werden (vgl. Köppl S. 64). Damit meint er die Reise zum Vampir (*The Vampyre* und *Draculas Gast*), das Eindringen des Vampirs in die Welt des Helden (*The Vampyre* und *Carmilla*) und die Verführung der Geliebten des Helden oder des Helden selbst durch den Vampir (*The Vampyre* und *Carmilla*).

⁴⁸ Seeßlen/Weil, „Phantastik“, S. 33.

⁴⁹ Seeßlen/Weil, „Phantastik“, S. 33.

Für den späteren Erfolg von *Dracula* mitverantwortlich war die von Stoker angelegte Nähe des Grafen zu einer historischen Persönlichkeit, die es tatsächlich gegeben hat. Als Vorbild für den Vampir Dracula griff der Autor auf das Leben von Vlad III. zurück, einem walachischen Fürsten (heutiges Rumänien), der im 15. Jahrhundert auf Seiten des Kaisers gegen die Osmanen kämpfte. Vlad war für sein blutrünstiges Vorgehen berüchtigt und gefürchtet, verfügte über die Vorliebe seine Gegner zu pfählen. Das Wort „Dracula“ war ursprünglich eine Auszeichnung, die Mitgliedern des Drachenordens zuteil wurde und dem Vlad angehörte. Durch die Verwendung des Namens „Dracula“ und den Schauplatz Transsilvanien hat Stoker den Irrglauben hervorgerufen, dass Vlad III. tatsächlich ein Vampir gewesen sein soll und hat den Fürsten zu einer sagenumwobenen Gestalt gemacht. Dieser Mythos lässt sich bis heute verwerten, nicht zuletzt kommerziell, wie der Bestseller-Roman *The Historian (Der Historiker)* von Elizabeth Kostova aus dem Jahr 2005 beweist⁵⁰.

3.4.4 Zeitgenössische Rezeption zu Stokers Dracula

Im von der Dracula-Forscherin Elizabeth Russell Miller herausgegebenen Buch *Bram Stoker's Dracula: A Documentary Volume* sind zeitgenössische Kritiken zum Roman gesammelt worden. Einige davon hat Miller im Internet zugänglich gemacht⁵¹.

Auch wenn Stoker mit *Dracula* eine gewisse Anlaufzeit beim Publikum benötigte, so lässt sich aus der Rezeption der Zeitungen doch herauslesen, welcher durchschlagende Erfolg ihm gelungen war:

„In seeking for a parallel to this weird, powerful, and horrible story our mind reverts to such tales as “The Mysteries of Udolpho,” “Frankenstein,” “Wuthering Heights,” “The Fall of the House of Usher,” and “Marjery of Quether.” But “Dracula” is even more appalling in its gloomy fascination than any one of these“. (*The Daily Mail*, 1. Juni 1897)

⁵⁰ In diesem Buch suggeriert Kostova, dass Dracula nach wie vor existiert. Er selbst bringt einen Historiker dazu, nach ihm zu suchen und versucht, ihn für seine Sache zu gewinnen. Auch der Drachenorden hat in Kostovas Geschichte die Jahrhunderte überdauert.

⁵¹ Elizabeth Russell Miller, *Bram Stoker's Dracula: A Documentary Volume* (Detroit: Gale, 2005). Einige zeitgenössische Kritiken zu *Dracula* sind auch online abrufbar:

<http://blooferland.com/drc/images/Reviews.rtf>

„Romance is dying – according to some litterateur, who seems to think that perennial forms of human thought are as transitory as fashion. Already the public is getting tired of romance, and is once more asking for the social problems and the deeper analysis into character which were temporarily obscured by the extravagances of the New Woman. It is odd that, under circumstances like these, one of the most curious and striking of recent productions should be a revival of a mediaeval superstition, the old legend of the “were-wolf,” as illustrated and modernized by Mr. Bram Stoker, in the book which he entitles “Dracula“. (*Daily Telegraph*, 3. Juni 1897)

„Mr. Bram Stoker should have labelled his book “For Strong Men Only,” or words to that effect. Left lying carelessly around, it might get into the hands of your maiden aunt who believes devoutly in the man under the bed, or of the new parlourmaid with unsuspected hysterical tendencies. “Dracula” to such would be manslaughter“. (*Pall Mall Gazette*, 1. Juni 1897)

Auch wenn man sich beim *Daily Telegraph* anfänglich über Stokers Buch gewundert haben mag, so lässt sich angesichts von *Draculas* Erfolgsgeschichte nicht bestreiten, dass der Schriftsteller einen für seine Zeit stimmigen Text vorgelegt hatte. Die lässt sich nicht zuletzt an den beiden anderen Rezensionen ablesen. Aus heutiger Sicht fällt es bei der Interpretation des Textes vielleicht leichter, die vom Blatt geforderten Aspekte wie „social problems“ und „deeper analysis into character“ zu erkennen.

3.5 Prägende Bilder

Polidori, Le Fanu und Stoker haben die grundsätzlichen Stereotypen des Vampirgenres bestimmt und ihm eine Form gegeben, die neben der Literatur auch für alle anderen Kunstrichtungen verbindlich wurde und in weiterer Folge lediglich durch Details ergänzt werden konnten. Den überlieferten Volksmythen und Sagen, also in ein Narrativ verpackte Ängste, die sich seit jeher um Vampire rankten, haben sie Erfahrungen ihrer eigenen Erlebniswelt beigelegt und diesen menschlichen „Urängsten“ einen neuen Anstrich verpasst, sie in ihre eigene Zeit geholt.

Der unmittelbare Erfolg bei ihrem Publikum, dem aufstrebenden Bürgertum, deutet auf das zwangsläufige Bedürfnis einer sich etablierenden, neuen herrschenden Klasse unter sich verändernden Lebensumständen hin, sich adäquate Vorstellungen von Horror – auch des persönlichen – machen zu können.

Gipfelnd in Stokers *Dracula* haben sie archetypische Bilder und Symbole als Ausdruck tiefster menschlicher Ängste geschaffen. Zum Weltruhm, der dem Vampir im 20.

Jahrhundert zuteil wurde, haben auch zwei filmische Adaptionen des Romans beigetragen, die hier nicht unerwähnt bleiben sollen, Friedrich Wilhelm Murnaus *Nosferatu* mit Max Schreck als der Vampir Graf Orlok und Tod Brownings *Dracula* mit Bela Lugosi in der Rolle des Blutsaugers.

3.5.1 Der Vampir erobert die Leinwand: *Nosferatu*

Friedrich Wilhelm Murnau und sein Drehbuchautor Henrik Galeen schafften 1922 mit ihrem Stummfilm *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* nicht nur ein Meisterwerk des expressionistischen Films, sondern auch einen stilbildenden Klassiker des Vampir-Genres. In der freien Adaption von Stokers *Dracula* spielt Max Schreck den Vampir Graf Orlok. Auf eine genauere Inhaltsangabe erneut verzichtend, wende ich mich direkt der so prägenden Wirkung des Films zu.

Seeßlen und Weil kommentieren *Nosferatu* so:

„In Murnaus Film stellt der Vampir Nosferatu eine apokalyptische Heimsuchung dar; auf seinen Wegen folgt ihm ein Heer von Ratten, und mit ihnen kommt die Pest. Bezwungen wird der Vampir nicht durch die Gegenlist eines fanatischen Dr. van Helsing, sondern durch den Mut einer jungen Frau, die, anstatt vor dem Halbwesen zu fliehen, ihm mit ausgebreiteten Armen entgegentritt; durch einen plötzlichen Sonnenstrahl wird der Vampir vernichtet. Nosferatu ist ein Tyrann, das metaphysische Sinnbild politischer Diktatur, und er wird, [...] durch die Macht der Liebe besiegt“⁵².

Schon in *Nosferatu* mag also eine komplexe Frauenrolle als Besiegerin des Monsters angelegt sein, die viel später (und dazwischen von anderen Produktionen auch) von TV-Serien wie *Buffy the Vampire Slayer* (Sarah Michelle Gellar) oder *True Blood* aufgegriffen und neu verhandelt wird. Die andere typische, ebenso komplexe Frauenrolle ist die der Vampirin als Männer (und Frauen) ins Verderben stürzende, sexuell selbstbestimmte und aggressiv agierende Akteurin.

Nosferatu war vor allem in visueller Hinsicht ein Meilenstein für den Vampir-Film. „In „Nosferatu“ verwandte Murnau einige technische Kunstgriffe, um die Spannung zu erhöhen, die zu festen Stilmitteln des Genres geworden sind“, halten Seeßlen und Weil fest und beschreiben weiter:

⁵² Seeßlen/Weil, „Phantastik“, S. 52.

„Der Vampir kommt mit drohenden Gebärden auf die Kamera zu, er will nicht nur die Protagonisten, sondern auch uns „haben“. Murnau blendet Einstellungen langsam ineinander über, Bewegungen in Zeit und Raum werden erfahren. [...] Emotionen werden geweckt, wenn etwa die Hängematte eines getöteten Matrosen gezeigt wird, die hin und her schwingt, exakt dieselbe Bewegung, so erinnern wir uns, wie in einer Szene am Anfang, als der Matrose noch lebte. Damit Wälder und Landschaften den Aufruhr der Natur zeigen konnten, wurden sie teilweise im Negativ-Verfahren aufgenommen“⁵³.

Gerade diese im Negativ aufgenommenen Bilder, die ein für die damalige Zeit genialer Einfall waren, sorgen dafür, dass *Nosferatu* bis in die Gegenwart hinein durch seine atmosphärische Dichte besticht.

Köppl beschreibt einige der stärksten Sequenzen des Films, darunter das Finale zwischen Ellen und Graf Orlok.

„In der entscheidenden Szene schickt Ellen ihren Mann unter einem Vorwand weg und erwartet allein den Schatten der Nacht. Bald darauf sehen wir Nosferatus Schatten, der gebückt, kahl und mit überlangen Fingern die Treppe zu Ellen hinaufsteigt. In dieser Stiegenzene werden Orloks Finger als Schattenwurf lebendig und immer länger, bis sie den Türknopf erreichen. Es ist Murnau gelungen, diese Schatten in archaisch-holzschnittartigen Bildern lebendig werden zu lassen, sodass es einem dabei heute noch kalt über den Rücken läuft“⁵⁴.

Der Schattenwurf von Orloks krallenartigen Händen ist mit Bestimmtheit eine der eindrücklichsten Szenen in der Geschichte des Horror-Genres, welches man auch als Kino der Schatten bezeichnen könnte.

Köppl schildert auch den Konflikt zwischen den Produzenten von *Nosferatu* und Stokers Witwe Florence, denn Murnau hatte sich die Rechte für eine Adaption nicht gesichert. „Aus Stokers animalischem Untoten wird ein schattenhaftes Schreckgespenst, das blutleer über die Leinwand schlurft. Angeblich war Stokers Witwe entsetzt, als sie erfuhr, dass Murnau aus dem herrischen Fürsten einen leidenden *Softie* gemacht hatte“⁵⁵. Ganz anders als dies Florence Stoker wohl getan hat, interpretieren Seeßlen und Weil die Präsenz und Erscheinung von Graf Orlok:

⁵³ Seeßlen/Weil, „Phantastik“, S. 53.

⁵⁴ Köppl, „Vampir“, S. 195.

⁵⁵ Köppl, „Vampir“, S. 192.

„Was wir im Film in erster Linie erfahren, ist der Raum; dieser Raum wird bedroht durch die dämonische Macht; Die Ratten fressen sich, wie es scheint, von den Seiten her in den Bild-Raum. Der Vampir füllt immer den ganzen Raum aus, so daß wir mehr Angst haben müssen, zu ersticken, als davor, Opfer des Vampirs zu werden. Auch deshalb ist Nosferatu selbst zu sehr sinnlich präsent, um bloß ein Gespenst zu sein“⁵⁶.

3.5.2 Der Vampir erobert die Leinwand: *Dracula*

Seeßlen und Weil betonen, dass in den USA zwischen 1931 und 1933 einige Klassiker des Horror-Genres entstanden sind, „zu einer Zeit also, da die Folgen des New Yorker Börsenkrachs spürbar für alle wurden. Es scheint so, als habe der Horror-Film immer dann eine Blüte, wenn „die Zeiten schlecht“ sind, die Arbeitsplätze in Gefahr, das Verhältnis zur politischen Macht (deshalb) gespannt und durch die wirtschaftlichen auch die psychologischen Grundlagen der Familie bedroht“⁵⁷. An all dem hat sich, wie später festzustellen sein wird, bis heute nichts geändert.

Die Autoren von *Kino des Phantastischen* halten fest: „Immer zu dieser Zeit auch nimmt die Aggression gegenüber der Frau zu, vielleicht weil sie die persönlichen Niederlagen in Depressionszeiten miterleben und so den Stolz des Mannes in Gefahr bringen muss“⁵⁸. Nicht zuletzt auf diesem Fundament basieren die in der Tradition von *Dracula* stehenden Vampir-Filme der ab den 1950er Jahren Horror-Filme produzierenden Firma Hammer Film Productions⁵⁹.

Tod Brownings auf einem Theaterstück basierender Film *Dracula* mit Bela Lugosi in der Hauptrolle entstand 1931 und damit also genau in jener von Seeßlen und Weil beschriebenen Zeit. Ihre Meinung zu diesem Film ist eher zurückhaltend:

⁵⁶ Seeßlen/Weil, „Phantastik“, S. 53.

⁵⁷ Seeßlen/Weil, „Phantastik“, S. 61.

⁵⁸ Seeßlen/Weil, „Phantastik“, S. 61.

⁵⁹ Die Filme aus der Hammer-Reihe nutzten die sich lockernenden Zensurbestimmungen schamlos aus und bedienten sich dabei aus heutiger Sicht allerdings problematischer Frauenbilder. Mit Filmen wie *The Curse of Frankenstein* (1957) oder *Dracula* (1958) begründete Hammer seinen Ruf. Bis 1974 produzierte das Studio zwölf weitere Vampirfilme. *The Vampire Lovers* (1970), *Lust for a Vampire* (1971) und *Twins of Evil* (1972) waren Filme, die viele Nacktszenen und nur minimal verhüllte Andeutungen von lesbischer Sexualität beinhalteten.

„Der Film wurde angekündigt als „the Strangest Love-Story of All“, und damit wurde recht deutlich gemacht, was der Mythologie des Vampirs zugrunde liegt. Obwohl der Film insgesamt nicht als gelungen beurteilt werden kann, zeichnete er doch das Vampirbild vor, das hinfort als gültiges „Urbild“ des Genres seine Ästhetik bestimmte“⁶⁰.

Ob *Dracula* gerade ob seiner handwerklichen Mediokrität ein solcher Welterfolg beschieden war, mag dahingestellt sein. Auf jeden Fall hat dieser Film riesigen Einfluss auf die Entwicklung des Genres gehabt und viele archetypische Bilder hervorgebracht. Köppl widmet sich ausführlich der zu Beginn stattfindenden Kutschenfahrt, die in allen filmischen Umsetzungen von Signifikanz ist und stellt einen Vergleich mit *Nosferatu* und *Stokers Dracula* an.

„Die Zuseher ahnen schon bald, dass Dracula selbst der Kutscher ist, denn beide Gestalten haben denselben hypnotischen Blick. Stoker beschwört das Animalische und den Raubtieratem Draculas, *Nosferatu* betont die geschundene Kreatur, das Rattenhafte und Schattenhafte. Tod Browning zeigt das Romantisch-Dämonische, Sinnlich-Magnetische, Telepathisch-Hypnotische“⁶¹.

Brownings Version wird getragen von Bela Lugosi in der Rolle seines Lebens, der dem US-amerikanischen Publikum als aristokratischer Europäer mit starkem Akzent für immer im Gedächtnis bleiben sollte und damit entscheidend auf die Vampir-Figur eingewirkt hat, was Erscheinungsbild und Habitus anbelangt. Köppl:

„Der charismatische Bela Lugosi spielt Dracula als exotischen Mann von Welt, dem die Damenwelt zu Füßen liegt. Von Kopf bis Fuß ist er ein Gentleman von altem Adel. Für den hypnotischen Blick war der Kameramann Karl Freund verantwortlich, der Spots direkt auf die Augen Lugosis richten ließ, um diesen eigenartig abwesenden und zugleich fesselnden Blick zu erzeugen. Lugosis Augen wurden stilbildend für alle Kino-Draculas, [...]“⁶².

Seeßlen und Weil ergänzen die Beschreibung Köppls treffend. „Dieser Dracula ist die greuliche Karikatur des europäischen Liebhabers, den der amerikanische Pionier zu überwinden trachtete“⁶³.

⁶⁰ Seeßlen/Weil, „Phantastik“, S. 62.

⁶¹ Köppl, „Vampir“, S. 199.

⁶² Köppl, „Vampir“, S. 199.

⁶³ Seeßlen/Weil, „Phantastik“, S. 62.

Den von den beiden Autoren konstatierten Konflikt zwischen Alter und Neuer Welt erkennen sie auch in den verschobenen Themen und unterschiedlichen Herangehensweisen europäischer, beziehungsweise US-amerikanischer Horror-Filmproduktionen. Gerade auch, was die in den Filmen dargestellte Einstellung gegenüber Frauen anbelangt.

„Der [US-amerikanische, Anm.] Horror-Film dieser Zeit ist im Gegensatz zu dem der nachfolgenden Dekade nicht eigentlich frauenfeindlich. Er ist vielmehr erfüllt von dem panischen Schrecken, daß die überlieferte Ordnung zwischen den Geschlechtern, den Rassen und Klassen zusammenbrechen könnte. Im Gegensatz zum deutschen expressionistischen Film, der vor historischer Wirklichkeit flüchtete und seine Protagonisten als ewige, fast metaphysische Figuren auftreten ließ, entwickelte der amerikanische Horror-Film seinen Schauer konsequent aus der Alltagswirklichkeit. Ist die Liebe dort ein Mittel gegen die Tyrannei, so sucht der amerikanische Horror-Film einen Ausweg aus der Tyrannei der Liebe“⁶⁴.

Dieser US-amerikanische Ansatz und die Tyrannei der Liebe werden mich auch in weiterer Folge beschäftigen, wenn es an die genaue Analyse von *True Blood* geht.

3.6 Die spezifischen Fähigkeiten des Vampirs

Um dieses Kapitel abzuschließen, möchte ich noch die spezifischen Fähigkeiten und Einschränkungen einer Existenz als Vampir unter die Lupe nehmen, die seit Stokers Roman als Genrekonventionen festgeschrieben sind und zu einem großen Teil noch heute gelten, auch für *True Blood*. Die besonderen Fähigkeiten und Limitationen über die ein Vampir verfügt und denen er unterliegt, nehmen maßgeblichen Einfluss auf die dramaturgischen und gestalterischen Möglichkeiten einer Vampir-Geschichte. Zu einem späteren Zeitpunkt werde ich die in *True Blood* für Vampire geltenden Regeln mit denen jener Werke vergleichen, die das Genre hauptsächlich begründeten und beeinflussten, also Stokers Roman und die Filme von Murnau und Browning.

Ich greife erneut auf die Vampirologin Miller zurück, die eine Liste der übernatürlichen Fähigkeiten erstellt hat, über die Dracula in Stokers Buch verfügt:

- „he is potentially immortal
- he survives on the blood of others
- he has the strength of twenty men
- he can shape-shift into the form of a wolf or a bat
- he can appear as mist or elemental dust

⁶⁴ Seeßlen/Weil, „Phantastik“, S. 61.

- he has no reflection in a mirror
- he casts no shadow
- he has hypnotic power over his victims
- he can turn victims into vampires⁶⁵

Dracula unterliegt aber auch gewissen Einschränkungen:

- „he may not enter a household unless he is invited
- he loses his supernatural powers during daylight hours
- he must sleep on the soil of his native land
- he can cross running water only at the slack or the flood of the tide
- he is repelled by garlic and holy symbols (crucifix, holy water)
- he can be destroyed by driving a stake through his heart and decapitating him⁶⁶

Miller hält fest, dass in Stokers Roman noch nichts darauf hindeutet, dass der Vampir durch Sonnenlicht vernichtet werden kann. Diese dramaturgisch äußerst relevante und wertvolle Ergänzung nimmt erst Murnau in *Nosferatu* vor. Dass diese Regel erst unlängst von einer Reihe höchst erfolgreicher Vampir-Filme gebrochen wurde, hat besonders in Genre-Fankreisen für Aufregung gesorgt. Nicht wenige Enthusiasten sind der Meinung, dass die *Twilight*-Filme deshalb nicht einmal als Vampir-Kino angesehen werden sollten⁶⁷.

⁶⁵ Elizabeth Miller zeichnet verantwortlich für die Internet-Seite „Dracula’s Homepage“. Auf ihr finden sich die „Characteristics of the Vampire“: <http://www.ucs.mun.ca/~emiller/traits.html>.

⁶⁶ Miller, “Characteristics of the Vampire”.

⁶⁷ In den *Twilight*-Filmen beginnen die Vampire zu glitzern anstatt zu verbrennen wenn sie dem Sonnenlicht ausgesetzt sind.

4. Commercialising the Vampire

4.1 Hying the Vampire

Wie jede andere HeldInnen- oder ProtagonistInnenfigur auch, durchlebt die Figur des Vampirs Zeiten größerer oder geringerer Popularität. Gegen Ende der Nullerjahre entwickelte sich geradezu ein Hype, ausgelöst in erster Linie durch die Bücher und die Filme der *Twilight*-Serie⁶⁸. Auf den Büchern von Stephenie Meyer basierend, dreht sich die *Twilight*-Filmgeschichte um die Liebe zwischen dem jungen Menschenmädchen Bella (Kristen Stewart) und dem Vampir Edward (Robert Pattinson). Die Bücher, wie auch die von Summit Entertainment produzierten Filme, waren ein riesiger kommerzieller Erfolg. Der renommierten US-amerikanischen Internetseite für Kinokassen-Statistik boxofficemojo.com zufolge beliefen sich die Produktionskosten des ersten Teils *Twilight* auf 37 Millionen Dollar, er spielte weltweit knapp 400 Millionen Dollar ein⁶⁹. Dass sich das mehrheitlich jugendliche Publikum von der in den Büchern und Filmen propagierten sexuellen Enthaltensamkeit, die auch für den Vampir-Mythos etwas Neues darstellt, nicht abschrecken ließ und lässt, sorgte bei manchem Kritiker für Verwunderung. „Vampires, as a rule of thumb, should not be into high school, Volvos, or marriage pre-fornication. Or baseball”⁷⁰, meinte die Journalistin Imogen Russell-Williams im englischen *Guardian* und erteilte dem Vampirentwurf von *Twilight* eine klare Absage: „The "vegetarian" vampires of the *Twilight* universe feed on bears and wolves, sparkle like a drag-queen's gusset when exposed to direct sunlight, and enjoy shopping for designer goods and giving one other thoughtful gifts. This is very, very wrong”⁷¹.

Andere Filmstudios und Fernsehstationen versuchten auf den fahrenden Erfolgsweg von Meyer und Summit Entertainment aufzuspringen, jedoch ohne dabei *Twilight* direkt zu kopieren. Der Sender The CW kombinierte die Vampirfigur mit der, in den USA fast immer mit Erfolg gleichzusetzenden, Sparte Highschool-Drama und brachte im Jahr 2009

⁶⁸ Die Filme in chronologischer Reihenfolge: *Twilight (Twilight – Bis(s) zum Morgengrauen)*, Summit Entertainment, 2008. *The Twilight Saga: New Moon (New Moon – Bis(s) zur Mittagsstunde)*, Summit Entertainment, 2009. *The Twilight Saga: Eclipse (Eclipse – Bis(s) zum Abendrot)*, Summit Entertainment, 2010. Für 2011/2012 angekündigt: *The Twilight Saga: Breaking Dawn*.

⁶⁹ <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=twilight08.htm>

⁷⁰ <http://www.guardian.co.uk/global/booksblog/2009/jan/08/twilight-vampire>

⁷¹ Ebenda.

The Vampire Diaries auf den Markt. Die etwas bieder und unoriginell wirkende Serie findet genug Publikum, um mittlerweile in die dritte Staffel zu gehen. Doch auch abseits von Trivalliteratur, Popcorn-Kino und Fernsehen wurde dem Vampir vermehrte Aufmerksamkeit geschenkt. Als Teil einer erweiterbaren Liste möchte ich den 2005 erschienenen Bestseller-Roman *The Historian* von Elizabeth Kostova und den schwedischen Autorenfilm *Låt den rätte komma in (So finster die Nacht)* von Tomas Alfredson aus dem Jahr 2008 nennen.

Der US-amerikanische Pay-TV-Sender HBO zog bereits im September 2008 und damit sogar zwei Monate vor der US-Premiere des ersten *Twilight*-Films mit einer eigenen, einstündigen Serie namens *True Blood* nach. Auch *True Blood* beruht auf einer Buch-Reihe, die *The Southern Vampire Mysteries* heißt und der Feder von Charlaine Harris entstammt. Ihr erster Teil *Dead Until Dark* erschien bereits 2001. Für den Hype um *Twilight* ist, vergleichbar mit Joanne K. Rowlings Harry-Potter-Reihe, die immense LeserInnenschaft von Meyers Büchern verantwortlich, deren erster Teil 2005 erschienen ist. Auch Harris ist erfolgreich, kann sich aber, zumindest was die Verkaufszahlen anbelangt, nicht ganz mit Meyer messen.

Im krassen Gegensatz zu *Twilight* steckt *True Blood* voller ausgelebter Sexualität, was neben den unterschiedlichen Intentionen der Schriftstellerinnen und der Film- und Fernsehmacher auch mit den verschiedenen Produktions- und Ausstrahlungskontexten zusammenhängt. Diesen, wenn man so möchte der kreativen und künstlerischen Arbeit vorgelagerten, speziellen Rahmenbedingungen im Zusammenhang mit dem US-Fernsehsender HBO will ich zunächst einige Zeilen widmen, um anschließend auf die Fernsehserie *True Blood*, deren Einschaltquoten und Macher Alan Ball einzugehen.

4.2 HBO: It's Not TV

Die Wurzeln von HBO, oder Home Box Office, gehen bis in die 1960er Jahre zurück, seit November 1972 wird unter diesem Namen gesendet. Von Beginn an als Pay-TV-Kanal geführt, ist HBO nicht auf Werbung angewiesen. Um den Sender zu empfangen, müssen die Konsumierenden zusätzlich zu den üblichen Gebühren ein Entgelt bezahlen. HBO erreicht ungefähr ein Drittel aller mit einem Fernsehanschluss ausgestatteten US-Haushalte. Im Dezember 2010 verzeichnete der, dem Time-Warner-Konzern angeschlossene, Sender dem *Hollywood Reporter* zufolge knapp 29 Millionen US-

Haushalte⁷². Er kann auch in vielen anderen Ländern der Welt empfangen werden. Das Programm des Senders besteht hauptsächlich aus fremden Kinofilmproduktionen, eigenproduzierten Serien und Fernsehfilmen, sowie Dokumentationen und Live-Sportberichterstattung (Boxen).

Konservativ geprägte Unternehmen prägen das auf Werbeeinnahmen beruhende System des US-amerikanischen Kabelfernsehmarktes. Auf diesem Markt bewegen sich auch die US-Pendants zu öffentlich-rechtlichem Fernsehen europäischer Prägung ABC, CBS oder NBC. Als von Werbung unabhängiger Sender kann HBO viel expliziter sein als die Konkurrenz des Cable-TV, die Darstellung von brutaler Gewalt, Sexualität und Nacktheit sowie eine anstößige Sprache stellen kein Problem dar. Dem im deutschsprachigen Raum bekannten System der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) und des Fernsehen (FSF) entsprechen in den USA die so genannten TV-PG Ratings. Sie sollen Eltern als Grundlage dafür dienen, welche Fernsehprogramme für ihre Kinder geeignet sind. Die Einschätzung TV-MA für „Mature Audience“ bedeutet, das jeweilige Programm ist für Personen unter 17 Jahren nicht geeignet. Kabelsender zeigen in der Regel keine solchen Programme. In diese Lücke stoßen Pay-TV-Sender wie HBO oder Showtime nur zu gerne. Fast alle von HBO produzierten Serien werden mit TV-MA bewertet, so auch *True Blood*. Dieser Umstand trägt maßgeblich zum regelmäßigen Erfolg des Senders und seiner Produkte bei.

1999 trat HBO mit der einstündigen Serie *The Sopranos* über eine Mafia-Familie aus New Jersey eine Welle an qualitativ hochwertigen Fernsehproduktionen los. Von *The Sopranos* wurden bis 2007 sechs Staffeln ausgestrahlt. Die Serie wurde 111 Mal für einen Emmy⁷³ nominiert, wobei sie 21 Mal gewinnen konnte. Auf *The Sopranos* ließ HBO unter anderem die kommerziell ebenfalls sehr erfolgreichen Serien *Sex and the City* (1998 – 2004), *Six Feet Under* (2001 – 2005), *The Wire* (2002 – 2008) und *True Blood* (2008 bis heute) folgen. Neben den ökonomischen Erfolgen konnte sich der Sender über die letzten Jahre auch einer wohlwollenden Meinung vieler Film- und Fernsehkritiker sicher sein.

Die Serien thematisieren aktuelle und politisch brisante Themen wie die US-amerikanische Drogenpolitik (*The Wire*), den zweiten Krieg im Irak (*Generation Kill*) oder das, auch

⁷² <http://www.reuters.com/article/2010/09/13/us-hbo-idUSTRE68C1A020100913>

⁷³ Die Emmy-Awards sind das Fernseh-Äquivalent zu den Oscars. Sie werden jährlich vergeben.

politische, Chaos nach der Naturkatastrophe durch den Hurrikan Katrina (*Treme*). Sie haben HBO den Ruf eingebracht, ein politisch progressiver Sender zu sein. Der Brite Greg Dyke, seines Zeichens ehemaliger BBC-Hauptverantwortlicher und aktueller Vorsitzender des British Film Institute, machte im Februar 2009 in einem „What would HBO do?“ betitelten Blog für den *Guardian* drei elementare Gründe für den Erfolg von HBO aus. Dyke schildert, wie man beim Sender Mitte der 1990er Jahre die Entscheidung traf, in Zukunft mehr auf Eigenproduktionen zu setzen. Dazu wurde das Entwicklungsbudget innerhalb von zwei Jahren von 50 Millionen Dollar auf 300 Millionen Dollar angehoben. Um die Leute dazu zu bringen 15 Dollar monatlich oder mehr für – man bedenke die Vielzahl an US-Sendern – einen Sender zusätzlich auszugeben, bedurfte es einer bestimmten Strategie. HBO-Programme sollten durch kontroverse Stoffe die Sehgewohnheiten des Publikums herausfordern und auch die Fernsehkritiker beeindrucken. Der erste Grund, den Dyke anführte, ist so simpel wie einleuchtend:

„The first was money. HBO received a lot of money in subscriptions and, when it changed tack, used it to invest heavily in indigenous programmes. *Band of Brothers* cost more than \$10m an hour to make and *John Adams* significantly more. For HBO series, the size of the budget was not an issue so long as the programmes promised to be challenging and different“⁷⁴.

Als zweiten Grund nannte der Engländer den Mut in der Programmgestaltung. Seiner Meinung nach war es zu dieser Zeit ein großes Risiko, einen moralisch keineswegs integeren Mafia-Boss ins Zentrum einer Geschichte zu rücken. Die Rede ist natürlich von Tony Soprano (James Gandolfini) aus *The Sopranos*. Als dritten und wichtigsten Grund führt Dyke die Bereitschaft des Senders an, sich aus dem kreativen Prozess herauszuhalten.

“But the third and probably most important ingredient in HBO's success was the willingness to be hands off. As Ed Burns, one of the creators of *The Wire*, describes it: ‘There's nobody blowing the whistle on the sidelines saying: ‘Foul, you can't do that’. The creative process is allowed to go on uninterrupted.’ As a result, the best writers, producers, directors and actors all wanted to work for HBO“⁷⁵.

Es gab aber auch immer wieder Stimmen, die in den drastischen Darstellungen in den Programmen des Senders einen reinen Selbstzweck erkannten und dies auch kritisierten. So auch die scharfzüngige Kolumnistin Diane Shipley, ich zitiere sie ebenfalls aus einem

⁷⁴ <http://www.guardian.co.uk/media/2009/feb/02/hbo-british-television-drama>

⁷⁵ Ebenda.

Guardian-Blogeintrag. Er trägt den sprechenden Titel „Sick to death of sex and violence“ und stammt aus dem Jahr 2008.

“Because cable companies [wie HBO, Anm.] are not bound by the restrictions that networks like ABC and NBC have to abide by, they can be as rule-breaking in their programme-making as they wish. So writers and producers became more adventurous, showing us everything [...]. Cable companies now lead the way in producing cult TV, [...]”⁷⁶.

Für Shipley fördert dieser vermeintliche Wettbewerbsvorteil aber auch den Umstand, dass sich Serienschreibende bei HBO und ähnlichen Sendern öfters für den Effekt als für die gut konstruierte Story entscheiden. „[...] while this is often touted as a good thing, I'm not sure it really is. Although they all have great production values and occasionally feature a likeable character, they are for the most part low on charm and lacking in subtlety”⁷⁷.

Für die oben genannten HBO-Serien *The Wire*, *Generation Kill* und *Treme* zeichnet David Simon verantwortlich. Aber auch Alan Ball traf sowohl den Geschmack von Publikum als auch Kritik, als er die Mitglieder der Familie Fisher in *Six Feet Under* Lust und Last fast jeder erdenklichen Form von Sexualität, in einer, für das Fernsehen ungewohnt schonungslosen, Art und Weise durchleben ließ. Nach *Six Feet Under* einigten sich HBO und Ball auf eine weitere Zusammenarbeit, in der Folge entstand *True Blood*.

4.3 *True Blood*: „I Wanna Do Bad Things With You“

Das diesem Unterkapitel vorangestellte Zitat aus der Überschrift stammt aus der Musik für die Titelsequenz der Serie. Es ist Jace Everetts Song „Bad Things“ von seinem 2005 erschienenen, selbstbetitelten Debütalbum. Bereits der Titelsong gibt den bedrohlichen Grundton der Serie wider, die mit Spannung aufgeladene Grundstimmung. Am 7. September 2008 strahlte HBO die erste Episode von *True Blood* aus. Dabei sahen lediglich 1,44 Millionen Menschen zu, ein äußerst mageres Ergebnis wie auch die *Los Angeles Times* festhielt⁷⁸.

Der Serie liegt, wie bereits erwähnt, die bislang elfteilige Buchreihe *The Southern Vampire Mysteries* von Charlaine Harris zugrunde, deren erster Teil 2001 auf den Markt kam. Fürs

⁷⁶ <http://www.guardian.co.uk/culture/tvandradioblog/2008/sep/09/sicktodeathofsexandviole>

⁷⁷ Ebenda.

⁷⁸ <http://latimesblogs.latimes.com/showtracker/2008/09/hbo-premiere-tr.html>

Fernsehen wurde die Handlung teilweise übernommen. Jede Staffel entspricht ungefähr einem Buch. Es wurden aber auch Charaktere merklich ausgebaut oder gänzlich neu geschaffen. Die ersten drei bislang ausgestrahlten Staffeln umfassen jeweils zwölf Episoden. Die vierte Staffel begann in den USA am 26. Juni 2011. Auf eine Inhaltsangabe verzichte ich an dieser Stelle, sie folgt mit der im nächsten Kapitel beginnenden, ausführlichen Szenenanalyse. Hier möchte ich nun noch auf Werbemaßnahmen, die der Erstaussstrahlung vorausgingen, und vor allem die Einschaltquoten eingehen.

4.4 Advertising the Vampire

Um das Interesse zu schüren, setzte HBO durch virales Marketing⁷⁹ im Vorfeld der Premiere einige Aktionen. Auf dem sozialen Netzwerk MySpace tauchten Videos auf, die sich mit bestimmten Aspekten der Serie auseinandersetzten. Bei der Comic-Con 2008, der bedeutendsten Comicbuch-Messe der Welt, wurde ein *True-Blood*-Comic ausgeteilt. Darin geht es um die erste Zeit nach der „Great Revelation“, also dem Schritt der Vampire an die Öffentlichkeit. Die Charaktere des Comics tauchen später in der Serie nicht mehr auf.

HBO strahlte am Tag vor der Premiere zwei Dokumentationen über Vampire aus. Eine davon beleuchtete die historische Entwicklung des Vampirgenres. Außerdem waren, gängige Muster aus der Branche kopierend, Werbespots auf HBO selbst und dem sozialen Netzwerk facebook zu sehen. Landesweit wurden darüber hinaus Getränkeautomaten mit dem Aufkleber „sold out of TruBlood“ versehen. Der Sender hat diese Maßnahmen teilweise auch nach dem Start der Serie fortgesetzt. Virales Marketing wird zu Promotionszwecken vor dem Start einer neuen Staffel immer wieder eingesetzt.

4.5 Rating the Vampire

True Blood erwischte allen Werbeanstrengungen zum Trotz einen eher mäßigen Start, was die Einschaltquoten anbelangte. In den USA werden die Quoten durch ein privates Unternehmen namens Nielsen Media Research USA erfasst⁸⁰. Dabei werden die Sehgewohnheiten von ca. 25.000 Haushalten aufgezeichnet und ausgewertet, die laut Nielsen ein repräsentatives Bild abgeben. Das Unternehmen schätzte die Gesamtzahl aller

⁷⁹ Unter viralem Marketing versteht man Werbemaßnahmen, die sich über soziale Netzwerke und Medien der Mundpropaganda ähnlich selbst verbreiten.

⁸⁰ <http://nielsen.com/us/en/measurement/television-measurement.html>

mit einem TV-Anschluss ausgestatteten US-Haushalte im September 2010 auf 115,9 Millionen⁸¹. Nielsen, das seine Resultate an Fernsehstationen und Werbung betreibende Firmen verkauft, unterteilt das Fernsehpublikum in verschiedene demographische Gruppen. Besonderes Augenmerk gilt dabei stets den 18 – 49-Jährigen, die den am härtesten umkämpften Markt darstellen. Zum einen aus Gründen Kaufkraft und zum anderen aus der Absicht heraus, ein junges Publikum für die Zukunft an bestimmte Produkte zu binden.

Das Nielsen-System sieht sich einer permanenten Kritik ausgesetzt, weil die Erfassungsmethoden des Unternehmens kaum mehr mit aktuellen Entwicklungen des Sehverhaltens Schritt halten können. So fließen beispielsweise die Zahlen digital aufgenommener Sendungen, die erst nach der Ausstrahlung angesehen werden, und der Konsum über das Internet (iTunes) zwar durchaus in die Ratings von Nielsen ein, werden aber aufgrund ihres vermutlich geringeren Werbewerts anders eingeschätzt als die Zahlen der Live- oder Erstausstrahlung. Schließlich werden die wenigsten Zusehenden die ständigen Werbeblöcke über sich ergehen lassen, wenn sich das aufgezeichnete Programm doch ganz einfach vorspulen lässt. Eine genauere Auseinandersetzung mit dem komplexen Rating-Vorgang würde den Rahmen sprengen. Ich verweise auf die seriöse und verlässliche Internetseite tvbythenumbers.com, die sich mit der Problematik ausführlich befasst⁸². Ich berufe mich in der Folge bei jeder konkreten Nennung allerdings wieder ausschließlich auf die von Nielsen erfassten Zahlen, da sie nach wie vor die Entscheidungsgrundlage dafür bilden, ob Fernsehstationen ein bestimmtes Programm fortführen oder absetzen.

Mit den bereits erwähnten 1,44 Millionen Zusehenden gestartet, konnte sich *True Blood* kontinuierlich steigern und die letzte Episode der ersten Staffel wurde bereits von 2,4 Millionen Menschen gesehen. Die frühe Entscheidung des Senders die Serie fortzusetzen und der damit verbundene Vertrauensbeweis mögen ein Mitgrund dafür gewesen sein, dass die zweite Staffel einen markanten Quotensprung mit sich brachte. Die erste Folge der zweiten Staffel wurde von 3,7 Millionen Menschen verfolgt. So viele Zusehende hatte HBO seit der allerletzten Folge von *The Sopranos* nicht mehr generieren können. Die Zahlen steigerten sich weiter kontinuierlich, so dass bei der die Staffel beschließenden

⁸¹ http://blog.nielsen.com/nielsenwire/media_entertainment/number-of-u-s-tv-households-climbs-by-one-million-for-2010-11-tv-season/

⁸² <http://tvbythenumbers.com/>

Episode zwölf 5,1 Millionen Menschen zusahen. Alle Wiederholungen und anderen Bezugskanäle mit eingeschlossen, errechnete Nielsen ein wöchentliches Durchschnittspublikum von 12,4 Millionen für die zweite Staffel, ich zitiere dafür tvbythenumbers.com⁸³. Staffel drei brachte eine weitere, wenn auch geringer ausfallende, Steigerung mit sich und machte *True Blood* zur meistgesehenen HBO-Serie nach *The Sopranos*, wie die *New York Times* anerkennend festhielt⁸⁴.

Der Verlauf der Einschaltquoten von *True Blood*, der eine kontinuierliche Steigerung darstellt, ist ein durchaus ungewöhnliches Phänomen. Im Regelfall erreichen US-Serien am Anfang die besten Zahlen, um sich dann auf einem tiefer liegenden Niveau einzupendeln. Sind diese Zahlen gut, werden weitere Staffeln in Auftrag gegeben. Passen die Zahlen nicht, wird eine Serie abgesetzt. Das kann sehr schnell passieren und bisweilen werden nicht einmal alle Episoden ausgestrahlt, auch wenn diese schon abgedreht sind. Um die Gunst des Publikums streiten sich sehr viele Sendungen. Traditionell werden in den USA jeweils ab Sommer bis in den Herbst hinein die neuen Unterhaltungsprogramme ins Rennen geschickt. Es sind jährlich rund 60 Stück. Viele überstehen die ersten Wochen nicht.

4.6 Alan Ball - A Southern Man

Um das Kapitel abzuschließen, möchte ich noch ein knappes Porträt von Alan Ball, der kreativen Kraft hinter *True Blood*, anfügen und die Themen seiner vorangegangenen Arbeiten zumindest erwähnen. Alan Ball wurde am 13. Mai 1957 in Atlanta (Georgia) im Süden der USA geboren. Nach seinem Abschluss an der Florida State University School of Theatre begann er seine professionelle Karriere als Dramatiker für das Theater. In den 1990er Jahren übersiedelte er nach Hollywood und verdingte sich als Autor für mehrere Fernsehsendungen.

Sein großer Durchbruch gelang ihm 1999 mit dem Drehbuch für den bei acht Nominierungen mit fünf Oscars ausgezeichneten Kinofilm *American Beauty*. Einer der Oscars ging an Ball selbst für sein Drehbuch. Er trat auch als Co-Produzent des Films auf. Mit Kevin Spacey in der Hauptrolle nimmt der Film satirisch die relativ vermögende,

⁸³ <http://tvbythenumbers.zap2it.com/2009/09/19/true-blood-averages-12-4-million-per-episode-across-platforms-in-second-season/27753/>

⁸⁴ http://www.nytimes.com/2009/09/16/arts/television/16arts-VICTORIESFOR_BR.html

weiße Mittelschicht auf die Schippe, die die Vororte größerer US-amerikanischer Agglomerationen bevölkert und ein sorgenfreies, aber langweiliges Leben führt. Lester Burnham (Spacey) steckt mitten in einer Lebenskrise, sein Tageshighlight ist die morgendliche Selbstbefriedigung unter der Dusche. Er entwickelt eine problematische Zuneigung zu einer Freundin seiner Tochter, greift zu weichen Drogen und so gerät seine festgefahrene Welt in Bewegung.

Den nächsten entscheidenden Punkt in Balls Karriere stellte die auf HBO gelaufene TV-Serie *Six Feet Under* dar, die es von 2001 bis 2005 auf fünf Staffeln brachte. Ball trat dabei als hauptverantwortlicher Autor (Creator) und Produzent auf. Die Serie gewann neben anderen Preisen neun Emmys und drei Golden Globes⁸⁵. HBO und Ball einigten sich auf eine weitere Zusammenarbeit, welche in der Folge zu *True Blood* führte. *Six Feet Under* handelt von einer Totengräberfamilie, die sich nach dem Tod des Vaters zusammenrauft und den Betrieb weiter führt. Dabei ist die Serie von Morbidität geprägt und weist für den US-amerikanischen Mainstream ungewöhnliche Figuren und Charaktere auf. So versucht beispielsweise einer der beiden Brüder, David (Michael C. Hall) seine Homosexualität mit seinem zunächst starken Glauben zu vereinbaren. Seine große Liebe wird er schließlich im schwarzen Polizisten Keith (Mathew St. Patrick) finden. Die Serie steckt voller Sexualität, die keineswegs auf Heterobeziehungen beschränkt ist, und es entsteht der Eindruck, als ob sich die ständig vom Tod umgebenen Familienmitglieder durch ein ausgeprägtes Sexleben besonders ans Leben klammern würden.

Der dem tiefen Süden der USA entstammende Ball ist offen homosexuell und thematisiert Sexualität, besonders die von einer imaginierten Norm abweichende, in all seinen Arbeiten. Sie spielt eine entscheidende Rolle in *American Beauty*, *Six Feet Under* und auch *True Blood*, wie sich in der Folge zeigen wird.

⁸⁵ Die Golden Globes werden jährlich von einer internationalen, aus in Hollywood tätigen Journalisten bestehenden Jury für Kinofilme und Fernsehsendungen vergeben.

5. Analyzing the Vampire: Die erste Staffel

5.1 Analytischer Ansatz

Für die ausführliche Szenenanalyse von *True Blood* möchte ich mich bei der Betrachtung der ersten Staffel zweier als etabliert geltender Texte bedienen. Zum einen Robert McKees *Story, Die Prinzipien des Drehbuchschreibens* und zum anderen Christian Mikundas *Kino Spüren, Strategien der emotionalen Filmgestaltung*.

Mikunda, dessen Buch bereits 1986 erschien, meint in seinem Vorwort, dass „die Kunst [...] unserem Bedürfnis nach Körperempfindungen Rechnung [trägt]“. Der Film ist dabei in der glücklichen Lage, „beinahe alle Möglichkeiten der anderen Künste in sich zu vereinen. Im Laufe seiner Entwicklung entstand eine Vielzahl von Gestaltungsstrategien, die den Zuschauer emotional miteinbeziehen“⁸⁶. Mikunda beklagt jedoch, dass die Strategien emotionaler Filmgestaltung unreflektiert als „Gebote“ und „Verbote“ in amerikanischen Filmlehrbüchern auftauchen. Seinem eigenen Text stellt er die Aufgabe, „eine Alternative zu dieser reglementierenden Anschauung von Filmästhetik [zu] sein. Es will vielmehr zeigen, worauf die Regeln beruhen, denen Kameraleute, Cutter und Regisseure intuitiv folgen. Ihr Handeln unterliegt der Psychologie unserer Wahrnehmung und der Vernetzung der Filmästhetik mit der Welt, in der wir leben“⁸⁷. In der Folge untersucht der Autor die verschiedensten Techniken und Elemente der Filmgestaltung und versucht zu ergründen, weshalb sie im Auge des Betrachtenden so gut funktionieren.

Ich habe Mikundas Text deswegen für meine Analyse gewählt, weil er im Gegensatz zu anderen Filmtheoretikern und -analytikern das System Film nicht aus sich selbst heraus zu erklären versucht, wie es beispielsweise bei einem formalistischen Ansatz der Fall wäre (vgl. die Theorien von David Bordwell). Mikundas Fokus hingegen liegt direkt auf den Film rezipierenden Menschen und ihren zuweilen heftigen, psychischen und physischen Reaktionen (Weinen, Erschrecken, Schaudern, usw.). Für Mikunda steht nicht die Frage „wie ist es gemacht?“ im Vordergrund, sondern die Frage „wie wirkt es?“. Vom Publikum ausgehend versucht er also funktionierende Gestaltungsformen zu bestimmen und trifft

⁸⁶ Christian Mikunda, *Kino spüren – Strategien der emotionalen Filmgestaltung* (München: Filmland Presse, 1986), S. 8.

⁸⁷ Mikunda, „Spüren“, S. 8.

sich hier mit McKee, dessen Buch sich eigentlich an praktisch arbeitende Drehbuchautoren wendet.

McKee, der für sich in Anspruch nimmt, seine Schüler hätten 26 Oscars und 124 Emmys gewonnen, betont, dass *Story* von Prinzipien und nicht Regeln, von Archetypen und nicht Stereotypen, schließlich von universellen Formen und nicht Formeln handelt. Wie Mikunda hält auch McKee fest, dass die letztlich entscheidende Analyse filmischer Produktionen vom Publikum vorgenommen wird. „Kein Film kann ohne das Verständnis für die Reaktionen und Erwartungen des Publikums funktionieren. [...] Das Publikum ist eine ebenso bestimmende Kraft für das Story-Design wie jedes andere Element. Denn ohne es ist der schöpferische Akt sinnlos“⁸⁸. Den Begriff Story fasst McKee sehr weit. Dies mag er sich darunter vorstellen:

„Unser Verlangen nach Storys ist eine Widerspiegelung des tiefen menschlichen Bedürfnisses, die Grundmuster des Lebens zu erfassen, nicht bloß als intellektuelle Übung, sondern im Rahmen einer sehr persönlichen emotionalen Erfahrung. Mit den Worten des Dramatikers Jean Anouilh: „Fiktion gibt dem Leben seine Form“⁸⁹.

Bevor ich die eigentliche Analyse beginne, möchte ich elementare Begrifflichkeiten klären, die bei McKee Verwendung finden. Zunächst gilt es jedoch noch, die unterschiedlichen Analyse-Werkzeuge der beiden zueinander in Beziehung zu setzen.

5.2 Wort und Bild

In seinem einführenden Kapitel schreibt Mikunda:

„Die Entscheidung, auf welchen Elementen im Bild die Schärfe liegt, wie Licht und Schatten verteilt sind, welche Einstellungsgröße der Kameramann wählt und ob die Kamera statisch oder bewegt ist, formt das gefilmte Material. Es wird dadurch unserer Wahrnehmung auf bestimmte Weise vorinterpretiert, quasi verschlüsselt. Deshalb bezeichnet man in der Medienwissenschaft solche ästhetischen Möglichkeiten als Codes“⁹⁰.

⁸⁸ Mikunda, „Spüren“, S. 15.

⁸⁹ Mikunda, „Spüren“, S. 19.

⁹⁰ Mikunda, „Spüren“, S. 12.

Er erläutert, dass die kinematographischen Codes bei den Zuschauenden eine „physische Aktivierung“ auslösen, die zu einem großen Teil das „Filmische am Film“⁹¹ ausmachen. Die Entscheidung über den Einsatz eines solchen Codes fällt allerdings nicht immer aus demselben Grund.

„Der aktivierende „Augenkitzel“ und die optische Spannung sind Beispiele dafür, wie kinematographische Codes auch ganz anders gehandhabt werden können, als bisher beschrieben. Tracking Shot und low angle haben hier keine narrative Funktion, sondern es zielt die Art ihrer Verwendung auf die unmittelbare physische Teilnahme des Rezipienten ab“⁹².

Je nach anvisierter Wirkung beim Publikum wird also aus vielen möglichen ein bestimmtes filmisches Mittel bei der technischen Umsetzung zur Anwendung kommen.

Die Codes werden Mikunda zufolge zu Gebrauchsregeln, „die sich als brauchbar und nützlich erweisen“, jedoch „bilden [sie] keineswegs eine fixierte Grammatik“. Diese Regeln sind

„ausschlaggebende Konstruktionssysteme, die die Handhabung der kinematographischen Codes in Bezug auf deren Fähigkeit steuern, dieses oder jenes Phänomen emotionaler Wirkung in Szene zu setzen. Aus diesem Grund kann man in Analogie zur narrativen Syntax des Films von einer auf emotionale Aktivierung abzielenden Syntax sprechen, einer emotionalen Filmsprache, die parallel zur erzählenden Sprache des Films existiert“⁹³.

Um *True Blood* also aus allen Blickwinkeln betrachten zu können, bediene ich mich einerseits Mikundas spezifischem Fokus’ auf die visuelle Umsetzung (die „Bilder“) und andererseits McKees Analyse der zitierten „narrativen Syntax“, also der Story (die „Worte“).

5.3 McKee: Vom Beat zur Story

In *Story* wird das filmische Endprodukt in seine Einzelteile zerlegt und diese werden einer genauen Analyse unterzogen. Folgt man McKee, wird die Story in verschiedene Akte

⁹¹ Mikunda, „Spüren“, S. 14.

⁹² Mikunda, „Spüren“, S. 14.

⁹³ Mikunda, „Spüren“, S. 15.

unterteilt und die Akte wiederum lassen sich zu Sequenzen ordnen. Sequenzen bestehen aus Szenen und Szenen lassen sich in die kleinste formale Einheit, den Beat, zerlegen.

Alle formalen Einheiten eint, dass sie eine Veränderung der Situation bewirken, in der sich der Protagonist oder die Protagonistin befindet. McKee nennt diese Veränderungen Story-Ereignisse (vgl. McKee, S. 43). Die Einheiten lassen sich, dem steigenden Ausmaß der ausgelösten Veränderung entsprechend, ordnen und zusammenfügen. „Ein Beat ist ein Austausch von Verhaltensweisen als Aktion/Reaktion“⁹⁴. Verschiedene Beats vereinen sich zur Szene, die „eine durch Konflikt erzeugte Handlung in mehr oder weniger kontinuierlichem Zeit-Raum-Gefüge [ist], welche die wertgeladene Lebensbedingung einer Figur um mindestens einen Wert mit einem wahrnehmbaren Grad an Bedeutsamkeit wendet“⁹⁵.

Unter „wertgeladen“ versteht McKee den elementaren, auf dem Spiel stehenden Inhalt einer Szene. Ist die Szene korrekt gestaltet worden, führt sie zu einer Veränderung, wechselt ihr Wert. Denn „Story-Werte sind die universalen Eigenschaften menschlicher Erfahrung, die sich von einem Augenblick zum nächsten von Positiv zu Negativ oder von Negativ zu Positiv verschieben können“⁹⁶. Die positive oder negative Ladung einer Szene erläutert McKee anhand binärer Begriffspaare wie z.B. lebendig/tot, Wahrheit/Lüge oder Aufregung/Langeweile.

Der Moment der Veränderung des Werts einer Szene ist folglich ihr Wendepunkt. So entsteht ein schlüssiges Modell des Story-Aufbaus.

„Szenen wenden sich in geringfügiger, aber signifikanter Weise; eine Reihe von Szenen bildet eine Sequenz, die sich in einer moderaten, aber wirkungsvolleren Weise wendet; eine Folge von Sequenzen bildet [...] den Akt; bei ihm handelt es sich um eine Entwicklung, die sich um einen bedeutenden Umschwung (major reversal) in der wert aufgeladenen Lebensbedingung der Figur wendet“⁹⁷.

Im Allgemeinen versteht ein Publikum den Story-Höhepunkt als „Finale“. Im Gegensatz zu den anderen formalen Einheiten verfügt er über eine Wirkung, oder wie im oben

⁹⁴ Robert McKee, *Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens* (Berlin: Alexander, 2009), S. 47.

⁹⁵ McKee, „Story“, S. 45.

⁹⁶ McKee, „Story“, S. 43.

⁹⁷ McKee, „Story“, S. 51.

beschriebenen Sinn über eine Wendung, die „eine absolute und irreversible Veränderung mit sich bringt“⁹⁸. Im Zuge meiner Untersuchungen ausgewählter Szenen werde ich McKees formaler Aufteilung folgen und sein System der wertgeladenen Story-Ereignisse anwenden.

5.4 McKees Modell der Szenenanalyse

McKee bietet ein aus fünf Punkten bestehendes System der Szenenanalyse an, das ich kurz schildern und ihm daraufhin gerne folgen möchte.

a.) Definition des Konflikts:

Es soll die treibende Kraft der Szene bestimmt und deren Ziel benannt werden. Dabei ist es wichtig, zwischen Text (der reinen Handlung) und Subtext (die tiefer liegende Bedeutung oder Absicht) zu unterscheiden. Dasselbe gilt es auf die antagonistischen Kräfte anzuwenden.

b.) Festhalten des Anfangswerts:

Den Wert festlegen und festhalten, ob dieser positiv oder negativ aufgeladen ist.

c.) Zerlegen der Szene in Beats:

Aktionen und Reaktionen (jeweils ein Beat) erkennen und Subtext-Handlungen beschreiben. Subtexthandlungen „beschreiben keine Aktivität der Figuren im wörtlichen Sinne; sie gehen tiefer und bezeichnen die wesentliche Handlung der Figur mit ihrer gefühlsbedingten Bedeutung“⁹⁹.

d.) Vergleich des Anfangs- mit dem Endwert:

Bestimmen der Wertladung am Ende der Szene. Entspricht sie dem Anfangswert, spricht McKee von einem „Nichtereignis“¹⁰⁰, weil sich nichts verändert hat. Nur eine Veränderung des Werts stellt einen Wandel innerhalb der Szene dar.

e.) Beats untersuchen, Wendepunkt bestimmen:

⁹⁸ McKee, „Story“, S. 52.

⁹⁹ McKee, „Story“, S. 281.

¹⁰⁰ McKee, „Story“, S. 282.

Beats in Zusammenhang setzen und den Moment bestimmen, wo sich die Kluft zwischen Erwartung und Ergebnis auftut. Dies ist der Wendepunkt, an dem sich der Wert ändert.

McKees Modell zum Zerlegen der Beats (Punkt drei) nimmt viel Platz in Anspruch. Es geht ihm darum, die „oberflächlichen Handlungen“¹⁰¹, also die Taten und ausgesprochenen Worte der Agierenden, von den „Subtext-Handlungen“¹⁰² zu trennen, also die dem oberflächlichen Tun zugrundeliegenden (und oft widersprechenden) Motivationen der Figuren. Um möglichst viel Platz zu sparen, verkürzte ich seine Vorgabe und stellte den Subtext in Klammern hinter den Text.

5.5 Inhaltsangabe

True Blood spielt hauptsächlich in Bon Temps, Louisiana, einer Kleinstadt im US-Süden. Hauptfigur ist die Kellnerin Sookie Stackhouse (Anna Paquin), die im Lokal „Merlotte’s“ arbeitet und telepathische Fähigkeiten besitzt. Mit Sookies spezieller Begabung wird das Publikum gleich nach der Titelsequenz der ersten Folge bekannt gemacht. Sookie - und das Publikum mit ihr gemeinsam - hört die Gedanken der Menschen in ihrem Umkreis, was sie oft in unangenehme Situationen bringt. Weil sie sich eine Reaktion auf das Vernommene nicht immer verkneifen kann, wird sie von vielen Bewohnern Bon Temps’ argwöhnisch betrachtet. Die Telepathie empfindet Sookie als Last und Einschränkung, denn durch ihr Anderssein steht sie gesellschaftlich im Abseits, manche halten sie für schlicht verrückt oder geistig behindert.

Sookies Welt verändert sich grundlegend in dem Moment, in dem Bill Compton (Stephen Moyer) „Merlotte’s“ betritt. Denn Bill ist Vampir. Die Vampire sind zwei Jahre vor dem diegetischen „Jetzt“ weltweit an die Öffentlichkeit getreten. In einem Fernseh-Statement haben sie, die seit Anbeginn der Menschheit im Stillen in einer Co-Existenz ihr Dasein fristeten, ihr Vorhaben bekannt gegeben, nicht mehr länger „im Schatten“ sein zu wollen. Außerdem bekannten sie sich dazu, Menschen nicht länger als Futtertöpfe missbrauchen zu wollen. Ermöglicht wurde dies durch eine Erfindung japanischer Wissenschaftler: synthetisches Blut, das alle ernährungstechnischen Bedürfnisse der Vampire abdeckt. Dieses Blut ist unter der Bezeichnung „Tru:Blood“ erhältlich, zum Beispiel auch im

¹⁰¹ McKee, „Story“, S. 281.

¹⁰² McKee, „Story“, S. 281.

„Merlotte’s“. Ein Überfall auf Bill bringt Sookie und den Vampir einander näher, es entwickelt sich eine Liebesgeschichte, der viele gewaltige Hindernisse im Weg stehen.

Der Hauptplot wird durch mehrere Nebenplots ergänzt, alle sind miteinander verwoben. Neben Sookies Bruder Jason (Ryan Kwanten) spielen ihre beste Freundin Tara (Rutina Wesley), deren Cousin Lafayette (Nelsan Ellis), Sam (Sam Trammell), der Besitzer von „Merlotte’s“, heimlicher Verehrer Sookies und „Gestaltwandler“ ist¹⁰³, sowie Eric (Alexander Skarsgård), ein weiterer Vampir, entscheidende Nebenrollen. Einige andere Bewohner von Bon Temps haben ebenfalls wiederkehrende Auftritte.

Der erzählerische Fokus der ersten Staffel liegt neben der Liebesgeschichte auf den mysteriösen Morden an mehreren jungen Frauen und Sookies Großmutter, die erst am Ende aufgeklärt wird. Die jungen Frauen eint, dass sie sich auf den unter Menschen mehrheitlich verpönten Sex mit Vampiren eingelassen haben. Der Mörder ist Rene (Michael Raymond-James), bester Freund Jasons und Lebensgefährtin von Sookies Arbeitskollegin Arlene (Carrie Preston). Auslöser für Renes pathologischen Hass auf die sogenannten „Fangbanger“ war seine eigene Schwester, die sich ebenfalls mit Vampiren einließ. Rene erdrosselte sie mit seinem Gürtel und kam dann, ausgestattet mit einer neuen Identität, nach Bon Temps. Erst in der zwölften und letzten Folge erkennt Sookie, dass Rene der Mörder ist, der auch sie schon mehrmals versucht hat umzubringen. Dank der Hilfe der gleichzeitig um ihre Zuneigung buhlenden Bill und Sam besiegt sie Rene in einem Zweikampf, der für den Mörder tödlich endet.

5.6 Szenenanalyse

5.6.1 Exposition: „Did she hear my thoughts?“

Die erste Szene, die ich nach den Methoden von McKee und Mikunda analysieren werde, schliesst direkt an die Titelsequenz an und dauert 1:32 Minuten. Es ist Sookies erster Auftritt.

¹⁰³ Wie die Beschreibung von Sam zeigt, bewegen sich alle relevanten Figuren der Serie nicht nur auf der Ebene der Realität. Tatsächlich sind sie fast ausschliesslich mit übernatürlichen Gaben oder Fähigkeiten ausgestattet. Ein Umstand, der auch einen Einfluss auf die dramaturgische Gestaltung hat.

Synopsis: Der Exposition dienend, führt diese Szene einen der häufigsten Schauplätze von *True Blood*, das Lokal „Merlotte’s“, sowie einige der wichtigsten Figuren ein. Gleichzeitig kann sie aber auch als höchst verdichtete Zusammenfassung von Sookies bisherigem Leben wahrgenommen werden, denn sie thematisiert eindrücklich die einzigartige Gabe der Protagonistin, unausgesprochene Gedanken zu hören, die von ihr jedoch als Bürde oder Fluch wahrgenommen wird. Zu schwierig gestaltet sich für sie das Interagieren mit anderen Menschen, vertrauten oder fremden, da sie ständig in das Innerste ihres Gegenübers eindringt. Die Szene gibt Einblick in das Setting (vgl. McKee, Kapitel 3 *Struktur und Setting*), also die Welt der Story. Unter Setting versteht McKee folgende vier Punkte: „Epoche, Dauer, Schauplatz und Konfliktebene“¹⁰⁴.

Sookie übernimmt aus der Küche ein neues Tablett voller Speisen und ein Bier. Sie betritt den Gastraum und sobald sie dem ersten, männlichen Gast das Bier hinstellt, hört sie seine Gedanken (und das Publikum hört mit): „Just let me have just one beer tonight, Jesus. One beer, that’s all I need. And if you just give me the strength to say no to beer number two, then I swear ...“¹⁰⁵, hier verstummt die Männerstimme und eine zweite, diesmal die einer Frau, übernimmt. Der sorgenvolle Gesichtsausdruck des Mannes machte dem Publikum eindeutig klar, dass die Stimme seine war. Gleich verhält es sich mit der angewiderten Miene der Frau, die über die am Vortag ausgelebten, sexuellen Wünsche ihres Partners sinniert, der neben ihr sitzt. Als sie beim dritten Tisch ankommt, wird klar wie gefährlich und belastend die Gabe für Sookie ist. Schon bereit die Bestellungen aufzunehmen, reagiert Sookie auf die Gedanken des Burschen.

Bursche (in Gedanken): „I feel like i’m trapped in some hillbilly’s OxyContin¹⁰⁶ nightmare. Man, I cannot wait to get the hell out of this Podunk¹⁰⁷ town.“

Sookie: „Well, make sure you do, before it’s too late. Because every year you wait, you just get more and more stuck here. Believe me, I know.“

Bursche (in Gedanken): „How’d she know what I was thinking? That’s weird. Did she hear my thoughts? Am I thinking out loud?“¹⁰⁸

¹⁰⁴ McKee, „Story“, S. 196.

¹⁰⁵ Alan Ball, *True Blood* (DVD: Warner, 2009). Staffel 1, Episode 1, Timecode 05:45 – 05:55.

¹⁰⁶ OxyContin ist ein rezeptpflichtiges und stark abhängig machendes Schmerzmittel, das Wahrnehmungsstörungen auslösen kann.

¹⁰⁷ Podunk: US-amerikanischer Slang für einen kleinen und unbedeutenden Ort.

¹⁰⁸ Ball, „*True Blood*“, S1E1, TC 06:10 – 06:28.

Zur Stimme des Jungen gesellen sich die der Eltern und Sookie erkennt, dass sie soeben einen Fehler begangen, ihre Gabe offenbart hat. Ein falsches Lächeln aufsetzend, entflieht sie der Situation mit der Entschuldigung, mehr Ketchup zu holen. Inmitten der Tische und vieler gleichzeitig gehörter, zu einem Rauschen vereinter Stimmen bleibt sie stehen, holt tief Luft, schließt die Augen und sorgt mit einem Akt großer Konzentration für Ruhe in ihrem Kopf. Das Rauschen ebbt ab, die Stimmen sind ausgeblendet. Ein Lächeln aufsetzend, geht sie aus dem Bild.

Analyse nach McKees Modell:

Konflikt: Sookie ist die treibende Kraft, die versucht ihrem vermeintlich simplen Job als Kellnerin nachzukommen, was ihr aufgrund ihrer übernatürlichen Fähigkeit sichtlich schwer fällt. Die antagonistischen Kräfte sind die Gäste im „Merlotte’s“ mit ihren verwirrenden Gedankenwelten, auch wenn sie dies selbst nicht wissen. Konflikt: Übernatürlich/Natürlich, Innen/Außen, Öffentlich/Privat, Lüge/Wahrheit, Psychologie/Parapsychologie.

Anfangswert: Der Anfangswert der Szene schlägt leicht ins positive aus. Sookie beginnt ihre Runde konzentriert und ohne fremde Gedanken im Kopf. Sie wirkt, als ob sie Herrin der Lage wäre.

Beats:

- Beat 1: Sookie macht sich bereit für die Arbeit (Konzentration)/Gäste bevölkern das Lokal (bedrängen Sookie)
- Beat 2: Sookie serviert (will „normal“ agieren)/Leute ergeben sich privaten Gedanken (bedrängen Sookie)
- Beat 3: Sookie reagiert auf einstürzende Gedanken (gibt Gabe preis)/Leute reagieren irritiert (lehnen Sookie ab)
- Beat 4: Sookie blendet Gedanken aus (verleugnet Gabe)/Leute verstummen (bedrängen Sookie)
- Beat 5: Sookie entzieht sich der Situation (flieht)/Gäste hängen weiter ihren Gedanken nach (bedrängen Sookie)

Endwert: Der Wert ist ins Negative umgeschlagen. Sookie kann die Gedanken der Gäste nur unter größter Konzentration ausblenden. Von Sam beobachtet, gelingt es ihr nur knapp ein gequältes, falsches Lächeln aufzusetzen und weiter zu arbeiten.

Wendepunkt: Wendepunkt ist der Moment, in dem sie auf die Gedanken des jungen Burschen reagiert. Danach entgleitet die Situation ihrer Kontrolle.

Dramaturgisch gesehen ist diese Szene ein Versprechen und eine Bedrohung zugleich. Sookies Gabe erlaubt es dem Publikum, „Gedanken zu lesen“, was dem Versprechen gleichkommt. Andererseits lässt sich schon erahnen, dass Sookie durch ihre Gabe in Schwierigkeiten kommen und leiden, also Bedrohungen ausgesetzt sein wird. Diese beiden Faktoren bieten den Zusehenden ausreichende Motivation dafür, in der Folge mit Sookie mitzuleiden.

Visuell beeindruckt an dieser Szene, dass sie fast zur Gänze aus einem einzelnen tracking shot besteht, der 46 Sekunden dauert. Er folgt Sookie vom Betreten des Gastraums, bis sie an der Sitzecke des jungen Burschen ankommt. Der nächste Schnitt, vom Burschen auf Sookie, erfolgt erst als sie seine Gedanken kommentiert.

Während des tracking shots erinnern die Kamerabewegungen an etablierte Lösungen ein Paar beim Walzertanz aufzunehmen. Die Kamera umkreist Sookie und die Tische der Gäste, fängt die Kellnerin mal von vorne und mal von hinten ein. Der Kamerawinkel rückt die gehende Sookie ins Zentrum, dann die Gäste, erneut Sookie und schlussendlich den Jungen. Durch die Kameraführung wird sofort ersichtlich, dass die Stimmen aus dem Off den einzelnen Gästen zuzuordnen sind. Ein zweiter Effekt ist, dass sich die Zuschauenden von Beginn an mitten in der Szene fühlen, die in und aus dem Bild wischenden Menschen und Einrichtungsgegenstände lösen eine von Mikunda als „Augenkitzel“ (vgl. Mikunda, S. 121 ff) bezeichnete Aktivierung aus. Dieser Effekt, der auf eine physische Anteilnahme der zuschauenden Person abzielt, muss zwei Voraussetzungen erfüllen. „1. Die optischen oder akustischen Reize sollten möglichst unerwartet auftreten. [...] 2. müssen die Reize ständig variiert werden, soll das Erregungsgefühl einige Sekunden hindurch andauern“¹⁰⁹.

Die Stimmen aus dem off, die zunächst nicht zugeordnet werden können, erkenne ich dabei als unerwartet auftretende Reize, die verschiedenen von der Kamera eingefangenen Menschen und das Interieur des Lokals als die Variation. Die beiden Ebenen Ton und Bild ergänzen sich passend. Mikundas Argumentation folgend halte ich die Szene für äußerst gelungen, denn durch die mobile Kameraführung und die fehlenden Schnitte entsteht beim Publikum umgehend das Gefühl, mitten in der Szene zu sein, teilzuhaben am Leben dieser soeben erst kennengelernten Figuren.

¹⁰⁹ Mikunda, „Spüren“, S. 1. 124.

5.6.2 Auslösendes Ereignis: „You’re our first. Vampire“

Die zweite Szene, die ich analysieren werde, habe ich ausgewählt, weil in ihr Bill, der Vampir und spätere Geliebte Sookies eingeführt wird. Sein erster Auftritt und gleichzeitig die erste Begegnung des späteren Liebespaares erfolgt nach 15:30 Minuten der Pilotfolge.

Synopsis: Sookie und Tara scherzen an der Bar von „Merlotte’s“ darüber, dass Tara wegen ihrer rebellischen Art schon wieder einen Job verloren hat. Sam stößt dazu und kann mit einem eher platten Annäherungsversuch bei Sookie keine Punkte machen. Nach einem betretenen Schweigen dreht sich die Kellnerin um und beobachtet einen neuen Gast, der das Lokal betritt. Die Hintergrundgeräusche verstummen und erstmals erklingt das musikalische Thema, das die Szenen des Liebespaares begleiten wird. Die Kamera zoomt auf Sookies Gesicht und der Bildhintergrund verschwimmt, dasselbe passiert bei den Gegenschnitten auf den Neuankömmling. Es ist Bill, - ein Vampir.

Die Musik klingt ab, die Hintergrundgeräusche und Tiefenschärfe kehren zurück. Die Protagonistin hat augenblicklich erkannt, dass Bill ein Vampir ist und teilt dies ihren Freunden mit. Neugierig und in freudiger Erwartung will sie Bills Bestellung aufnehmen. Ihre Freunde, besonders Sam, reagieren besorgt auf Sookies aus ihrer Sicht naives und unbefangenes Interesse am unbekanntem und gefährlichen Vampir. Es entwickelt sich ein erstes, kurzes Gespräch, das im klassischen Schnitt-Gegenschnitt-Verfahren gefilmt ist.

Sookie: „Hi, and what ...? What can I get for you tonight?“

Bill: „Do you have any of that synthetic bottled blood?“

Sookie: „No, I’m so sorry. Sam got some a year ago, but nobody ever ordered it so it went bad. You’re our first. [flüsternd] Vampire.“

Bill: „Am I that obvious?“

Sookie: „I knew the minute you came in. I can’t believe nobody else around here seems to.“

Bill, [Sam ins Auge fassend]: „He does.“

Sookie: „Oh, don’t worry about Sam. He’s cool. I know for a fact he supports the Vampire Rights Amendment.“

Bill: „How progressive of him.“

Sookie: „Well, anything else you drink?“

Bill: „Actually, no. But you can get me a glass of red wine, so I have a reason to be here.“

Sookie: „Well, whatever the reason, I’m glad you are“¹¹⁰.

¹¹⁰ Ball, „*True Blood*“, S1E1, TC 16:15 - 17:30.

Während des gesamten Gesprächs vernimmt Sookie keinen einzigen Gedanken Bills. Später wird sich herausstellen, dass die Gedanken aller Vampire vor ihr verborgen bleiben. Die Unterhaltung endet, als sich ein Mann am Nachbartisch mit einer abfälligen Bemerkung über Sookie einmischt und sich und seine Frau vorstellt. Sookie zieht sich geniert zurück.

Analyse nach McKees Modell:

Konflikt: Ein Vampir kommt in eine „Menschen-Bar“. Erneut ist es Sookie, die das Geschehen in die Hand nimmt und sich dem Vampir unvoreingenommen nähert. Weil sie selbst „anders“ ist, hegt sie gegenüber Bill keine Vorurteile. Weil Bill Bon Temps erster Vampir und eine große Unbekannte ist, reagieren Sam und Tara vorsichtiger, argwöhnischer. Konflikt: Heile Welt, verkörpert durch Sam/Bedrohung durch den Vampir, Fremd/Bekannt, Unheimlich/Vertraut, Hell/Dunkel, Abweichung/Norm.

Anfangswert: Der Wert ist negativ. Sookie hat soeben erst die Gedanken der Gäste abgeschüttelt und muss eine plumpe Anmache ihres Chefs über sich ergehen lassen. Dazu kommt, dass ihre beste Freundin gerade einen Job verloren hat.

Beats:

- Beat 1: Sookie zieht Tara auf und gibt ihr einen Ratschlag (Sookie beklagt ihr eigenes Leben)/Antagonistische Kraft ist Sam, der in Sookies Privatsphäre eindringt (will mehr von Sookie)
- Beat 2: Sookie erwidert Sams Annährungsversuch nicht (sie ist irritiert)/Sam scheitert (wird zurückgewiesen)
- Beat 3: Sookie sieht Bill, spricht mit ihm (ist angezogen vom Fremden)/Sam und Tara beobachten argwöhnisch (lehnen den Vampir ab)
- Beat 4: Sookie zieht sich zurück (will bleiben)/Sam beobachtet Sookie missbilligend (sieht eigenes Interesse an Sookie in Gefahr)

Endwert: Der Endwert ist positiv. Mit Bill tritt eine neue und anziehende Figur in Sookies Leben ein.

Wendepunkt: Beim dritten Beat und Bills Erscheinen wendet sich die Situation. Der Vampir weckt als Fremder und Andersartiger Sookies Neugierde – und die des Publikums.

Die Begegnung zwischen Sookie und Bill ist ein klassisches Beispiel dafür, was von McKee als „auslösendes Ereignis“ (Inciting Incident) beschrieben wird. Das auslösende Ereignis „ist die Hauptursache für alles, was folgt, da es die vier anderen Elemente in

Bewegung setzt – zunehmende Komplikationen (Progressive Complications), Krise (Crisis), Höhepunkt (Climax), Auflösung (Resolution)¹¹¹. Von elementarer Bedeutung für das Funktionieren einer Story ist, dass „das auslösende [...] Ereignis das Kräftegleichgewicht im Leben des Protagonisten radikal durcheinander [bringt]“¹¹². Tatsächlich bringt das erste Treffen von Sookie und Bill den Gefühlshaushalt von Protagonistin und Protagonist durcheinander. Sookie befindet sich schon mitten auf der „Suche“, die laut McKee Folgendes umfasst:

„Ob zum Besseren oder zum Schlechteren, ein Ereignis bringt das Leben einer Figur aus dem Gleichgewicht und erweckt in ihr den bewußten und/oder unbewußten Wunsch nach etwas, wovon sie glaubt, es könne das Gleichgewicht wiederherstellen. Das Ereignis katapultiert die Figur in eine Suche nach dem Wunschobjekt, wobei sie auf (innere, persönliche, außerpersönliche) antagonistische Kräfte stößt. Die Figur erreicht ihr Ziel oder nicht. Daraus besteht in aller Kürze eine Story“¹¹³.

Die außergewöhnlichen „antagonistischen Kräfte“, von denen McKee spricht, gehen prinzipiell von zwei Bereichen aus. Zum einen sind da Sookies Mitmenschen, die – aus unterschiedlichen Gründen – gegen eine Verbindung von Menschen und Vampiren sind. Zum anderen sind es Bills „Mit-Vampire“, die – wenngleich aus anderen Gründen – dieselbe ablehnende Haltung haben. Dazu kommen „innere antagonistische Kräfte“, das sind die Ängste und Zweifel, die Sookie und Bill angesichts ihrer „unmöglichen“ Lieben befallen.

Visuell und akustisch sticht in dieser Szene besonders der in die Länge gezogene Moment heraus, in welchem sich die Blicke von Sookie und Bill treffen. Dabei kommen Mittel zum Einsatz, die durchaus konventionell sind. Doch sie verdeutlichen mehr als gut, dass in Sookies Welt nun eine maßgebliche Veränderung stattfinden wird. Als Sookie sich umdreht und Bill erblickt, finden mehrere Dinge gleichzeitig statt. Die Geräusche werden ausgeblendet und die getragene Musik (Klavier, Chello) erklingt. Dem langsamen Gang Bills entspricht der gesetzte Rhythmus der Musik. Während er sich einem freien Tisch nähert, gehen, näher an der Kamera, Menschen durchs Bild. Genau so wie der Hintergrund des Lokals sind diese Personen unscharf. Die Bildschärfe gilt einzig dem Vampir. Eigentlich passiert nichts weiter, als dass eine Person ein Lokal betritt und einen freien

¹¹¹ McKee, „Story“, S. 196.

¹¹² McKee, „Story“, S. 206.

¹¹³ McKee, „Story“, S. 213 f.

Platz sucht, doch die audio-visuelle Komposition ist äußerst gelungen. Die in kurzer Folge durchs Bild wischenden Figuren verdecken nicht nur Sookie den ersten Blickkontakt mit Bill, sondern auch den Zuschauenden. Als das Blickfeld frei wird und die Augen sich treffen, setzt die Erkenntnis ein, dass soeben eine signifikante Begegnung stattgefunden hat.

5.6.3 Komplikation: „It’s called injustice“

Die nun folgende Szenenanalyse verdeutlicht den McKee’schen Begriff der „progressive complication“, der fortschreitenden Komplikation. Wie bereits im Zusammenhang mit den „antagonistischen Kräften“ erwähnt, ist die Beziehung „Mensch-Vampir“ inneren Zweifeln und äußeren Anfeindungen ausgesetzt. Sookie wird brutal zusammengeschlagen und um sich schneller von den erlittenen Verletzungen zu erholen, hat sie das Blut des Vampirs getrunken. Im Kosmos (beziehungsweise der diegetischen Welt) von *True Blood* ist Vampirblut eine gefährliche und äußerst kraftvolle Droge. Aber auch ist durch seine aufkeimende Liebe in eine äußerst schwierige Lage geraten. Um eine Attacke auf Sookie zu rächen, hat er bereits zwei Menschen getötet. Aber „progressive complications“ können auch in scheinbar harmlosen Szenen und auf der psychischen (anstelle einer aktionsgeladenen physischen) Ebene auftreten, wie die folgende Szenenanalyse zeigt.

Synopsis: Diese Szene findet in der zweiten Episode statt. Sookies Großmutter, die ihre Enkelin liebt und ihrer Beziehung zu Bill verständnisvoll und wohlwollend gegenüber steht, hat nach dem Alter des Vampirs gefragt. Sie interessiert sich brennend für die Zeit des Sezessionskriegs¹¹⁴ und alles, was damit zu tun hat. Bill, der selbst aus Bon Temps stammt, wurde damals als geschlagener Südstaatensoldat auf dem Weg nach Hause zum Vampir gemacht. Er erklärt sich einverstanden, Sookie und ihre Großmutter in deren gemeinsamem Haus zu besuchen und seine Erinnerungen an den Krieg und die damalige Zeit zu teilen.

Auch Tara und Jason wollen sich einen Blick auf den unbekanntem Neuankömmling nicht entgehen lassen. Während Großmutter Stackhouse dem Vampir ähnlich offen entgegentritt wie Sookie, bleiben die beiden anderen abweisend. Jason verhält sich in einem Anfall von Überheblichkeit wie ein Familien-Patriarch und offen feindselig. Er und Bill führen einen

¹¹⁴ Der Sezessionskrieg, der zwischen 1861 und 1865 zwischen den Süd- und den Nordstaaten tobte, ist auch als Amerikanischer Bürgerkrieg bekannt.

kurzen, aber intensiven Dialog über die Aussichten des Vampire Rights Amendment, der den vampirischen Halbwesen eine gesetzliche Gleichstellung mit Menschen gewährleisten soll.

Bill [im Gespräch mit Ms. Stackhouse]: „There were no living Comptons, so I've set up home in the old Compton place. And as I expect the VRA [Vampire Rights Amendment] to pass“

Jason [unterbricht]: „Yeah, I wouldn't be too sure about that if I were you. A lot of Americans don't think you people deserve special rights.“

Bill: „They're the same rights you have.“

Jason: „No, I'm just saying there's a reason things are the way they are.“

Bill: „Yeah, it's called injustice.“

Jason: „Listen, it's called „this is how we do it“¹¹⁵.

Großmutter Stackhouse schreitet ein und weist Jason zurecht. Die alte Frau und der Vampir sprechen weiter, doch die Afro-Amerikanerin Tara führt mit der Frage, ob die Comptons Sklaven besessen hätten, eine persönliche Attacke auf Bill aus. Bevor die Situation eskaliert, begeben sich Sookie und Bill auf einen nächtlichen Spaziergang.

Analyse nach McKees Modell:

Konflikt: Ich konzentriere mich auf den Dialog zwischen Bill und Jason. Bill bemüht sich, bei den Menschen Sympathien zu wecken. Er trifft jedoch auf hartnäckige Ablehnung, die auf Halb- und Unwissen basiert. Sookie und ihre Großmutter sind aufgeschlossen, doch Jason meint in seiner Ablehnung für die Mehrheit der US-Amerikaner zu sprechen. Konflikt: Toleranz/Intoleranz, konservativ/liberal, gesellschaftlicher Stillstand/gesellschaftliche Bewegung.

Anfangswert: Positiv. Sookie freut sich darüber, ihrer Oma nicht nur einen Gefallen zu tun, sondern ihr auch einen Mann vorzustellen, an dem sie Interesse hat. Bill ist froh über die Möglichkeit, mit Menschen zu interagieren.

Beats:

- Beat 1: Ms. Stackhouse verteilt Häppchen, um vor dem Gespräch für gute Stimmung zu sorgen. Weil Bill nichts isst, muss er die freundschaftliche Geste ablehnen (Bill bemüht sich um Akzeptanz)/Die Menschen greifen gerne zu, Jason nimmt einen herzhaften Bissen (Jason geht auf Konfrontation)

¹¹⁵ Ball, „*True Blood*“, S1E2, TC 30:46 - 31:11.

- Beat 2: Bill und Ms. Stackhouse unterhalten sich (Bill findet Anknüpfungspunkte)/Jason unterbricht und kritisiert den VRA (lässt Situation eskalieren)
- Beat 3: Bill argumentiert (bemüht sich weiter um Akzeptanz)/Jason reagiert aggressiv (toleriert Bill nicht)
- Beat 4: Ms. Stackhouse weist Jason zurecht (Bill reagiert gereizt)/Jason muss klein bei geben (bleibt intolerant)
- Beat 5: Ms. Stackhouse und Bill nehmen das Gespräch wieder auf (Bill kehrt zu seinem Anliegen zurück)/Persönlicher Angriff auf Bill durch Tara (Tara will den Vampir schlecht machen)
- Beat 6: Bill schlägt Sookie einen Spaziergang vor (beendet seine Bemühungen)/Jason will die Zweisamkeit der beiden verhindern, scheitert jedoch (bleibt intolerant)
- Beat 7: Beim Gehen wirft Bill Jason einen langen, bösen Blick zu (will sich behaupten)/Jason wird eingeschüchtert (bleibt intolerant)

Endwert: Negativ. Die verfahrenere Gesprächssituation lässt sich ob der unvereinbaren Auffassungen über die Gleichberechtigung von Vampiren und einem persönlichen Angriff auf Bill nur auflösen, indem sich Bill und Sookie zurückziehen, was ebenfalls nicht gut geheißen wird.

Wendepunkt: Der Wendepunkt fällt auf den zweiten Beat. Die nervöse, aber konstruktive erste Begegnung wird durch Jasons intolerantes Verhalten jäh gestört und kommt in Schräglage.

Das auslösende Ereignis löst Sookies Suche aus. Danach treten weitere Ereignisse ein, die die Lage komplizieren und mehr Konflikte erzeugen. McKee bezeichnet dies als fortschreitende Komplikationen, die zu points of no return führen. Die Handlungen der Protagonistin bewirken,

„daß auf einer inneren/persönlichen oder einer gesellschaftlichen/umweltbedingten Konfliktebene antagonistische Kräfte wachgerufen werden, die sich [ihrem] Wunsch in den Weg stellen und eine Kluft zwischen Erwartung und Ergebnis aufreißen. Wenn sich die Kluft auftut, erkennt das Publikum, daß hier ein Punkt erreicht ist, von dem es kein Zurück gibt. Die Figur kann das Gleichgewicht ihres Lebens nicht mit Hilfe geringfügiger Handlungen wiederherstellen“¹¹⁶.

¹¹⁶ McKee, „Story“, S. 226.

Ist die Handlung ins Rollen gebracht, müssen persönliches Risiko und die Dinge, die auf dem Spiel stehen, für die handelnden Figuren immer größer werden. Denn „eine Story darf sich nicht auf Handlungen von geringerer Qualität oder Größe beschränken, sondern muß sich fortschreitend auf eine letzte Handlung hinbewegen, über die hinaus sich das Publikum keine weitere vorstellen kann“¹¹⁷.

Sowohl der Disput zwischen Jason und Bill als auch das Gespräch zwischen dem Vampir und Sookie stellen fortschreitende Komplikationen dar. Auf der „gesellschaftlich/umweltbedingten Konfliktebene“¹¹⁸ führt die Ablehnung Jasons das Paar in Isolation und Ächtung. Auf der „inneren/persönlichen Konfliktebene“¹¹⁹ verstärkten sich ihre Bande durch die mystischen Auswirkungen des getrunkenen Bluts noch. Sollten sich die beiden einmal trennen wollen, würde diese Verbindung bestehen bleiben. Das zeigt auch dieser Dialog zwischen ihnen, der ebenfalls in der zweiten Episode stattfindet und an das Gespräch mit Sookies Großmutter, Jason und Tara anschließt.

Bill: „You drank a lot of my blood.“

Sookie: „what’ll that do to me?“

Bill: „Well, you’ll have keener senses.“

Sookie: „What else?“

Bill: „Your libido will be more active.“

Sookie: „Is that it?“

Bill: „I’ll always be able to feel you. I’ll be able to find you fast. If you’re ever in trouble, that could come in quite handy.“

Sookie: „You’re gonna have to give a minute here, Bill. I’m feeling a little overwhelmed“¹²⁰.

Bereits zuvor hat Sookie ihm von ihren telepathischen Fähigkeiten erzählt, die bei Vampiren jedoch nicht funktionieren. Sie testen aus, ob Bill Sookie „glamour“ kann. Darunter versteht man eine Art von Hypnose, mit der sich Vampire Menschen gefügig machen können. Bei Sookie funktioniert dies jedoch nicht. Sookie fühlt sich in der Gegenwart des Vampirs mehr als wohl, genießt die „gedankliche“ Stille. Kurz darauf folgt der erste Kuss.

¹¹⁷ McKee, „Story“, S. 227.

¹¹⁸ McKee, „Story“, S. 226.

¹¹⁹ McKee, „Story“, S. 226.

¹²⁰ Ball, „True Blood“, S1E2, TC 34:35 - 35:20.

5.6.4 Komplikation: „Stop fighting, you stupid men!“

Die zuvor analysierte Szene hat gezeigt, wie das Liebespaar durch „äußeren Druck“ zusammenschweißt wird; ein Effekt, der durch das Motiv des Bluttrinkens zusätzlich verstärkt und konkretisiert wird. Durch die verschiedenen Angriffe der „antagonistischen Kräfte“ auf das Paar, reichend von konkret physisch bis zu relativ subtil psychologisch, werden die beiden immer mehr zu einer Schicksalsgemeinschaft. Im folgenden Abschnitt möchte ich im Gegensatz dazu eine Szene analysieren, in der deutlich wird, wie der äußere Druck zu akuten inneren Spannungen – bis zur Zerreißprobe – führen kann.

Synopsis: In der elften Folge unternehmen Sam und Sookie eine Reise, um einer Spur des Frauenmörders zu folgen. Sookie hat mittlerweile ihren Frieden mit Sams Dasein als shape-shifter gemacht. Ihr Boss ist erleichtert, jemandem gegenüber keine Geheimnisse mehr haben zu müssen. Er benimmt sich wie ein wahrer Gentleman, denn dies ist seine Chance Sookies Herz doch noch zu erobern. Bill ist auf unbestimmte Zeit aus Bon Temps verschwunden. Um Sookie zu beschützen hat er einen anderen Vampir getötet, dafür muss er sich nun vor einem Vampir-Tribunal verantworten. Wann und ob er überhaupt zurückkommt, ist unklar. Sookie und Sam beenden ihren Tag auf der Couch vor dem Fernseher. Trotz der gefährlichen und traurigen Umstände hat ihnen der gemeinsam verbrachte Tag gefallen.

Sam: „It was probably the best day of my life when you walked in looking for a job.“

Sookie: „Quit.“

Sam: „No, I mean it.“

Sookie: „I know you do.“

Sam: „Are you looking in my head?“

Sookie: „I’m looking in your heart.“

[Sie beginnen sich zu küssen, als Bill zur Tür hereinstürmt. Er merkt, was vor sich gegangen ist und stürzt sich zähnefletschend auf Sam, die beiden beginnen zu kämpfen.]

Sookie: „Stop!“

[Sie kämpfen weiter]

Sookie: „No! Bill!“

[Kampf dauert an, Sookie schnappt sich eine Vase und zerschmettert sie auf Bills Hinterkopf.]

Sookie: „Stop fighting, you stupid men!“

[lassen voneinander ab]

Bill: „He had his hands all over you.“

Sam: „She’s not your property.“

Sookie: „Shut up Sam, I can speak for myself. [Zu Bill] You left me alone with no promise to come back. And then you attack the man who's helping keep me safe. How dare you?“

Bill: „He's helping keep you safe because I asked him to.“

Sookie: „Get out!“

Bill: „If you knew what I had done to return to you ...“

Sookie: „I rescind your invitation¹²¹.“

Bill: „Sookie, don't. Please. Sookie. Please.“

[Bill ist als Vampir gezwungen, das Haus zu verlassen. Sookie schlägt ihm die Tür vor der Nase zu.]

Sam: „Can't you see what he's really like? How can you even think about being with him?“

Sookie: „Sam, my living room's wrecked. I've got a killer, a vampire and a shape-shifter on my plate. Right about now, I'm not thinking about being with anybody“¹²².

Völlig entnervt stürmt Sookie davon, lässt sich von Sam nicht berühren. Der romantische Moment ist längst verklungen und die Kamera wechselt zu einem anderen Schauplatz.

Analyse nach McKees Modell:

Konflikt: Sookie befindet sich in einer klassischen Situation. Zwei Männer beginnen sich um sie zu prügeln. Nach ihrer Meinung fragt keiner der beiden. Der Konflikt liegt also nicht im Duell zwischen Bill und Sam, sondern der Bevormundung, die von beiden ausgeht. Sookies Konflikt: Eigenständigkeit/Bevormundung, Sicherheit/Risiko, Schutz/Verletzlichkeit.

Anfangswert: Positiv. Sookie fühlt sich wohl in Sams Gegenwart, weiß seine Unterstützung zu schätzen und fühlt sich deshalb sich zu ihm hingezogen.

Beats:

- Beat 1: Sookie lässt sich von Sam umgarnen (versucht, über Bill hinweg zu kommen)/Sam ist einfühlsam und liebenswert (glaubt, Sookie erobert zu haben)
- Beat 2: Sookie und Sam werden von Bill beim Kuss ertappt (sie erkennt, dass sie nun zwischen zwei Männern steht)/Sam und Bill beginnen zu kämpfen (beide bevormunden sie dadurch)
- Beat 3: Sookie trennt die Kämpfenden (behauptet ihren Platz)/Sam und Bill setzen das Duell verbal fort (bevormunden sie weiter)
- Beat 4: Sookie entzieht Bill das Gastrecht (stellt ihre Eigenständigkeit wieder her)/Bill bittet darum, bleiben zu dürfen (will Sookie weiterhin „beschützen“)

¹²¹ Vampiren ist auf übernatürliche Art und Weise verwehrt, Gebäude in Privatbesitz zu betreten. Dazu benötigen sie eine Einladung der dort ansässigen Menschen, die Bill hier von Sookie wieder entzogen wird. Von diesem „Naturgesetz“ ausgenommen sind öffentliche Gebäude.

¹²² Ball, „*True Blood*“, S1E11, 46:00 - 48:00.

- Beat 5: Sookie weist Sam von sich (bleibt eigenständig)/Sam will ihr die Augen über Bills Wesen öffnen (setzt Bevormundung fort)

Endwert: Negativ. Bill und Sams kindische Rauferei hat Sookie die Schwächen beider Männer vor Augen geführt. Sie bleibt allein zurück.

Wendepunkt: Bills Erscheinen löst den Konflikt aus. Den Wendepunkt lege ich aber erst beim vierten Beat fest. Sookies Entscheidung, Bill des Hauses zu verweisen, stellt eine maßgeblichere Zäsur in ihrer Beziehung, also des Hauptpots, dar.

In dieser Szene kommt es zur bislang verheerendsten emotionalen Komplikation. Sam zu küssen bringt Sookie umgehend riesige Probleme ein. Steht sie zu Beginn zwischen zwei Männern, hat sie keine zwei Minuten später gar keinen mehr. Vom emotionalen Verlust abgesehen, führt sie ihre Abwendung von Bill und Sam in noch größere Gefahr. Schließlich hat es Bon Temps Frauenmörder mittlerweile auf sie abgesehen. Um sich vor den zwei Streithähnen zu behaupten, gibt sie beiden einen Korb und leitet damit die Krise ein.

Die filmische Umsetzung wartet hier mit einer für die Szene signifikanten Auslassung auf. In der Regel wird Bills Auftauchen bei Sookies Haus mit einer immens schnellen Kamerafahrt bis vor die Haustür eingeleitet, um seine übernatürlichen Fähigkeiten und seine Eile, zur Geliebten zu gelangen, zu verdeutlichen. Um den Schock über seine Rückkehr in diesem pikanten Moment auch auf das Publikum zu übertragen, fehlt diese Kamerafahrt hier jedoch. Bill fällt im wahrsten Sinne des Wortes mit der Tür ins Haus und sogleich beginnen die Männer sich zu prügeln. Wie es für Kampfszenen üblich ist, erhöht sich auch sofort die zuvor langsame Schnittfolge, es entsteht der passend hektische Eindruck einer Welt, die soeben aus den Fugen geraten ist.

5.6.5 Krise, Höhepunkt und Auflösung: „I just need to feel human right now“

Im Laufe der letzten Episode der ersten Staffel durchlebt Sookie die für McKee dramaturgisch höchst wichtigen Momente von „Krise“, „Höhepunkt“ und „Auflösung“ (vgl. McKee, Kapitel 13). Während der „Krise“ steht sie der größten antagonistischen Kraft tatsächlich von Angesicht zu Angesicht gegenüber. Es handelt sich dabei um den Frauenmörder Rene, der Sookies Großmutter tötete und auch nach ihrem Leben trachtet. Er weiß, dass Sookie über ihn Bescheid weiß und lockt sie geschickt in eine isolierte und

verwundbare Position. Ich will hier zunächst die komplexe Handlung erläutern, bevor ich die Analyse der Szene vertiefe.

Synopsis: Die drei Szenen bilden gemeinsam das Finale der letzten Episode der Staffel. Sookie hat die Identität des Frauenmörders erfasst. Es ist Rene, der Mann ihrer Arbeitskollegin Arlene und Jasons bester Freund. Geschickt hat sie der Mörder manipuliert, so dass er mit Sookie alleine ist. Rene ist gezwungen, sie schnell umzubringen, denn er weiß, dass sie ihm auf der Spur ist. Zuvor hat Sookie ihren Bruder Jason im Gefängnis besucht, der als Hauptverdächtiger gilt und sich seinem vermeintlichen Schicksal bereits ergeben hat. Schon drei Frauen, mit denen er intime Kontakte pflegte, sind im Verlauf der Staffel umgebracht worden und auch wenn er sich die Taten nicht erklären kann, glaubt er, der Mörder zu sein. Nach einer gemeinsamen Autofahrt zu Sookies Haus dringt sie in die Gedanken Renes ein und er offenbart sich ihr – und dem Publikum – als der Serienmörder. Es kommt zum Showdown auf dem Friedhof. Sowohl Bill als auch Sam erfassen unabhängig voneinander die Gefahr, in der die Geliebte schwebt und eilen ihr zu Hilfe. Sie tun dies, obwohl sich Sookie zuletzt von beiden abgewandt hat.

Bevor Rene Sookie erwürgen kann, stürzt sich Sam in Hundegestalt auf ihn. Der Mörder kann sich wehren und tritt auf den Hund ein, der sich plötzlich in Sam zurückverwandelt. Schockiert lässt Rene von der bereits bewusstlosen Sookie ab und will zuerst den zweiten und für ihn gefährlicheren „freak of nature“¹²³ töten. Obwohl er vom tödlichen Sonnenlicht geschwächt ist, kann Bill über ihr spezielles Miteinander-verbunden-sein Sookie noch einmal aufwecken. Doch nach dieser letzten Kraftanstrengung bricht der Vampir zusammen. Sookie schnappt sich eine Schaufel und schlägt auf Rene ein, damit er von Sam ablässt. Als Rene einen weiteren Angriff startet, bricht sie ihm mit der Schaufel das Genick. Sookie eilt zu Bill, der mit den Worten „I am sorry“¹²⁴ endgültig zu sterben scheint. Um Bill vor der Sonne zu schützen, legt Sam ihn in ein Grab und beginnt, es zuzuschütten. Sookie steht dabei und weint bittere Tränen, denn der reglose Körper Bills lässt darauf schließen, dass die rettende Dunkelheit des Grabes zu spät kommt. Das ist die Krise, für die McKee folgende Definition anbietet.

Krise: „[...] Die große dramaturgische Krise ist die letzte und äußerste Entscheidung. [...] Die Krise ist die obligatorische Szene der Story. Seit dem auslösenden Ereignis hat das Publikum mit immer

¹²³ Ball, „*True Blood*“, S1E12, TC 30:35.

¹²⁴ Ball, „*True Blood*“, S1E12, TC 31:40.

größerer Deutlichkeit die Szene vorausgesehen, in der der Protagonist mit den konzentriertesten, mächtigsten antagonistischen Kräften seines Daseins von Angesicht zu Angesicht konfrontiert wird. [...] Die Krise muss ein echtes Dilemma sein – die Wahl zwischen unvereinbaren Gütern oder dem geringeren von zwei Übeln oder beides zugleich, ein Dilemma, das den Protagonisten dem höchsten Druck seines Lebens aussetzt.“¹²⁵

Sookie kann den Angreifer nur dank der Hilfe ihrer beiden Verehrer besiegen. Ihr Dilemma besteht darin, eine Entscheidung zu treffen, wem sie zuerst helfen soll. Sam ist kurz davor, von Rene erschlagen zu werden und Bill bricht im Sonnenlicht zusammen. Der Vampir ist bereit, sich für sie zu opfern. Sie entscheidet sich dafür, Rene auszuschalten und damit Sam zu retten. Als Sam Bill später ins Grab legt, zeugen die Tränen Sookies davon, dass die vorausgegangenen Auseinandersetzungen keine Rolle mehr spielen. Sie beweint den vermeintlichen Tod des Mannes, den sie geliebt und der sie gerettet hat.

Auf den Kampf auf dem Friedhof und Sookies Tränen bei Bills „Begräbnis“ folgt ein Schnitt. Die Handlung wird am Abend des gleichen Tages, kurz vor Sonnenuntergang, fortgesetzt. Auf die „Krise“ kann nun der „Höhepunkt“ folgen, der sich als ein stiller Moment des Glücks gestaltet. Dies entspricht den Vorstellungen von McKee, wie seine Definition des „Höhepunkts“ zeigen wird. Doch zunächst zur Handlung:

Synopsis: Erst am Abend leert sich Sookies Haus, alle ihre Freunde waren da. Einerseits, um die Aufklärung der Morde zu feiern, andererseits um sie wegen Bills ungewissem Schicksal zu trösten. Doch eigentlich ist es Sookie, die trotz der Einnahme starker Schmerzmittel den anderen Trost spendet. Tara, Sam, Arlene und Jason bekommen von ihr, was sie brauchen. Die einzige, die leer ausgeht, ist sie selbst. Denn sie glaubt, dass Bill sein Grab nicht mehr verlassen wird, sie den Mann verloren hat, den sie geliebt hat. Als sie schwer gezeichnet vom Kampf mit Rene allein vor dem Fernseher sitzt, klingelt es an der Tür. Es ist Bill.

Sookie: „You’re alive.“

Bill: „Well, technically, no. But I am healed. I fed.“

Sookie: „Would you like to come in?“

Bill: „Yes.“

[Bill will ihr von seinem Blut geben]

Sookie: „No.“

Bill: „Without my blood, it’ll take weeks for you to heal.“

¹²⁵ McKee, „Story“, S. 326f.

Sookie: „I don't care. After everything, I just need to feel human right now.“

Bill: „I failed you.“

Sookie: „You were willing to sacrifice yourself to save me.“

Bill: „But if I had just been ...“

Sookie [legt ihm einen Finger auf die Lippen]: „My life is too short for all that“¹²⁶.

Erleichtert setzt das wiedervereinte Paar zu einem langen Kuss an. Die Entscheidung wem ihr Herz gehört, ist endgültig gefallen, vergangene Differenzen sind ausgeräumt.

Analyse nach McKees Modell:

Konflikt: Der Mörder ist tot und die Gefahr gebannt. Doch mit dem vermeintlichen Tod Bills hat Sookie einen hohen Preis für ihre Sicherheit zahlen müssen. Seine Bereitschaft, für sie zu sterben, hat sie ihn wieder ins Herz schließen lassen. Zu spät, wie es scheint, doch ein letzter Funke Hoffnung bleibt, denn noch ist die Nacht nicht hereingebrochen. Konflikt: Untot/Tot, Liebe/Trauer, Zweisamkeit/Einsamkeit.

Anfangswert: Negativ. Sookie geht davon aus, dass Bill nicht mehr aus dem Grab auferstehen wird, sie ihren Geliebten verloren hat.

Beats:

- Beat 1: Sookie sitzt allein vor dem Fernseher (ist unfähig, ihren Schmerz adäquat zu verarbeiten)/Bill eilt aufs Sookies Haus zu (sorgt sich um Sookie)
- Beat 2: Sookie öffnet die Tür, erkennt Bill (Sorge löst sich auf)/Bill trifft auf eine zwar übel ramponierte, aber nun sichere Sookie (Sorge löst sich auf)
- Beat 3: Sookie bittet Bill hinein (macht ein Versöhnungsangebot)/Bill betritt Sookies Welt erneut (nimmt das Angebot an)
- Beat 4: Das Liebespaar küsst sich, ist wieder vereint (die Versöhnung funktioniert)

Endwert: Positiv. Bill hat sich von den Auswirkungen des Sonnenlichts vollständig erholt. Das Paar kommt wieder zusammen.

Wendepunkt: Der Wendepunkt fällt auf den dritten Beat. Denn erst als Sookie die erneute Einladung ausspricht, lässt das Liebespaar die Vergangenheit hinter sich, es kann zur Versöhnung und um Anschluss zur „Auflösung“ kommen.

Das Liebespaar hat nun alle Widerstände überwunden, die „Krise“ überstanden und sein Ziel erreicht. Sookie und Bill legen ein Bekenntnis zueinander ab. Die Szene entspricht genau den Vorstellungen, die McKee von einem „Höhepunkt“ hat:

¹²⁶ Ball, „True Blood“, S1E12, TC 42:30 – 44:20.

Höhepunkt: „Dieser krönende bedeutende Umschwung [der Höhepunkt] muss nicht notwendigerweise von Lärm, und Gewalt erfüllt sein. Vielmehr muß er von Bedeutung erfüllt sein. [...] Die Handlung, die diese Veränderung hervorruft, muß „rein“, klar und selbstverständlich sein und ohne Erklärung funktionieren. Dialog oder Erzählung, die sie verdeutlichen sollen, sind langweilig und redundant. Diese Handlung muß den Bedürfnissen der Story angemessen sein. Sie kann katastrophenartig sein [...] oder äußerlich trivial“¹²⁷.

Dankbar nimmt Sookie Bills Überleben als Geschenk an. Indem sie ihn wieder in ihr Haus bittet, kommt es zur Versöhnung und Wiedervereinigung des Paares, das nun alle Schwierigkeiten überwunden hat. Zuvor herrschte ein Ungleichgewicht, weil alle Vertrauten Sookies sich über ihr relatives Wohlbefinden und die Abwendung der Gefahr durch Rene freuten, sie aber den Tod ihres Geliebten betrauerte. Auf den „Höhepunkt“ folgt nun abschließend die „Auflösung“. Mit ihr endet die erste Staffel von *True Blood*.

Synopsis: Die „Auflösung“ wird durch das Insert („Two weeks later“¹²⁸) etwas plump eingeleitet. Ein grosser Teil des Personals des „Merlotte’s“ hat sich vor dem Fernseher versammelt. Dort werden Bilder einer Hochzeit zwischen eines Menschen und einer Vampirin gezeigt, was im US-Bundesstaat Vermont nun möglich ist. Während Sookie von ihren Kolleginnen aufgezoogen wird, reagiert Sam verletzt auf ihr Glück. Er hielt schließlich ebenso tapfer zu ihr wie Bill, muss jedoch erkennen, dass er mit dieser Frau nicht mehr zusammenkommen wird. Danach werden die Themen der zweiten Staffel eingeführt.

Der Handlungsverlauf nach dem „Höhepunkt“ der ersten Staffel passt in das von McKee angebotene Schema. Die Szenen im „Merlotte’s“ entsprechen seiner Vorstellung von „Auflösung“, ohne welche Kinofilme oder Fernsehproduktionen nicht auskommen.

Auflösung: „Die Auflösung, [...], besteht aus all dem Material, das nach dem Höhepunkt übrigbleibt, und hat drei mögliche Verwendungen. Erstens: Die Erzähllogik bietet einem Subplot vor oder während des Höhepunktes des Hauptplots keine Gelegenheit zu seinem Höhepunkt, so daß er am ganz am Ende eine eigene Szene braucht. [...] Eine zweite Verwendung [...] besteht darin, die ganze Spannbreite der Höhepunktentwicklung zu zeigen. [...] Selbst wenn die beiden ersten

¹²⁷ McKee, „Story“, S. 332f.

¹²⁸ Ball, „*True Blood*“, S1E12, TC 44:20.

Möglichkeiten nicht angewendet werden, brauchen alle Filme eine Auflösung als eine Höflichkeitsgeste an das Publikum¹²⁹.

Nachdem das Liebespaar sich versöhnt hat, kann dem Publikum nicht vorenthalten werden, wie Sam mit der neuen Situation umgeht. Dies ist die letzte offene Frage in Bezug auf das zuvor Geschehene. Einen Aspekt der „Auflösung“, der für Filme irrelevant, dafür aber für Fernsehserien umso bedeutender ist, hat McKee in seiner Definition ausgelassen. Denn die nun wieder ins Gleichgewicht zurückgekehrte Welt in *Bon Temps* kann in diesem Zustand nicht verharren, also werden die Themen für die zweite Staffel eingeführt. Es überrascht an dieser Stelle wohl niemanden, dass schon wieder ein Mordopfer aufgetaucht ist.

Abschließend zur Analyse der ersten Staffel möchte ich noch kurz auf einen Fehler im dramaturgischen Aufbau der letzten Episode eingehen, auf den mich ebenfalls McKee aufmerksam gemacht hat. „Krise“ (Bills telepathischer Weckruf) und „Höhepunkt“ (Bills Klingeln) liegen ganze zwölf Minuten auseinander. Nachdem Rene keine Bedrohung mehr darstellt, vergeht also noch einmal ein knappes Viertel der Episode bevor Gewissheit herrscht, dass Bill überlebt hat. Folgt man McKee, begehen die Macher von *True Blood* damit einen Fehler.

„Wenn die Krise an einem Schauplatz stattfindet und der Höhepunkt an einem anderen, müssen wir sie zusammenschneiden und sie in Filmzeit und –raum zusammenbringen. [...], wenn wir von der Krise zu anderem Material schneiden – einem Subplot, zum Beispiel -, versickert die aufgestaute Energie des Publikums in einer Antiklimax¹³⁰.

Die Szenen zwischen Sookie, Sam, Tara, Arlene und Jason lassen sich jedoch auch als Teil des Höhepunktes betrachten, schließlich machen dabei einige zuvor antagonistische Kräfte ihren Frieden mit der Protagonistin. Gipfeln würde diese lange Sequenz dann in Bills Rückkehr, dem letzten und entscheidenden Wendepunkt, der Sookies Welt ins Gleichgewicht zurückführt.

¹²⁹ McKee, „Story“, S. 337f.

¹³⁰ McKee, „Story“, S. 331.

6. Analyzing the Vampire: Die zweite Staffel

6.1 Analytischer Ansatz

Bei der Analyse der ersten Staffel habe ich meinen Fokus auf den dramaturgischen Aufbau der Serie gelegt, dabei vor allem den Hauptplot betrachtet. Damit meine ich die Liebesgeschichte zwischen Sookie und Bill.

Nun gilt es, auch die Geschehnisse der zweiten Staffel einer genauen Analyse zu unterziehen. Nach einer Inhaltsangabe will ich für den zweiten Analyse-Teil die fundamentale Ebene der Szene verlassen und mich in der Serie wiederkehrenden Motiven und Themenkomplexen, wie den Referenzen zu gesellschaftlichen Entwicklungen des gegenwärtigen Amerika, zuwenden. Beginnen werde ich zunächst mit dem Versuch, *True Blood* und seinen prominentesten Vampir, Bill, in Zusammenhang mit der Geschichte des Vampir-Genres zu analysieren.

Die Beziehung zwischen den beiden Liebenden als zentrales Thema kann ich klarerweise auch in Staffel zwei nicht außer Acht lassen, weshalb eine Analyse des Liebeswirrwarrs von Sookie und Bill - auch auf der Ebene der wichtigsten Szenen – diesen analytischen Teil ebenfalls begleiten wird.

6.2 Inhaltsangabe

Dem Finale der ersten Staffel (Sookies Kampf mit Rene und ihre Wiedervereinigung mit Bill) folgt ein Insert „Two weeks later“, danach werden die Themen der zweiten Staffel eingeführt. Im „Merlotte’s“ ist Ruhe eingekehrt, auch wenn Sam sichtlich unter Sookies Beziehung mit Bill leidet. Detective Andy Bellefleur (Chris Bauer), die rechte Hand von Bon Temps’ Sheriff, betrinkt sich. Am Ende der ersten Staffel war er kurzzeitig zum Local Hero aufgestiegen, weil er Sookies Bruder Jason für den Frauenmörder hielt und ihn ins Gefängnis steckte. Doch Bon Temps und Andy wurden eines Besseren belehrt und der Polizist muss viel Hämme über sich ergehen lassen. Sookie und Tara wollen den Betrunkenen vom Autofahren abhalten und folgen ihm nach draußen. Als Andy seinen Wagen aufsperrt, fällt ein zu einer Leiche gehörender Fuß ins Bild. Damit endet die erste Staffel und an exakt dieser Stelle wird in der zweiten der Faden wieder aufgenommen.

Einer Frau, die bei Tara und ihrer Mutter Exorzismen durchgeführt hat, um sie von ihren Dämonen zu befreien, wurde das Herz herausgeschnitten. Natürlich ist Andy nicht für ihren Tod verantwortlich, die Leiche wurde nur in seinem Auto „geparkt“, den Fall aufzuklären wird jedoch bis zum Ende der Staffel in Anspruch nehmen.

Während Sookie immer mehr in die geheimnisvolle Parallelwelt der Vampire eintaucht und in deren Probleme verstrickt wird, sucht ihr Bruder Jason nach Sinn und einer Lebensaufgabe, indem er sich einer sektiererischen, religiösen Gruppe anschließt. Steve Newlin (Michael McMillian) tritt in die Fußstapfen seines ermordeten Vaters, Reverend Theodore Newlin, als Anführer des „Fellowship of the Sun“. Diese Kirche tritt äußerst vehement gegen die Vampire auf, sie werden dort als „abomination of nature“¹³¹ betrachtet. Jason, der seine Unschuld für die Morde aus Staffel eins einer göttlichen Fügung zu verdanken glaubt, wird verblendet und paramilitärisch zu einem „Soldier of the Sun“ ausgebildet. Steve Newlin hat den über 2000 Jahre alten Vampir Godric (Allan Hyde) in Gefangenschaft genommen und plant, ihn im Rahmen eines Gottesdienstes der Sonne auszusetzen, ihn also zu töten. Bei der gewalttätigen Auflösung dieses Konflikts kreuzen sich Sookies und Jasons Wege wieder. Sookie wurde nämlich von den texanischen Vampiren angeheuert, um den wichtigen und mächtigen Godric zu finden und zu befreien. Jason erkennt seine Verblendung und kehrt zu Sookie und den sie umgebenden Vampiren zurück. Godric ist der vampirische Schöpfer (der „Maker“) von Eric, der bereits in der ersten Staffel vorkommt und im Laufe der zweiten zu einer immer wichtigeren Figur wird. Er ist innerhalb der hierarchischen vampirischen Gesellschaftsstruktur Bills direkter Vorgesetzter. Außerdem betreibt er einen Nachtclub, in welchem, zumeist sexuelle, Kontakte zwischen Vampiren und Menschen geknüpft werden. Eric hat ein Auge auf Sookie geworfen und wird in der zweiten Staffel zu Bills Nebenbuhler. Obwohl gerettet, hat Godric kein Bedürfnis mehr seine Existenz fortzuführen und wählt den Freitod durch die Sonne. Sookie steht ihm dabei bei. Durch einen geschickten Trick bringt Eric Sookie zuvor dazu, sein Blut zu trinken, was ihn von nun an in ähnlicher Weise mit ihr verbunden sein lässt wie Bill.

In einem zweiten Handlungsstrang verfällt die von Selbstzweifeln gepeinigte Tara der verführerischen und vordergründig mit den besten Absichten auftretenden Maryann

¹³¹ Den Begriff „Abomination of nature“ würde ich übersetzen als etwas „Abscheuliches, das von der natürlichen Ordnung abweicht“. Er taucht auch in der Realität bei christlichen Fundamentalisten auf, die Hetze gegen Homosexuelle betreiben.

(Michelle Forbes). Doch Maryann ist eine Mänade, die ihre eigenen, dunklen Ziele verfolgt. Mänaden sind Anhängerinnen des hellenischen Gottes Dionysos, die ihrer Gottheit durch das Abhalten rauschender Feste nahe sein wollen. So auch Maryann, die eine Vereinigung mit Dionysos anstrebt. Dazu unterwirft sie die Bewohner von Bon Temps ihrem Willen. Tara und praktisch die komplette Bevölkerung verkommen zu rein triebgesteuerten Rasenden. In einem großen Opferritual soll Sam das Herz herausgeschnitten werden, damit Dionysos sich auf der Erde materialisieren kann. Während eines Streits mit Maryann tritt eine bislang unbekannte Eigenschaft Sookies zutage. Unter großem psychischem wie physischem Druck wehrt sie die Mänade ab. Dabei erglüht ihre Hand in leuchtendem Weiß und die Gegnerin wird davon geschleudert. Mit vereinten Kräften wissen Bill und Sam Maryann zu stoppen. Sam nimmt die Form eines gehörnten Bullen an und reißt seinerseits Maryann das Herz heraus. Der Bann der mystischen Figur ist gebrochen und die Bewohner von Bon Temps können wieder in ihren Alltag zurückkehren.

6.3 Quellenlage

Wie eingangs des Kapitels erwähnt, möchte ich mich nun Motiven und Themenkomplexen zuwenden, die wiederkehrender Bestandteil der Serie sind und die für einen regen Diskurs rund um *True Blood* sorgen.

Dabei möchte ich in erster Linie auf zwei Essaysammlungen zurückgreifen, auf die mich Katharina Rein bei einer Tagung in Bochum aufmerksam gemacht hat. Zum einen ist dies *A Taste Of True Blood – The Fangbangers Guide*¹³², herausgegeben von Leah Wilson und zum anderen handelt es sich um *True Blood and Philosophy – We Wanna Think Bad Things With You*¹³³, das Teil der Blackwell Philosophy and Pop Culture series Publikationsreihe ist, die von William Irwin herausgegeben wird. Da akademische Texte zu *True Blood* noch immer rar sind, ist es unausweichlich, sich bei der Analyse auch solcher, eher populär-wissenschaftlicher Texte zu bedienen. Die beiden Publikationen sind aber auch Ausdruck einer „Vervampirisierung“ der Wissenschaft. Darunter verstehe ich die zunehmenden Versuche des Wissenschaftsbetriebs auf den Zug aktueller, immens

¹³² Leah Wilson (Hg.), *A Taste of True Blood – The Fangbanger's Guide* (Dallas, Benbella, 2010).

¹³³ George A. Dunn und Rebecca Housel (Hg.), *True Blood and Philosophy – We Wanna Think Bad Things With You* (Hoboken: John Wiley & Sons, 2010).

populärer und deswegen auch lukrativer Strömungen und Entwicklungen innerhalb der Medien aufzuspringen. Genau so ein Expresszug ist der aktuelle Vampir-Hype.

6.4 True Blood und das Genre Vampir-Film

6.4.1 Genrekonventionen

Als ersten Themenkomplex möchte ich das Verhältnis von *True Blood* zu seinen Vorgängertexten untersuchen und die Position der TV-Serie innerhalb der langen Tradition des Vampir-Genres bestimmen sowie einen Vergleich zwischen Bill Compton und Stokers Figur des Vampirs anstellen. Vor dem reichhaltigen Erbe des Genres soll außerdem das Verhältnis zwischen Menschen und Vampiren als eines der Kernthemen der Serie näher untersucht werden.

Von besonderem Interesse für einen solchen Vergleich sind die übernatürlichen Fähigkeiten und die Einschränkungen einer Existenz als Vampir. *True Blood* stellt die zwei elementarsten Voraussetzungen des Genres nicht in Frage: Die Person, die zum Vampir wird, ist untot und sichert ihre weitere, potenziell unendliche Existenz durch die Aufnahme von menschlichem Blut. Wie sind Bon Temps' Vampire jedoch in Bezug auf die anderen von Miller festgehaltenen „Traits of the Vampire“ gezeichnet? Bruce A. McClelland hält in seinem Essay „Un-True Blood: The Politics of Artificiality“ im Buch *True Blood and Philosophy* fest:

„[...] the *True Blood* vampires on the simplest level pose no real challenge to fundamental elements of the vampire myth. In fact some of the other more recent (post-*Dracula*) attributes of vampires – such as fangs, hypnotic power or „glamouring“, superhuman strength, and the inability to tolerate sunlight and silver – are left alone as well. Some things are missing from the inventory of classical vampire traits, though, such as fear of Christian religious symbols (crucifixes, holy water) and shapeshifting“¹³⁴.

Im Gegensatz zu Graf Dracula sind die Vampire in *True Blood* jedoch keine Gestaltwandler („shape shifter“). Gestaltwandler und Werwölfe bilden einen eigenständigen Teil des Personalbestands von *True Blood*. Dass Vampire in der TV-Serie keine Angst vor Kruzifixen und Weihwasser haben, ermöglicht den Produzenten einen ironischen Umgang mit dem Erbe des Genres genauso wie die Tatsache, dass sie über ein

¹³⁴ McClelland, „Philosophy“, S. 80f.

Spiegelbild und einen Schattenwurf verfügen. So kümmert sich Bill nach einer Dusche ausgiebig um seine Frisur, was einen humoristischen Dialog über „Mythen“ und „tatsächliche“ Vampireigenschaften zwischen ihm und Sookie auslöst. Auch den eitlen Eric bekommt man dabei zu sehen, wie er sich frisch frisieren lässt. Dass Vampire in *True Blood* einen Schatten werfen, hat für mich hingegen einen profanen, produktionstechnischen Grund: es wäre schlicht zu zeitaufwendig und würde das Budget einer TV-Produktion sprengen, wenn man bei so vielen Vampiren jeden einzelnen Schatten der Schauspieler nachträglich digital entfernen müsste.

Auch in Bezug auf den Akt des Vampir-Bisses und des Aussaugens eines Menschen bleibt *True Blood* in den Konventionen verhaftet.

„There is an unmistakable eroticism in the contact between vampires and human beings that’s responsible for the survival of the vampire race. It inevitably takes the form of a compulsion or need on the part of the vampire, so that the impulses of procreation and nutrition, sex and eating, are effectively merged in much contemporary vampire narrative“¹³⁵,

hält McClelland fest, was auch für *True Blood* gilt. Insgesamt lässt sich festhalten, dass *True Blood* durchaus eng an die etablierten Erzählstrukturen des Vampir-Genres anlehnt und damit auf das Vorwissen und traditionelle Erwartungshaltungen des Publikums aufbaut. Der eigene Beitrag der Serie zum Reichtum des Genres liegt woanders. Zunächst will ich jedoch noch auf die besondere Rolle des Vampirs Bill eingehen.

6.4.2 Der Vampir als Invasor – Bill und Dracula

Joseph McCabe setzt sich in seinem Beitrag „Pure Blood“ zum Buch *A Taste of True Blood* mit den Parallelen und Unterschieden zwischen Stokers Graf Dracula und *True Bloods* Bill Compton auseinander.

„Stoker tapped into the anxieties and desires of Victorian England with the invasion of his savage titular character. More than a century later, Harris [Charlaine Harris, Autorin der Ursprungsromane von *True Blood*, Anm.] and Ball draw on the fears and wants of *True Blood*’s audience, but in a subverted way – with an invasion not of savagery, but civility“¹³⁶.

¹³⁵ McClelland, „Philosophy“, S. 81.

¹³⁶ McCabe, „Taste“, S. 103.

McCabe beschreibt hier treffend, wie die Vampirfigur um eine entscheidende Facette erweitert wird. Bill als Vampir stellt nicht mehr das Monster oder das „Tier“ aus der Fremde dar, sondern den „besseren“, weil zivilisierteren Menschen. Darüber hinaus ist ihm Bon Temps nicht fremd, denn er ist kein Eindringling, sondern ein Heimekehrer. Wenn Bill anstelle von „savagery“ „civilty“ nach Bon Temps bringt, dann stellt das eine Zäsur für das Genre dar, die jener gleicht, mit der Shelley durch ihren Roman das Horror-Genre um eine modern agierende und reflektierende Figur des Monsters erweiterte (s. Kapitel 2.2).

Als *Dracula* 1897 publiziert wurde, sorgte man sich in England um den Zustand des Imperiums. Erlittene Rückschläge im ersten Burenkrieg (1880 – 1881) und die Große Depression (1873 – 1896) legten die Vermutung nahe, England befinde sich, salopp ausgedrückt, auf dem absteigenden Ast. McCabe zitiert Stephen D. Arata aus dessen Artikel „The Occidental Tourist, Dracula and the Anxiety of Reverse Colonization“:

„Dracula enacts the period’s most important and pervasive narrative of decline, a narrative of reverse colonization [...] This narrative expresses both fear and guilt. The fear is that what has been presented as the ‚civilized‘ world is on the point of being colonized by ‚primitive‘ forces“¹³⁷.

Arata zufolge manifestierten sich in der Angst vor der Invasion des Anderen (oder Fremden) die geopolitischen Ängste Großbritanniens und „it’s own imperial practices mirrored back in monstrous forms [...] As fantasies, these narratives provide an opportunity to atone for imperial sins, since reverse colonization is often represented as deserved punishment“¹³⁸. Es war die Angst vor Rache und Bestrafung durch „umgekehrte Kolonisation“ eines sich an den kolonisierten und ausgebeuteten Völkern bereichernden Westens. Unter diesen Voraussetzungen traf Stoker den Nerv der Zeit, denn der Roman „showed the triumph of the Englishman over an Eastern European invader, symbolically reasserting England’s dominance in the world“¹³⁹. Diesem Gedanken des Vampirs als Verkörperung einer fremden Macht, die besiegt werden muss, bin ich schon bei Seeßlen und Weil begegnet.

¹³⁷ Stephen D. Arata, *The Occidental Tourist - Dracula and the Anxiety of Reverse Colonization* (Victorian Studies 33, 1990): 621-45. Zit. nach McCabe, S.103.

¹³⁸ Ebenda.

¹³⁹ McCabe, „Taste“, S. 104.

Aus der Vielzahl von Invasoren die Bon Temps heimsuchen und Züge Draculas in sich tragen, der Vampir Eric oder die Mänade Maryann beispielsweise, sticht für McCabe Bill Compton besonders heraus. Dies obwohl - oder gerade weil - er sich anders verhält als Stokers Graf.

„Throughout *True Blood*'s first two seasons [...], Bill often functioned as the inverse of Count Dracula, invading Bon Temps and rivaling its men for Sookie's affections, yet doing so in a manner far less obvious or diabolical than that employed by the Count. [...]. It's clear that Bill is successful in his invasion not by being – like Dracula – less civilized than the men he challenges, but by being *more* so“¹⁴⁰.

Bill ist der modernisierte Vampir, der an den Ort seines früheren Daseins als Mensch zurückkehrt und sich dabei neuen Regeln und Gebräuchen unterwerfen muss. Als damaliger Teilnehmer am amerikanischen Bürgerkrieg wird er im heutigen Louisiana, seiner eigenen Heimat, zum Anachronismus. Als Repräsentant einer vergangenen Zeit verkörpert er nicht nur mittlerweile antiquierte Manieren, denn der Gentleman aus dem US-Süden

„doesn't just bring Antebellum etiquette to twenty-first-century Louisiana, he also reopens the era's now uncomfortable racial, social, and class politics. And in so doing, he presents a double threat to the men of Bon Temps, reminding them of their brutal past even as he bests them in manners“¹⁴¹.

Der an seinen Heimatort zurückkehrende Vampir erinnert die Menschen in Bon Temps an ihre blutige Vergangenheit, fungiert als gewissermaßen wortwörtliche Verkörperung eines schlechten Gewissens und hält der Gesellschaft den Spiegel vor. Bill, einst Teil einer Familie, die schwarze Sklaven besaß, kehrt als Vampir zurück und die auf seiner „Zeit“ fußende Gesellschaft des Jetzt unterwirft ihn nun seinerseits Einschränkungen und Repressionen. Die Wurzeln der praktizierten Ablehnung gegenüber Bill gehen auf die von ihm selbst und seinen Zeitgenossen etablierte Gesellschaftsordnung zurück. Wie sich zeigt, ist das Heute genauso von Rassismus geprägt wie das Damals. Bill, der, spätestens seit er Teil der Minderheit geworden ist, für Toleranz eintritt, ist ein Fleisch gewordener Vorwurf.

Die Angst der Bewohner Bon Temps' vor Bill gleicht dem Schrecken, den die Vampirjagd von Van Helsing & Co. ausgelöst haben mag. Davon besonders betroffen sind in beiden

¹⁴⁰ McCabe, „Taste“, S. 104. Hervorheb. im Original.

¹⁴¹ McCabe, „Taste“, S. 106. „Antebellum etiquette“ würde ich mit „Vorkriegs-Manieren“ übersetzen.

Narrativen nicht zuletzt die Männer. Denn sowohl der Gentleman Bill als auch der aristokratisch-höfische Graf stellen in erster Linie eine sexuelle Bedrohung dar. McCabe geht auf die Frauenbewegung der New Woman ein, die im ausgehenden 19. Jahrhundert neben politischer Gleichstellung auch sexuelle Emanzipation forderte. Als Triebfeder einer solchen Veränderung sieht McCabe auch den Grafen aus Stokers Roman. „The novel not-too-subtly implies that the Count’s worst sin is not merely to render women capable of enjoying sex, but to transform them into sexual aggressors“¹⁴². Stoker stellt sich dabei ganz in den Dienst der verängstigten Männer und überlässt Lucy Westenra, die beste Freundin von Jonathan Harkers Verlobter Mina, folgendem tragischen Schicksal: „It’s Lucy who, over the course of the book, succumbs to Dracula’s influence, becomes a vampire, and must be destroyed by the very men who profess to love her“¹⁴³. Eine Frau wie Lucy, die sich von drei Männern gleichzeitig umwerben lässt und dann eine autonome Entscheidung trifft – das mag für Stoker und seine männlichen Zeitgenossen Realität gewordener Horror gewesen sein.

In *True Blood* schlüpft Bill in eine etwas anders geartete Rolle als erster Sexualpartner von Sookie. Ihre übernatürliche Fähigkeit erwies sich in der Vergangenheit besonders in Liebesdingen als Fluch. Die wenig romantischen Gedanken der beteiligten Männer zu hören verunmöglichte es ihr bislang, Sex zu haben. Ihre „Unschuld“ verliert sie erst an Bill, dessen Gedanken vor ihr bekanntlich verborgen bleiben. Sookie wird dabei im Gegensatz zur unglücklichen Lucy durch den Vampir nicht verführt, sondern trifft die Entscheidung sich auf Bill einzulassen selbstbestimmt und autonom.

McCabe weist Bill (analog zum Grafen) dennoch eine Rolle als „sexueller Befreier“ zu, mit der ich jedoch nicht einverstanden bin. „Bill [...] functions as a sexual liberator. He has freed Sookie not only from the repression she’s placed under by her telepathy, but also from a more insidious form of repression – psychological“¹⁴⁴. Nach ihrer ersten gemeinsamen Liebesnacht gesteht Sookie dem Vampir, dass sie in ihrer Kindheit von ihrem Onkel Bartlett (Cheyenne Wilbur) missbraucht wurde. Bill bringt den alten Mann bald danach um, tut dies jedoch ohne das Einverständnis seiner Geliebten. Für McCabe reicht dies aus, um folgende Schlussfolgerung ziehen zu können:

¹⁴² McCabe, „Taste“, S. 107.

¹⁴³ McCabe, „Taste“, S. 107.

¹⁴⁴ McCabe, „Taste“, S. 109.

„Indirectly, and with nary a trace of preaching, the series implied that women are as repressed in today’s society as they were in Victorian England. It’s merely the form of the repression that’s changed. It may be better hidden, but it’s as destructive as ever“¹⁴⁵.

Ich halte diese Argumentation für eine arge Verkürzung, da sie Bill neben jener als „Befreier“ in weiterer Konsequenz auch in die Rolle des „Rächers“ der hilflosen Frau heben würde. Die Serie gibt dafür keine Anhaltspunkte, wie zwei Szenen zwischen den Liebenden aus der ersten Episode der zweiten Staffel zeigen.

6.4.3 Sookie und Bill: Trust Issues

Synopsis: Im Bestreben Sookie zu beschützen tötete Bill in der ersten Staffel einen anderen Vampir. Der „Magister“, eine Vampir-Autorität mit judikativen Kompetenzen, verurteilt ihn für diesen untersagten Akt dazu, einen Menschen zum Untoten zu machen. Bills schon festgelegtes Opfer ist Jessica Hamby (Deborah Ann Woll), ein 17-jähriger, unschuldiger Teenager. Jessica hatte Pech, war zur falschen Zeit am falschen Ort. Widerstrebend macht Bill die Verängstigte zum Vampir und ist als „Maker“ nun für sie verantwortlich. Mit ihrer rebellischen Art kommt Bill nicht zurecht und bringt die junge Vampirin zu Eric. Entnervt bringt dieser sie schon nach ein paar Tagen wieder zurück und erst in diesem Moment erfährt Sookie, was geschehen war, denn Bill hatte ihr nichts von Jessica und wozu er gezwungen wurde erzählt. Sie beginnt mit ihm zu streiten.

Sookie: „Two weeks and you never said anything. We’ve laid in bed for hours talking about my life, your life, the weather, rules of football and not once did you mention that you slept with and killed ...“

Bill [unterbricht]: „I did not.“

Sookie [fortfahrend]: „... a 17-year-old girl.“

Bill: „Sookie, for a century and a half, I never turned a human because I couldn’t bear to inflict the suffering I felt when I was turned. The pain of that is not an easy thing to share.“

Sookie: „If I’m with you, and she’s with you, then she’s with me. And I’m sure as heck sharing in that.“

Bill: „If I withheld anything, it was only to protect you.“

Sookie: „And if she’d stayed with Eric I still wouldn’t know, would I? That’s not protecting me, that’s lying to me. How am I supposed to ever trust you if you keep something like that from me? What else are you keeping from me?“

¹⁴⁵ McCabe, „Taste“, S. 109.

Bill: „Nothing.“

Sookie: „I can't stay. Not tonight.“

Bill: „Sookie.“

Sookie: „I've shared every dark, horrible corner of my life with you. What made you think I couldn't handle every bit of yours? I'm a lot stronger than you think“¹⁴⁶.

Jessica war allerdings bei weitem nicht das Einzige, was Bill zu verbergen suchte. Sookie verdächtigt Bill später, ihren Onkel Bartlett umgebracht zu haben, der sie in ihrer Kindheit vergewaltigt hatte. Der Vampir muss gestehen.

Sookie: “Did you have anything to do with Uncle Bartlett's death?”

Bill: “He hurt you.”

Sookie: „Oh, my god. Is it that easy for you to kill? Does human life mean so little you can just kill on command? Toss someone in the water? I cannot have people dying every time I confide in you. I never felt more inhuman than when I had to kill Rene. It still haunts me. And now you've made me feel like I killed another person. I feel sick.“

[Bill ist nicht in der Lage, etwas zu erwidern]

Sookie: „I always thought, as different as we are, somehow we could still be together. And ... and now I don't know. I don't know anything.“

[Bill schweigt weiter]

Sookie [in Tränen]: Please say something, Bill“¹⁴⁷.

Bevor sich Sookie vollständig entziehen kann, setzt der Vampir zu einer großen Rede an und mit einem Liebesgeständnis gelingt es ihm, den geliebten Menschen noch einmal von sich zu überzeugen. Sookie bleibt bei ihm und der Szene folgt eine Liebesnacht.

Wenn ich McKees Modell zur Szenenanalyse anwende, dienen diese beiden zitierten Stellen als auslösendes Ereignis für die weiteren Geschehnisse des Hauptplots, der Liebesgeschichte. Darüber hinaus betrachte ich sie als ausreichend, um McCabes Behauptung Bill fungiere als Sookies „Befreier“ zu widerlegen. Aus der von ihm konstatierten psychologischen Unterdrückung durch Onkel Bartlett befreit sich Sookie durch ihre Reaktion auf Bills Tat selbst. Ihr Anspruch, auch der Kinderschänder dürfe nicht einfach getötet werden, bringt sie in die moralisch überlegenere Position. Unterdrückend agierte durch seine Tat lediglich der Vampir, sein Handeln war bevormundend. So ganz wie McCabe meint, scheint Bill dem Grafen aus Stokers Roman

¹⁴⁶ Ball, „*True Blood*“, S2E1, TC 17:10 – 18:50.

¹⁴⁷ Ball, „*True Blood*“, S2E1, TC 51:25 – 53:00.

also doch nicht zu entsprechen. In den entscheidenden Momenten ist es Sookie, die die Zügel in der Hand hält. Nicht unproblematisch ist meiner Ansicht nach auch Bills Selbstverständnis als Sookies Beschützer, denn sie möchte das eigentlich nicht. Bill weist in diesen Situationen bevormundende Züge auf, auch wenn sich nicht von der Hand weisen lässt, dass er aufgrund seiner Existenz als Vampir in physischen Auseinandersetzungen meist das bessere Ende für sich hat. Dem ist gegenüber zu halten, dass auch er von Sookie wiederholt aus gefährlichen Situationen gerettet wird und sie sich dabei anders verhält als der Vampir.

6.4.4 A New Twist To An Old Story

Um meine Ausführungen zum Verhältnis der Serie zu ihren literarischen Vorlagen und den Konventionen des Genres abzuschließen, möchte ich noch auf einen weiteren Punkt eingehen, denn *True Blood* fügt der vorhandenen Themenpalette des Vampirfilms eine interessante Variante hinzu.

McClelland bringt *True Bloods* Eigenart innerhalb des Genres treffend auf den Punkt, wenn er die der Serie zugrunde liegende Situation beschreibt als „[...] what would happen if the reason behind vampire violence – their *need* for human (and only human) blood – were eliminated“¹⁴⁸. Das käuflich erhältliche Blutsurrogat Tru:Blood ermöglicht den Vampiren den Schritt zum „coming out of the coffin“. Damit stehen die Menschen in *True Blood* vor einem auch für das Genre neuen Problem. McClelland: „The longer threads of the first two seasons wrap around the complexities of adapting to this new situation and politically accomodating newly „out“ vampires“¹⁴⁹. All diese sozialen Umwälzungen erfahren Sookie und Bill als menschlich-vampirisches Liebespaar am eigenen Leib.

Alan Ball und seinem Team ist es durch die differenzierte Darstellung der beiden „Kulturen“ gelungen, eine einfache Gut/Böse-Dichotomie (Menschen/Vampire) zu umgehen. Bisweilen mutet es so an, als seien die Untoten den Menschen nicht nur als Individuen überlegen, sondern auch in ihrer gesellschaftlichen Organisation. Auch wenn sich diese Überlegenheit keineswegs auf friedliche Art und Weise äußert. McClelland sieht in den Strukturen vampirischer Organisation aristokratisch-feudale und sogar mafiöse

¹⁴⁸ McClelland, „Philosophy“, S. 82.

¹⁴⁹ McClelland, „Philosophy“, S. 82.

Züge:

„Vampire society, persisting since ancient times, is organized hierarchically, along feudal lines of authority that stand in stark contrast to the undisciplined near-anarchy of legal and civil order in Bon Temps. Even the retributive violence that vampires carry out seems to follow a mafia-esque code of behaviour“¹⁵⁰.

Vampirische Autoritäten haben ihre Untergebenen weit besser im Griff als menschliche Politiker ihr Wahlvolk. Obwohl die Halbwesen oft den Weg der Gewalt wählen, wird einem einzelnen Vampir das unautorisierte Losschlagen durch die „Obrigkeit“ untersagt. Dazu kommt auf einer individuellen Ebene, dass Vampire wie Godric oder Bill, der sich zwar in der hierarchischen Struktur der Vampire unterordnen und deswegen auch verabscheuenswürdig tun muss, sich in ihrem Bestreben zu „mainstreamen“ an die ihnen verbliebene Menschlichkeit klammern und daher weit moralischer agieren als ihre menschlichen Widersacher.

Folgt man McClelland, stellt sich die menschliche Gesellschaft gegenüber der vampirischen tatsächlich als inferior dar:

„It’s precisely because of its moral weakness that the human community reveals its insecurity in the face of the more disciplined vampire society. Aware of its own susceptibility to self-absorbed abandonment and consumption, human society regards the vampire community as hostile, since its essential nature and organization, not to mention power and capacity for violence threaten to expose the human community’s moral lassitude“¹⁵¹.

Es mag vor diesem Hintergrund also kein Zufall sein, dass die verschiedenen Bedrohungen, die über Bon Temps hereinbrechen, jeweils nur von übernatürlichen Wesen gestoppt und abgewandt werden können. Bon Temps’ Heldin Sookie als Gedankenleserin, die beiden Vampire Bill und Eric sowie der Gestaltwandler Sam halten ihre schützende Hand über die Menschen, die anstelle eines Dankes oftmals nur Ablehnung und Ressentiments vorzuweisen haben, ebenfalls ein Zeichen einer verrotteten Gesellschaft. McClelland bietet hierfür folgende Erklärung an, die ich für plausibel halte:

„The special powers wielded by these supernatural individuals, at least some of whom are unaccountably sympathetic toward ordinary human beings, are both appealing and threatening to the

¹⁵⁰ McClelland, „Philosophy“, S. 86.

¹⁵¹ McClelland, „Philosophy“, S. 88.

residents of Bon Temps. At the same time that human beings covet these extra-human characteristics, they display a self-righteous refusal or inability to participate in the world of the dangerous supernatural by engaging the vampire community on its own terms. They have given up the possibility – and the risk – of such participation in exchange for „the comforts of life“¹⁵².

Inwiefern sich die Beziehungen zwischen den beiden sozialen Gruppen der Menschen und der Vampire als Metaphern oder Analogien für das zeitgenössische Nordamerika anbieten, will ich im nächsten Kapitel näher betrachten. Zuvor jedoch noch ein Blick auf Bill und Sookie, die vor einem ganz konkreten und praktisch unlösbaren Problem des Zusammenlebens stehen.

6.4.5 Sookie und Bill: Getting old

Synopsis: Die Szene spielt in der sechsten Episode, kurz bevor Sookie versucht gemeinsam mit Hugo (Christopher Gartin), den sie soeben erst kennengelernt hat, die anti-vampirische Sekte „Fellowship of the Sun“ zu infiltrieren. Hugo ist Sookies erste Bekanntschaft, die wie sie eine Beziehung mit einem Vampir führt. Sie nutzt die Chance und beginnt ein Gespräch.

Sookie: „It’s funny, I don’t even know you really, but you’re the only other person I’ve ever met who’s dated a vampire ...“

Hugo: „What do you wanna know?“

Sookie: „Um, everything. Like do you and Isabel ever fight?“

Hugo: „Oh, we fight like crazy. But I’ve been with women that I didn’t fight with before. And with every one of them I found that the only reason that we never fought was because I didn’t care enough to bother.“

Sookie: „Oh, Hugo, that is messed up.“

Hugo: „Maybe. But it’s also true.“

Sookie: „It’s funny, but whenever Bill and me fight, even as I’m screaming and I’m so mad I don’t think I’m ever gonna stop, somehow, in the middle of all that I know we’re both fighting for our relationship. For each other. We’re fighting to stay together.“

Hugo: „Do you ...? Never mind.“

Sookie: „What?“

Hugo: „Lately, the thing Isabel and I have been fighting about the most is whenever I bring up the subject of her turning me, she just shuts down. She won’t even discuss it.“

Sookie: „Is that a thing people actually do? Because it never occurred to me.“

¹⁵² McClelland, „Philosophy“, S. 88f.

Hugo: „How could it not? I mean, right now it’s all well and good but in 50 years, when they’re still what they are but we’re in our 70s and 80s and we’re hunched over and frail and using walkers? Come on. How could they still love us?“
Sookie [überwältigt, langsam nickend]: „Huh. We should go“¹⁵³.

Das kurze Gespräch stürzt Sookie in unheilvolle Gedanken, denn an die schwierige Perspektive hatte sie zuvor noch gar nie gedacht. Die ständigen Streitereien mit Bill werden davon noch getoppt und stellen für die junge Frau ein mehr als ernsthaftes Problem dar. Was für eine Zukunft gibt es für ein Paar, bei dem eine Person altert und sterben muss, während die zweite immer gleich alt bzw. jung bleibt und noch dazu körperlich übermenschlich stark ist? McKee folgend, kann man hierbei wahrlich von einer dramatischen Komplikation sprechen.

True Blood nutzt viele der Möglichkeiten, die die spezifische Ausgangslage des theoretischen Zusammenleben-Könnens zwischen Menschen und Vampiren anbietet, gekonnt aus und sorgt dabei für bisweilen humoristische oder - wie in diesem Fall - tragikomische Momente.

Lässt sich der sich an Sookies Horizont auftauchende Konflikt auch als augenzwinkernde Metapher dafür lesen, dass Männer oft viel jüngere Frauen zur Partnerin wählen? Wie viel Allegorie und Metapher in *True Blood* steckt, wird mich im nächsten Kapitel beschäftigen.

6.5 It’s Not All Metaphore

6.5.1 Analogien

Bereits im zweiten Kapitel habe ich festgestellt, dass Vampire, besonders in alten Volksmythen, ursprünglich die Rolle des Sündenbocks für wissenschaftlich nicht erklärbare Phänomene eingenommen haben. Jules Wilkinson greift in ihrem Aufsatz „Fangs and Fame“ zwar auch auf die Ursprünge der Vampir-Geschichte in vergangenen Volksmythen zurück, aber sie zeigt, dass die Vampirfigur vom realen Sündenbock (dessen Leichnam ausgegraben und gepfählt wird) zur fiktionalen Metapher wird, wobei sich der Bogen von individueller Sucht (Blutdurst, Medizin, Psychologie) bis zur politischen Ausbeutung (der Vampir als kapitalistischer Blutsauger) spannt:

¹⁵³ Ball, „*True Blood*“, S2E6, 17:22 – 18:55.

„Skip forward a few hundred years, and vampires have been a go-to metaphor for everything from addiction to capitalism. They've been cast to represent those pushed to the edge of society because of their gender, religion, or class, their mental health [...] or their sexuality. They've been a site for us to explore our anxieties about our bodies, about aging and death, and about sex. With some rebranding, vampires even became a symbol for our fear of bloody fluids infected with HIV, and of those carrying the virus“¹⁵⁴.

Viele Analysen attestieren nun *True Blood*, als stand-in für die in den USA teilweise dämonisierte Lesben- und Schwulenbewegung zu agieren, da das „coming out of the coffin“ eines Vampirs das „coming out of the closet“ einer homosexuellen Person repräsentiere. Des Weiteren prangt in der Titelsequenz der Serie der Slogan „God hates Fags“ vor einer Kirche, eine Abwandlung der berühmigten Kernaussage des US-amerikanischen Hasspredigers Fred Phelps – „God hates Fags“¹⁵⁵.

Weitere Parallelen lassen sich ziehen: Zum Ende der ersten Staffel werden Bilder einer Hochzeit aus Vermont gezeigt, wo sich eine Vampirin und ein menschlicher Mann das Ja-Wort geben. Vermont ist einer der fünf US-Bundesstaaten, in denen gleichgeschlechtliche Ehen geschlossen werden können. Serienmacher Alan Ball bestätigt, bewusst mit gewissen Aspekten der Geschichte der Lesben- und Schwulenbewegung gespielt zu haben. Auf der offiziellen Fan-Seite true-blood.net kommentiert er eine Szene aus der ersten Staffel, in der die Polizei eine Razzia in der Vampir-Bar „Fangtasia“ durchführt: „I also wanted it to be like a gay bar in the 60s. It had a danger aspect to it. Police could come, and actually they do, because there's obviously that analogy at work in the show“¹⁵⁶. Hier werden die Mechanismen offensichtlich, die ich im ersten Kapitel unter dem Punkt Grenzen und Distanz mithilfe von Sandvoss' Gedanken versucht habe zu erläutern. Es ist der narrative Schirm, der hier zum Tragen kommt, oder besser gesagt, von Ball aufgespannt wird. Auf die Interview-Aussage mit Ball angewendet lässt sich folglich festhalten: Natürlich bestehen bei der Razzia der Vampir-Bar Parallelen zur schwulen Subkultur der 1960er Jahre. Die Referenzen werden bewusst gesetzt, um Anknüpfungspunkte für das Publikum

¹⁵⁴ Wilkinson, „Taste“, S. 196.

¹⁵⁵ Fred Waldron Phelps (*13. November 1929) ist Sprecher der extremistischen Westboro Baptist Church in Kansas. Die Kirche tritt offen gegen Homosexuelle, Juden und Afro-Amerikaner auf. „Fangs“ sind die Fangzähne von Vampiren, „Fags“ ist ein umgangssprachlicher Ausdruck für männliche Homosexuelle.

¹⁵⁶ Interview mit Alan Ball:

<http://true-blood.net/2009/10/28/true-blood-guide-season-1-escape-from-dragon-house-with-commentary-from-alan-ball/#tvq>

zu schaffen. Dabei spielt es keine Rolle, ob das Anknüpfen des Fans der persönlichen Biographie und/oder aus angeeignetem historischem Wissen und möglicherweise einer politischen Haltung entstammt. Wichtig ist aus Sicht des Autors und der Produzenten, dass genug Leute etwas mit dem Thema anfangen können.

Auch die wiederkehrenden TV-Auftritte der Sprecherin der American Vampire League, Nan Flanagan (Jessica Tuck), weisen einen Zusammenhang mit Minderheitenpolitik auf. Diese Fernsehdiskussionen erinnern an die US-Bürgerrechtsbewegung der 1960er Jahre. Wie damals Vertreter des Ku-Klux-Klans gegenüber Afro-Amerikanern weigert sich der Gründer der Kirche „Fellowship of the Sun“, mit Vampiren in einen direkten Dialog zu treten. In einer unter dem Titel „Viel schlürfen, tief schürfen“ erschienen Kritik für die *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* erkennt Daniel Haas den gewaltigen Konflikt, der entsteht, wenn der mit Bedeutungen übersäte Vampir Als Fremder und Rückkehrer zugleich das politische und gesellschaftliche Milieu des US-amerikanischen Südens betritt:

„Die Parallelen zur schwulen Subkultur zieht die Serie mit ausdauernder Hingabe, wie überhaupt die Metaphorisierung des Vampirs ins Extrem getrieben wird. Er ist der assimilierungswillige Fremde, dem man eine heimliche Terroragenda unterstellt, ebenso wie die personifizierte Sucht, zumal sein Blut, von Menschen getrunken, viagraartige Wirkung hat. Solche Gestalten [...] gehören [...] in den tiefsten Süden Amerikas. Hier, wo sich Rassismus und Bigotterie, historische Nostalgie und politische Reaktion zu einem Kulturgemisch zusammenschließen“¹⁵⁷.

Zweifelsohne stellen die wenig subtilen und oben erwähnten Slogans „coming out of the coffin“ und „God hates Fangs“ Parallelen zu realen gesellschaftlichen Entwicklungen dar. Ob sich *True Blood* allerdings auf diese wenigen Elemente beschränken lässt, möchte ich stark bezweifeln. In einer wenig wohlwollenden Rezension für die *New York Daily News* formuliert der Kritiker David Hinckley seine Zweifel an der Gültigkeit solcher Parallelisierungen und bemerkt sarkastisch, Bon Temps sei „a town where vampires have become a demographic to which everyone needs to pay attention. [...] Draw your social

¹⁵⁷ Daniel Haas, „Viel schlürfen, tief schürfen“, FAZ.net:

<http://www.faz.net/s/Rub510A2EDA82CA4A8482E6C38BC79C4911/Doc~E16557554E9E6448DACE11AEFE2F5C0~ATpl~Ecommon~Scontent.html>

metaphors where you will“¹⁵⁸. Tatsächlich bietet die Serie so viele Anknüpfungspunkte zu verschiedensten politischen Bewegungen und historischen Ereignissen, dass manches dabei geradezu aufgesetzt wirkt. In einer frühen Auseinandersetzung mit *True Blood* legt James Poniewozik im *Time Magazine* den Finger auf den wunden Punkt im dramaturgischen Aufbau. Er wirft der Serie vor, entgegen den bewusst gesetzten und kritisch gemeinten Parallelen zur Minderheitenpolitik, selbst nicht frei von „billigen“ Stereotypen zu sein.

„For a show about prejudice, *True Blood* is free with stereotypes: Sookie’s sassy black friend, the flaming gay cook and sundry racist Juh-hee-sus-fearing rednecks. (When a boy sees Bill and tells his mother, „He’s so white!“ she answers, „No, darlin’, we’re white. He’s dayd.“)¹⁵⁹.

Der Kritiker bemängelt durch den Hinweis auf solche in der Serie massiv präsenten eindimensionalen Darstellungen von einzelnen Personen und/oder ganzen Gruppen die Arbeit der Serien-Schreiber und Alan Ball im Speziellen. Ein dreiviertel Jahr später hat sich für Poniewozik in einem Ausblick auf die zweite Staffel wenig geändert und er konkretisiert seinen Vorwurf:

„Maybe I’m just taking a basically sexy, escapist show too seriously. [...] If it wants to be a good-time summer diversion, it should lose the homophobia-allegory parallels; if it wants to keep them, they deserve better treatment than the preachy, cartoonish setup they get here. As it is, the show seems to want to switch between social commentary and hey-it’s-just-a-monster-story, depending on what’s more convenient at the time“¹⁶⁰.

Poniewozik stört sich daran, dass *True Blood* einen predigenden Einschlag bekommt, wenn es um eine bestimmte Gruppe von Unterprivilegierten geht und im selben Moment andere Gruppen verballhornt werden. Er erkennt ein Ungleichgewicht zwischen Szenen, die einen sozialkritischen Anspruch haben und anderen Momenten, in denen die Serie selbst

¹⁵⁸ David Hinckley, „Vampire fans rejoice: ‘True Blood’ back in circulation“, NYDailyNews.com: http://articles.nydailynews.com/2009-06-12/entertainment/17926258_1_sookie-stackhouse-vampire-true-blood

¹⁵⁹ James Poniewozik, „Undead on Arrival“, time.com: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1838758,00.html>. Poniewozik nimmt durch seine falsche Transkription der Aussage „he’s dayd“ – es sollte eigentlich „he’s dead“ heißen – den Slang der US-Südstaatler aufs Korn. Als „Rednecks“ wurden oder werden hellhäutige, oft bigotte Personen aus der US-amerikanischen Arbeiterklasse bezeichnet. Übersetzung: „Hinterwäldler“.

¹⁶⁰ James Poniewozik, „TV Weekend: Another Bite for True Blood“, time.com: <http://tunedin.blogs.time.com/2009/06/12/tv-weekend-another-bite-for-true-blood/>

unreflektiert Vorurteile reproduziert. Seine Kritik, bei der es im Endeffekt darum geht, dass anspruchsvolle und tiefgründige Momente je nach Belieben der Serien-AutorInnen mit „flachen“ und oberflächlichen vermischt und durcheinander gewirbelt werden, halte ich für grundsätzlich berechtigt, auch wenn ich eine Einschränkung geltend machen möchte. Sucht man nach Kommentaren zu *True Blood*, trifft man zumeist auf Artikel und Rezensionen, die sich neben einer Inhaltsangabe darauf beschränken, die oben beschriebenen Metaphern zum zeitgenössischen Amerika aufzuzählen. Es scheint mir, als sei aus den in der Serie vorhandenen Anspielungen – seien sie nun handwerklich gut ausgeführt oder nicht, das bleibt Ansichtssache – ein öffentlicher Anspruch an die Serie entstanden. Nämlich Dinge mit einer Bedeutsamkeit zu versehen, die wohl weder von Alan Ball oder HBO so jemals vorgesehen war.

6.6 It's Not All Interpretation

Auch bei der Produktion von akademischen oder journalistischen Texten lässt sich die eigene Sichtweise nicht vollständig ausklammern und so gelten die im ersten Kapitel festgelegten Mechanismen der Bedeutungskonstruktion eben nicht nur für reine Fans, sondern auch für AkademikerInnen und JournalistInnen. Auch wenn man bei der Interpretation nach größtmöglicher Objektivität strebt und sich zuvor so viel Wissen zum Thema wie möglich angeeignet hat, man wird an eine subjektive Grenze stoßen. Wenn die Identifikation mit dem untersuchten Gegenstand dann auch noch sehr groß ist, können sich *intentio auctoris* und *intentio lectoris* leicht zu einem Geflecht verbinden, das schwierig zu entwirren ist. Und mit zum Teil wirren Texten will ich mich nun weiter beschäftigen.

Manche der Essays und Aufsätze in *True Blood and Philosophy* und *A Taste of True Blood* verhehlen ihre Wurzeln im Fan-Dasein kaum und kümmern sich wenig um eine kritische Distanz. Gerade bei den nun zu analysierenden Themen sexuelle Orientierung und Sexualität kommt so mancher Beitrag in den zwei Büchern ins argumentative Straucheln. Wenn zu viel in einen Text hinein- oder herausgelesen und der Fan-Text zur reinen Wiedergabe der eigenen Position missbraucht wird, dann tut das dem „object of fandom“ wohl in den wenigsten Fällen gut.

Die bereits zu Beginn des vorangegangenen Unterkapitels zitierte Jules Wilkinson tappt in die von Sandvoss skizzierte Falle des Narzissmus, die ich am Ende des ersten Kapitels erläutert habe. Wilkinson sucht in ihrem Beitrag zu *A Taste Of True Blood* händeringend

nach möglichen Lesarten der Vampire als Repräsentanten von Hollywood-Berühmtheiten. Denn sie ist nicht überzeugt von der so geläufigen Interpretation der Vampire in *True Blood* als Repräsentationen von benachteiligten Minderheiten. Mit einem Blick auf deren Fähigkeiten meint sie, dass die Untoten nicht wirklich benachteiligt sind. Was sie in der Folge allerdings versucht, halte ich für noch weniger überzeugend. Wilkinson interpretiert die Serie so, dass die Vampire stand-ins für (Hollywood-)Prominente sind. „The vampires in *True Blood* live like celebrities. The rules of ‘normal’ do not apply – rather than reject them for being different, we value them for it”¹⁶¹. In diesem Tonfall geht es weiter. Damit Wilkinson ihren Punkt machen kann, schreckt sie auch vor offensichtlich falschen Behauptungen wie dieser nicht zurück „Vampires and celebrities always look gorgeous“¹⁶². Tatsächlich trifft der Satz auf keine der beiden Gruppen zu, wie in der realen Welt die Society-Magazine beweisen und auch das vampirische Personal von *True Blood* besteht nicht nur aus Beaus und Belles. Um das zu erkennen reicht ein einzelner Blick auf die Casting-Liste. Wilkinsons kurze Analyse endet mit der Kernaussage, dass Vampire und Prominente ihr Publikum gleichermaßen mit Aufregung versorgen. Ihre Wortwahl ist dabei allerdings so offen formuliert, dass die kurze Passage als Paradebeispiel für Sandvoss’ Verständnis von Nulldeutigkeit durchgeht:

„What is it that draws us to celebrities and the good folk of *True Blood* to vampires? Both celebrities and vampires have an abundance of the things that we want – life, sex, and the freedom to play outside of society’s rules. When our days seem routine and ordinary, vampires and celebrities supply us with excitement”¹⁶³.

Die Aspekte Leben, Sex und die Möglichkeit, sich anders zu verhalten als die Norm vorschreibt, sind für Wilkinson die verbindenden Elemente zwischen Vampiren und Berühmtheiten mit denen das Publikum vor den Fernsehschirm gelockt wird. Es könnten aber auch die verbindenden Elemente zwischen Polizisten und Anwälten, gut situierten und ärmeren Jugendlichen, sowie, um die erweiterbare Liste etablierter TV-„Paare“ zu beschließen, Psychoanalytikern und deren Patienten sein, von denen hier die Rede ist. Wilkinsons Schlusswort ist genauso schwach wie ihre zuvor ins Feld geführten Argumente. Allerdings stellt sie zu Beginn ihres Beitrags auch durchaus Relevantes fest, wenn sie auf das mehrheitlich mit hellhäutigen Darstellern besetzte Vampir-Personal der

¹⁶¹ Wilkinson, „Taste“, S. 197.

¹⁶² Wilkinson, „Taste“, S. 198.

¹⁶³ Wilkinson, „Taste“, S. 202.

Serie und den Mangel an homosexuellen Liebesszenen aufmerksam macht. „If these vampires are meant to represent minority sexual or racial groups, you’d sort of expect them to be less white, or perhaps actually have gay sex“¹⁶⁴. Diesem Einwand kann ich nicht widersprechen.

Anhand zweier Szenen möchte ich aufzeigen, dass *True Blood* zwar wiederholt und auf verschiedenste Art und Weise auf das Thema Homosexualität als Beispiel für die genannten Metaphern anspielt. Wie die Szenen aber zeigen werden, lässt sich die Interpretation der Vampire als Repräsentationen von Minderheiten oder Unterdrückten nur bis zu einem gewissen Grad formulieren. Zunächst jedoch noch zwei Gedanken, die mit dieser Thematik zusammenhängen.

Zum einen ist da die Tatsache, dass sich der geschichtliche Hintergrund der Vampire nicht mit jenen der Minderheitengruppen deckt. Denn ob nun beispielsweise die Bürgerrechtsbewegung oder durch emanzipatorische Ansprüche angetriebene Homosexuelle: beide Gruppen sind und waren immer schon Teil menschlicher Gesellschaftsformen, egal wie sehr sie dabei marginalisiert, unterdrückt oder tabuisiert wurden. Das „coming out of the coffin“ der Vampire in der Welt von *True Blood* stellt im Gegensatz dazu etwas vollkommen Neues dar. Es gibt in der Serie keine Hinweise dafür, dass Menschen von der Existenz der Vampire vor deren Gang an die Öffentlichkeit auch nur irgend etwas geahnt, geschweige denn etwas über sie gewusst hätten. Man könnte also auch dahingehend argumentieren, dass sich die Gruppen in der Art und Weise ihres Erscheinens und ihrer gesellschaftlich-historischen Entwicklung zu sehr unterscheiden, als dass man die eine als Repräsentation der anderen bezeichnen könnte.

Zum anderen stellt die Existenz von Vampiren in der Welt von *True Blood* im Gegensatz zur Existenz von Homosexuellen oder nicht-hellhäutigen Menschen eine reale und nicht zu unterschätzende Gefahr für die Gemeinschaft der Lebenden dar. Den geschürten Ängsten gegenüber einer bestimmten Gruppe, beispielsweise der vermeintlichen Verbindung zwischen Homosexualität und AIDS, lässt sich mit Fakten und Wissen beikommen. Anders verhält es sich mit dem angerichteten Blutbad, wenn einer der Untoten die Kontrolle über sich verliert, was jederzeit möglich ist. Denn eines ist gewiss: nicht jeder Vampir, der Bon Temps bevölkert, teilt die Meinung seiner Autoritäten, die

¹⁶⁴ Wilkinson, „Taste“, S. 196.

Gewaltlosigkeit gegenüber Menschen proklamieren. Auch wenn sich die Vampire in krasser numerischer Unterlegenheit befinden, lässt sich nicht ausschließen, dass sie bei einer gewalttätigen Eskalation des Konflikts mit den Menschen überdauern würden. Die angestrebte Eingliederung in die Welt der Lebenden ist für die Vampire nur durch Verzicht möglich und passiert auf freiwilliger Basis. *True Blood* bietet neben der Existenz des synthetischen Bluts keinen Grund dafür an, warum die Vampire sich einschränken sollten. Das „glamour“¹⁶⁵ bietet ihnen die Möglichkeit, sich die Menschen zu willfährigen Opfern zu machen – und beispielsweise für begangene Verbrechen nicht belangt zu werden. Die Gleichberechtigung um die es geht, lässt sich im Endeffekt auch als etwas ansehen, wozu sich die Vampire „herablassen“ und nicht als etwas, das eine menschliche Gesellschaft ihnen zugestehen kann, soll oder muss.

6.6.1 Sookie und Bill: “People judged Vampires for being different”

Ich habe diese Szene ausgewählt, weil sie mir als gutes Beispiel dafür erscheint, wie geschickt in *True Blood* Anknüpfungspunkte an den im ersten Kapitel beschriebenen narrativen Schirm konstruiert werden. Der Dialog zwischen Sookie und Bill ist bewusst so gehalten, dass er verschiedene Interpretationen zulässt. Das Ziel hinter dieser Strategie ist, dass sich möglichst viele Menschen die Serie anschauen.

Gleichzeitig lässt sich anhand dieser Szene beobachten, wie problematisch eine Sichtweise auf die Vampire sein kann, wenn sie nur als Repräsentationen von Minderheiten angesehen werden.

Synopsis: Die Szene spielt in der dritten Episode der zweiten Staffel. Sookie und Bill haben dem Sheriff Eric einen Besuch in dessen Lokal „Fangtasia“ abgestattet. Eric hilft Sookie dabei, einer tödlichen Verwundung beizukommen, die ihr von einer mysteriösen Gestalt zugefügt worden war. Gleichzeitig beauftragt er sie mit der Suche nach dem vermissten Vampir Godric, der sein „maker“ ist. Sookie findet in seinem Keller Lafayette, den Koch des „Merlotte’s“ und gleichzeitig Teilzeit-Drogendealer. Eric folterte ihn dort wochenlang als Bestrafung für das Handeln mit Vampirblut. Als Teil der Abmachung, dass sich Sookie auf die Suche nach Godric macht, lässt Eric den unglücklichen Lafayette gehen. Bei der Rückfahrt nach Bon Temps wird Sookie nachdenklich.

¹⁶⁵ Mithilfe des „glamour“, das einer Hypnose ähnelt, können Vampire in *True Blood* die Erinnerungen von Menschen löschen.

Sookie: „I used to get so mad when people judged vampires just for being different. It’s like they were judging me too. I told myself their fear was nothing but small-mindedness but maybe that’s just what I wanted to believe. Because the more open my mind gets the more evil I see.“

Bill: „Sookie, most of us, vampire, human or otherwise are capable of both good and evil. Often simultaneously.“

Sookie: „You can’t expect me to believe that Eric’s capable of anything good. Not after how he tortured Lafayette.“

Bill: „I have had worse sheriffs.“

Sookie: „I don’t understand how you can defend him.“

Bill: „He saved your life.“

Sookie: „I can still hate him.“

Bill: „I hate that he may be putting you in harm’s way once again for his own selfish reasons. And I hate that he has shown you the barbarousness that we call justice. If I could glamour it away for you, I would.“

Sookie: „I’m glad you can’t. I’m sick of things sneaking up on me. Rene and whatever the hell that was that attacked me last night. If I’m never gonna be safe I’d rather know what to be afraid of.“

Bill: „Well, after last night I hope that that doesn’t include me.“

Sookie: „I know there’s darkness in you. I know there is. And it scares the life out of me. But you’re right. There’s goodness in you too. And when I look in your eyes that’s what I see”¹⁶⁶.

Die ersten drei Sätze Sookies machen den Interpretationsrahmen weit auf, „draw your social metaphors where you will“ wie zuvor beschrieben Hinckley für die New York Daily News festgehalten hat. Aber schon der nächste Satz schränkt die Zahl an möglichen Bedeutungen und Subtexten wieder massiv ein: „Because the more open my mind gets the more evil I see“. Auch der weitere Verlauf des Dialogs macht viel Sinn, wenn man ihn in einem fiktionalen Narrativ über das Zusammenleben von Menschen und Vampiren verortet. Unterliegt man aber der, auch durch Sookies erste Sätze geförderten, eher platten Täuschung, die Vampire seien stand-ins für Schwule und Lesben in ihrem Kampf um Gleichberechtigung, dann fällt der Dialog in sich zusammen. Es wird sich kaum eine homosexuelle Person finden, die sich hinter den Satz „I hate that he has shown you the barbarousness that we call justice“ stellen und diesen positiv annehmen wird. Wenn Sookie sagt „I’d rather know what to be afraid of“ und „I know there’s darkness in you“, dann kann das nicht als Referenz zu Themen wie Homosexualität oder Rassismus gedeutet werden. *True Blood* steckt voller solcher Szenen und Dialoge, die dem hier exemplarisch präsentierten Aufbau entsprechen. Eine endgültige Bewertung des auf den letzten Seiten

¹⁶⁶ Ball, „*True Blood*“, S2E3, TC 48:00 – 50:32.

skizzierten Problems der Überinterpretation will ich später folgen lassen. Zunächst soll aber noch auf eine Szene eingegangen werden, die sexuelle Orientierung anders thematisiert.

6.6.2 Lafayette und Andy: „More pizzazz, not less!“

Diese Szene aus der sechsten Episode der zweiten Staffel beschäftigt mich deswegen, weil in ihr ein anderer Umgang mit dem Thema Homosexualität gepflegt wird, der völlig ohne Metaphern und versteckte Bedeutungen auskommt. Ganz konkret werden Probleme, auf die ein schwuler Afro-Amerikaner im tiefen Süden der USA treffen könnte, zur Sprache gebracht. In diesem Falle gibt es einen Konflikt mit der Polizei. Die Szene ist aber so sehr ohne belehrenden Ton geschrieben und nimmt beide Charaktere, Lafayette und Andy, auf die Schippe. Die Komik lädt zum Lachen ein, auch wenn die Tragik dahinter immer durchscheint.

Synopsis: Eric hat Lafayette nach der Folter wieder freigelassen. In der Zwischenzeit ist eine Frau ermordet worden, die Lafayettes Cousine und deren Mutter angelogen und finanziell ausgenommen hat. Zurück in der Küche des „Merlotte’s“ wird Lafayette vom Polizisten Andy in die Mangel genommen. Der Koch will seine Tätigkeit als Dealer nicht preisgeben und tischt Andy eine Lüge auf.

Andy: "I've been noticing some strange things about you lately."

Lafayette: "Like?"

Andy: "Like the fact that you just up and vanish for over two weeks. Like the fact that now that you are back you seem to have lost some of your pizzazz."

Lafayette: "My pizzazz?"

Andy: "That's right. Now, in case you didn't hear, Lafayette, a woman's dead. A woman that just so happened to have ripped off your cousin and your auntie. So for the record, where were you all that time?"

Lafayette: "I was on a cruise."

Andy: "A cruise, huh? What kind of cruise?"

Lafayette: "A gay one. Why don't you tell me what you're accusing me of?"

Andy: "You weren't on any damn gay cruise. Because if you were, you would have come back with more pizzazz, not less! So how about you and I go down to the station and I lock you up"¹⁶⁷?

¹⁶⁷ Ball, „*True Blood*“, S2E6, TC 21:55 – 22:48.

Der im tiefsten Südstaatenakzent gehaltene Dialog wirkt geradezu tragikomisch. Die hanebüchene Argumentation des weißen Polizisten, dass der schwarze Koch nach einer „gay cruise“ über mehr „pizzazz“ (übersetzt: Schwung, Pep, Elan) verfügen sollte als vorher und folgerichtig eingesperrt gehört, ist ein ironischer Kommentar der Serienschreibenden, der viel beabsichtigte Komik in sich trägt. Die Schwierigkeiten (auch oder im Besonderen mit der Exekutive), mit denen sich ein homosexueller Afro-Amerikaner im US-Süden durch seinen Lebensentwurf konfrontiert sehen könnte, werden direkt angesprochen und dabei aber auf die Schippe genommen.

Im Gegensatz zur zuerst besprochenen Szene bedarf es hier gar keiner Metapher, denn der Afro-Amerikaner Lafayette ist wirklich schwul. Bezeichnenderweise sind beide Beteiligten an der Szene sterbliche Menschen.

6.6.3 A Coffin Is Not a Closet

Patricia Brace und Robert Arp betiteln ihren gemeinsamen Beitrag zu *True Blood and Philosophy* mit „Coming out of the Coffin and Coming out of the Closet“. Ihm widme ich mich nun, um noch ein letztes Mal meine Zweifel an der im Beitrag der beiden wie auch andernorts formulierten Interpretation anzubringen, die Vampire der Serie stünden für gesellschaftlich benachteiligte Minderheiten, in diesem Falle die der Homosexuellen. Auch Brace und Arp verweisen zu Beginn auf die offensichtlichen Analogien zwischen den beiden Gruppen, also die Gleichnisse „coming out of the closet = coming out of the coffin“ und „god hates fags = god hates fangs“. Danach wenden sie sich dem homosexuellen, freundlichen und „zahmen“ Vampir Eddie Gauthier (Stephen Root) zu, der das Leben eines Durchschnittsbürgers zu bestreiten versucht, wegen seiner Einsamkeit aber Lafayette sein Blut im Tausch für sexuelle Dienstleistungen überlässt. Der Autorin und dem Autor zufolge lässt er die Grenze zwischen „closet“ und „coffin“ als nicht geouteter Mensch und Vampir verschwimmen. Als Mensch hat Eddie sogar eine Familie gegründet.

„Eddie was closeted most of his life, even marrying and having a son. When he was forced to face his sexuality, he left his family and decided to go to a gay bar for the first time. Middle-aged, overweight, and balding, he was undesirable and humiliated. But then he noticed that a vampire, no more attractive than himself, was mobbed by young men eager for his attentions. For Eddie the choice was clear: he leaped from closet to coffin”¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Brace und Arp, „Philo“, S. 94.

Im Folgenden gehen die beiden Fragen nach Natürlichkeit und Moral nach - ein Zitat aus Charlaine Harris' Büchern, auf denen *True Blood* bekanntlich basiert, oder der Bibel immer in Griffweite. Die These, eine sexuelle Orientierung sei angeboren und nicht etwas, das man sich aussuchen kann, wenden Brace und Arp auch auf Vampire an, denn in den Augen des Autors und der Autorin ist die Orientierung der Untoten „Vampir“. Weder können Homosexuelle zu Heterosexuellen umprogrammiert werden, noch ist Vampiren die Rückkehr zu einer menschlichen Existenz möglich.

„A similar choice is faced by the vampires in Harris' books. They are not able to return to being human any more than a homosexual can be reprogrammed to be straight. A vampire's "orientation", so to speak, is vampire. So where does the question of nature or nurture come in for a vampiric "orientation"? Vampires seem to be unlike gays in that we can't say that vampires are born that way. After all, vampires are made, not born. But there is still a parallel to being born either gay or straight, for once you become a vampire, there's no returning to a human existence"¹⁶⁹.

Auch in Bezug auf die Fortpflanzung von Vampiren erkennt das Duo weitere Parallelen zu menschlichen Organisationsformen. Der „maker“, also der Vampirvater oder die Vampirmutter, bleibt für alle Zeiten für den vampirischen Nachwuchs verantwortlich und es besteht eine besondere Beziehung zwischen den zwei Untoten, die durch nichts zu erschüttern ist. Brace und Arp beziffern den Anteil homosexueller Menschen an der Weltbevölkerung mit fünf bis fünfzehn Prozent, was sie zu folgendem Vergleich animiert: „Likewise, humans still far outnumber vampires in the *True Blood* universe. For centuries vampires either lived totally apart from human society or attempted to "pass" as human, like gays trying to pass as straight"¹⁷⁰. Folgt man den Ausführungen der beiden, dann entspricht die vormalige Lebensweise der Vampire – bei der sie als Jäger aus dem Verborgenen menschliche Opfer aussaugten – der absurden homophoben Angst, dass Homosexuelle sich Unwilligen aufdrängen und diese sexuell nötigen könnten.

Mit Verweisen auf Reisebüros, Buchläden, Medien, usw., die auf eine homosexuelle KäuferInnenschaft ausgerichtet sind, leiten Brace und Arp die Frage nach „Normalität“ ein. Die Eingliederung vormalig exkludierter Minderheiten in die Gesellschaft der Mehrheit

¹⁶⁹ Brace und Arp, „Philo“, S. 97f.

¹⁷⁰ Brace und Arp, „Philo“, S. 99.

ist ein schrittweiser „Normalisierungsprozess“. Homosexuelle und Vampire werden gleichermaßen gemainstreamt.

„If normal means being average or in the majority, then normalcy is something that will always elude both vampires and gays. But being normal can also be defined as acceptance into mainstream society. Normalizing the presence of any formerly excluded subgroup is usually an incremental process“¹⁷¹.

Diese spezifischen Nischenmärkte werden in *True Blood* gespiegelt, es wird beispielsweise für einen menschlich-vampirischen Dating-Service geworben.

Auch beim tatsächlichen Akt der sexuellen Handlung und dem Biss eines Menschen lassen sich für Brace und Arp ohne weiteres Ähnlichkeiten zwischen homosexuellen Menschen und Vampiren herstellen. „Let’s compare the physical aspects of a homosexual relationship to the vampire’s actions of feeding on a human being. Both are often mysterious and therefore threatening to people who have not participated in them, [...]“¹⁷². Nur weil beide Handlungen vielen Menschen nicht bekannt sind, wirken sie Brace und Arp zufolge bedrohlich. Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen den Gruppen besteht darin, dass auch ein heterosexuelles Vampirpaar nicht dazu in der Lage ist, Kinder zu produzieren. Sex mit Menschen führt bei Vampiren ebenfalls nicht zu einer Nachkommenschaft.

Nachdem Brace und Arp durchgängig Parallelen zwischen den beiden Gruppen hergestellt haben, kommen sie zu ihrem letzten und wichtigsten Punkt, der gesetzlich verankerten Benachteiligung in der Gesellschaft. Von ihr sind die Vampire ebenso wie Homosexuelle betroffen.

„If you’re gay, [...] chances are you’re not going to be able to get married, adopt children, have access to your partner’s health insurance, be taken care of in your old age, and many other things that heterosexuals take for granted. That’s another reason many gay people and *True Blood* vampires have chosen to stay in their respective closets of coffins“¹⁷³.

Die rechtliche Ungleichheit mag für VertreterInnen beider Seiten auch eine Rolle bei der Entscheidung gespielt haben, von einem coming-out abzusehen. Wiederum scheint die TV-

¹⁷¹ Brace und Arp, „Philo“, S. 99.

¹⁷² Brace und Arp, „Philo“, S. 102.

¹⁷³ Brace und Arp, „Philo“, S. 103.

Serie als Spiegel für das zeitgenössische Amerika erhalten zu müssen, wenn die Gemeinsamkeiten beim Streben nach einer gesetzlich anerkannten Ehe zur Sprache kommen.

„If coming out means you might suffer limitations on, or even the outright loss of, your societal rights and privileges, nondisclosure may seem like the best option. The fight over who has the right to marry, a primary concern of homosexuals in mainstream American society, finds an almost exact parallel in the debate over human-vampire unions in *True Blood*“¹⁷⁴.

Das Streben nach gesetzlicher Gleichstellung ist ein in *True Blood* wiederkehrendes Motiv. Dass sie so schnell nicht zustande kommen wird, wollen Brace und Arp mit einem Zitat aus dem neunten Teil von Harris' Buch-Serie belegen. In *Dead and Gone* schreibt Harris, dass auch sieben Jahre nach dem öffentlichen Erscheinen der Vampire noch Ungleichheit herrscht, weil Vampire nicht alle Berufe ausüben können und ihnen nach wie vor weniger Rechte zugestanden werden.

„They hadn't yet obtained full rights and privileges under the law. Legal marriage and inheritance of property were still forbidden in a few states, and vampires were barred from owning certain businesses. [...] and though vampires could be police officers and firefighters, vampire doctors were not accepted in any field that included treating patients with open wounds. Vampires weren't allowed in competition sports, either“¹⁷⁵.

Brace und Arp erkennen darin erneut „obvious parallels“¹⁷⁶ zu Gruppen wie den Homosexuellen, die als gleicher Rechte nicht würdig erachtet wurden. Ihre Ausführungen beschließen sie mit folgenden zwei Sätzen, die aufzeigen, wie sehr auch die Autorin und der Autor dem von Sandvoss aufgezeigten Problem einer rein narzisstischen Sichtweise auf die Serie unterliegen.

„As we've seen, then, coming out of the coffin or the closet these days requires courage. Let's hope, pray and act so that in the future anyone, regardless of sexual orientation, religion, or race, whether living or dead, can find acceptance along with basic human and civil rights [...]“¹⁷⁷.

¹⁷⁴ Brace und Arp, „Philo“, S. 103f.

¹⁷⁵ Charlaine Harris, *Dead and Gone* (New York: Ace Books, 2009), S. 73.

¹⁷⁶ Brace und Arp, „Philo“, S. 105.

¹⁷⁷ Brace und Arp, „Philo“, S. 106.

Unmissverständlich bringen sie ihre *intentio lectoris* damit zum Ausdruck, den noblen Anspruch von Gleichheit für alle. Um zu diesem Ausspruch zu gelangen, bringen sie viele Beispiele aus der Serie. Das Problem, welches ich in ihrer Argumentation erkenne, liegt darin, dass sie die *intentio lectoris* mit der *intentio auctoris* verwechseln. Über die offensichtlichen Wortspiele und die von den für *True Blood* Verantwortlichen bewusst gesetzten Referenzen hinausgehend konstruieren Brace und Arp eine Interpretation der Serie, um selbst einen politischen Punkt oder sogar eine politische Forderung zu formulieren. Es sei an dieser Stelle festgehalten, dass ich mit der Forderung nach gesetzlicher Gleichstellung von gesellschaftlichen Minderheiten selbstredend einverstanden bin. Brace und Arp heben für mich allerdings den in der Serie zwar durchaus vorhandenen Subtext zu sehr ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Wie bereits festgehalten, hapert diese Interpretation für mich in einem ganz maßgeblichen Punkt: die mit übermenschlichen Fähigkeiten ausgestatteten Vampire können im Gegensatz zu benachteiligten Menschen in den allermeisten Fällen auch dann ihr Ziel erreichen, wenn ihnen dies von Gesetzes wegen eigentlich verwehrt bleibt. Das „vampire mainstreaming“, also die Bereitschaft der Vampire sich an die Spielregeln der menschlichen Gesellschaft zu halten (sofern diese sie auch aufnimmt), ist ein freiwilliger, aus keiner Not heraus geborener Akt. Als solcher kann er auch jederzeit widerrufen werden. Bezug nehmend auf das von Brace und Arp verwendete Harris-Zitat aus *Dead and Gone* frage ich mich, wie groß das empfundene Unrecht bei Vampiren darüber wohl sein mag, dass sie nicht an sportlichen Wettbewerben teilnehmen dürfen. Wettbewerbe, bei denen jeder Vampir und jede Vampirin die weltbesten Menschen in jeder erdenklichen Disziplin schlagen würden, ohne sich auch nur im Entferntesten anstrengen zu müssen.

6.6.4 A Home for the Vampire

Bei der Konferenz in Bochum hat sich Katharina Rein in ihrem Beitrag den familiären Strukturen in *True Blood* unter Menschen als auch Vampiren gewidmet. Ihr mittlerweile auf der Internetseite von *Caligari*, der Deutschen Zeitschrift für Horrorstudien, veröffentlichter Essay „Mütter, Helden und Vampire“ soll mir als Grundlage dazu dienen, abschließend noch eine andere Sichtweise auf die Serie zu präsentieren¹⁷⁸.

¹⁷⁸ Katharina Rein, „Mütter, Helden und Vampire – Die postfamiliäre Gesellschaft in *True Blood*“
<http://www.caligari-online.de/?p=978#more-978>

Wie bereits festgestellt, bildet die Liebesbeziehung zwischen Sookie und Bill den Hauptplot der Geschichte. Rein beschreibt sie als zum einen geprägt von den Schwierigkeiten des Zusammenlebens und zum anderen gefährdet durch die Intoleranz, die dem Paar von Seiten der Menschen, aber auch der Vampire entgegenschwappt: „Im Laufe der Serie zeigt sich zunehmend, dass wenige Dinge im fiktiven Bon Temps (frz. „schöne Zeiten“ oder „gutes Wetter“) so sind, wie sie scheinen: [...]“¹⁷⁹. Wie sich zeigen wird, ist davon auch die Familie betroffen. Mit einem Blick auf die Darstellungen von Familie in US-amerikanischen Fernsehsendungen von den 1950ern bis in die Gegenwart meint Rein: „[...] Die Familie hält trotz aller Diskrepanzen zusammen und findet immer wieder zueinander“¹⁸⁰. Allerdings zeigt sich zuletzt, dass eine gewisse Vielfalt an familiären Strukturen möglich ist, wie sie mit einem Verweis auf Alan Balls erfolgreiches Projekt *Six Feet Under* und andere Serien belegt.

Auf Robin Woods Essay „An Introduction Into the American Horror Film“ für den Sammelband *Planks of Reason – Essays on the Horror Film*¹⁸¹ zurückgreifend, erläutert Rein anschließend, wie sich der Horror dem intimen Kreis der Familie immer mehr annähert, sich geradezu an ihn herangeschlichen hat. „Während der *Universal*-Horror der 30er Jahre außerhalb der USA, auf unbekanntem Inseln und in fernen Ländern stattfindet [...], stammen die Monster in den 50er Jahren aus dem diffusen extraterrestrischen Raum, landen aber auf der Erde, meist in den USA, und werden von US-Amerikanern abgewehrt [...]“¹⁸². Diese Gedankengang deckt sich mit meinen Ausführungen zu den Filmen *Nosferatu* und *Dracula*. In den 1960er und 70er Jahren, nicht zuletzt durch die Filme Alfred Hitchcocks, ist der Horror Rein und Woods zufolge dann in der Familie angekommen. Rein nennt dabei neben Hitchcocks *Psycho* aus dem Jahr 1960 auch *The Texas Chainsaw Massacre* von Regisseur Tobe Hooper, der 1974 in die Kinos kam. Beide Filme behandeln einen Horror, der nicht von außen auf die Familie einwirkt, sondern wie ein in einen Körper zersetzendes Gift aus ihr selbst heraus entsteht. Hoopers Film handelt von einer Gruppe von Freunden, die sich gegen eine kannibalische Familie zur Wehr setzen muss. *Psycho* ist die Geschichte eines jungen Mannes, der aufgrund einer Persönlichkeitsspaltung zum Frauenmörder wird. Grund für seinen Zustand ist die eigene,

¹⁷⁹ Rein, „Mütter, Helden, Vampire“.

¹⁸⁰ Rein, „Mütter, Helden, Vampire“.

¹⁸¹ Robin Wood, „An Introduction Into the American Horror Film“. In: Barry Keith Grant, *Planks of Reason – Essays on the Horror Film* (Oxford: Scarecrow Press, Inc., 2004), S. 107 – 142.

¹⁸² Rein, „Mütter, Helden, Vampire“.

herrsüchtige Mutter, welche der junge Mann gemeinsam mit ihrem Liebhaber aus Eifersuchtsgründen bereits Jahre zuvor getötet hat.

In der Serie *True Blood* nun ist der Horror zwar noch da, die Familie allerdings hat längst einen schweren Stand. Rein meint, dass klassische Familienstrukturen eigentlich überhaupt keine Rolle mehr spielen und ich stimme ihr in diesem Punkt zu.

„Genau genommen kommen Familien im traditionellen Sinne hier überhaupt nicht vor. Stattdessen finden sich in der Serie auf erdrückende Weise fürsorgliche oder aber verschwundene, betrunkene oder gewalttätige Eltern, allein erziehende Frauen und Waisenkinder. Die einzige aus zwei Elternteilen mit Kindern bestehende Familie besteht nicht über die erste Staffel hinaus: Der Stiefvater entpuppt sich als der gesuchte mehrfache Mörder [...]“¹⁸³.

Beispiele für die Abwesenheit von Familie finden sich in der Serie mehr als genug. Um ihrem Argument Gewicht zu verleihen, verwendet Rein unter anderem eine Szene zwischen Hoyt (Jim Parrack), dem besten Freund von Sookies Bruder Jason, und seiner Mutter Maxine (Dale Raoul). Diese Szene aus der elften Episode der zweiten Staffel möchte ich exemplarisch ebenfalls zitieren. Hoyt idealisiert seinen Vater, der schon vor vielen Jahren verstarb. Seine Mutter, die unter übernatürlichem Einfluss der Mänade Maryann steht, konfrontiert ihn im Streit mit der traurigen Wahrheit.

Hoyt: „Daddy was a hero.“

Maxine: “Daddy was a secret drinker. And you wanna know what I really think? A closet homosexual. That man just liked to dance more than a normal man should.

Hoyt: “You know, I don’t wanna hear this. It’s just mean. Daddy died protecting me and you from a burglar.”

Maxine: “Daddy put a bullet in his own head. ‘Cos he was too weak to handle his responsibilities.“

Hoyt: “But ...”

Maxine: I lied and said it was a burglar. ‘Cos otherwise we’d have never gotten that life insurance money, dumb-ass“¹⁸⁴.

Rein stellt fest, dass Familien in *True Blood* “ihre Funktion als Schutzzone verloren [haben] und von Lügen und Gewalt geprägt [sind]“¹⁸⁵. Dabei ist festzuhalten, dass es natürlich die mediale Darstellung von Familie ist, die einen schweren Knacks erlitten hat.

¹⁸³ Rein, „Mütter, Helden, Vampire“.

¹⁸⁴ Ball, „*True Blood*“, S2E11, TC 31:39 – 23:16.

¹⁸⁵ Rein, „Mütter, Helden, Vampire“.

Dementsprechend gilt es auch, alternative Modelle eines familienähnlichen Zusammenlebens zu erkunden. Im Zusammenhang mit *True Blood* wendet man sich also naturgemäß den Vampiren zu. Die vampirische Entsprechung zur Familie ist das Verhältnis zwischen dem Vampir, der einen neuen erschafft („maker“) und dem Vampir, der entsteht („progeny“ oder „child“). Die Verbindung, die jene beiden dabei eingehen, übersteigt die menschliche Form des Verbundenseins allerdings enorm:

„Über das Trinken von Vampirblut wird in *True Blood* eine Art emotionale Verbindung zwischen zwei Individuen hergestellt: Selbst wenn Menschen das Blut eines Vampirs zu sich nehmen, kann dieser in emotionalen Extremsituationen spüren, wie sich der Mensch fühlt und wo er sich befindet. Zwischen „progeny“ und „maker“ werden solche Signale permanent gesendet“¹⁸⁶.

Die tiefe, interpersonelle Verbindung, die innerhalb der Menschenfamilie scheinbar abhanden gekommen ist, ist bei den Vampiren noch intakt – auch über eine enorme Zeitspanne hinweg. In der fünften Episode der zweiten Staffel wird in einer Rückblende gezeigt, wie Godric den sterbenden Menschen Eric dazu überredet, sich zum Vampir machen zu lassen. „I’ll be your father, your brother, your child“¹⁸⁷, verspricht Godric. Er „sagt damit, dass dieses Verhältnis die menschliche Familie sowohl ersetzen als auch übersteigen wird“¹⁸⁸, analysiert Rein.

Während das Handeln der Vampire auch tausend Jahre nach ihrer Transformation noch von Erinnerungen an die Familie aus ihrer menschlichen Existenz geprägt sein kann, verhalten sich die Menschen in *True Blood* den Vampiren immer ähnlicher. Denn Familien werden durch Wahlverwandtschaften ersetzt, wie Rein meint: „Genauso entwickeln sich in *True Blood* unter den geschiedenen, alleinstehenden, verwaisten oder kinderlosen Menschen neue Verbindungen, die bereits zerfallene Familien ersetzen: Freunde und Kollegen treten an die Stelle der Familienmitglieder, teilen ein Heim und helfen einander“¹⁸⁹.

Um aufzuzeigen, wie sehr der Begriff Familie auch in der Wirklichkeit ständigen Veränderungen unterworfen ist und anscheinend immer diffuser wird, vergleicht die junge

¹⁸⁶ Rein, „Mütter, Helden, Vampire“.

¹⁸⁷ Ball, „*True Blood*“, S2E5, TC 42:38 – 42:50.

¹⁸⁸ Rein, „Mütter, Helden, Vampire“.

¹⁸⁹ Rein, „Mütter, Helden, Vampire“.

Akademikerin eine Definition des Begriffs im deutschen *Statistischen Jahrbuch 2005* mit ihrer Entsprechung aus dem Jahr 2010. 2005 galten in Deutschland „Ehepaare bzw. alleinerziehende Väter oder Mütter, die mit ihren Kindern zusammenleben [...]“¹⁹⁰ als Familien. Gemeint sind also beispielsweise auch Ehepaare ohne Kinder. Wenige Jahre später hat sich die Definition wesentlich verändert:

„Die Familie [...] umfasst [...] alle Eltern-Kind-Gemeinschaften, d.h. Ehepaare, nichteheliche (gemischtgeschlechtliche) und gleichgeschlechtliche Lebensgemeinschaften sowie alleinerziehende Mütter und Väter mit ledigen Kindern im Haushalt. [...] Damit besteht eine Familie immer aus zwei Generationen“¹⁹¹.

Die Tatsache, dass sich die zwei Definitionen so maßgeblich unterscheiden und eine Verwirrung bezüglich des Familienbegriffs herrscht, lässt sich auf die ständiger Veränderung ausgesetzten Lebensbedingungen und eine Rechtsprechung zurückführen, die mit den zeitgenössischen Entwicklungen nicht Schritt halten kann. „Dass solche Unsicherheit gern in Angst umschlägt, äußert sich auch an der immer wieder auftretenden Sorge um den Untergang der Familie, häufig verbunden mit dem Verlust traditioneller Werte, die an diese gebunden scheinen“¹⁹², bringt Rein die Angst ins Spiel, die ja bekanntlich das Grundelement jeden Horrors darstellt.

Trotz ihrer Dysfunktionalität ist die Familie, oder vielmehr die Idee davon, in *True Blood* noch nicht ganz verschwunden. Viel mehr haben sich Menschen wie auch Vampire neue Formen von familiären Strukturen angeeignet und sind, auch gemischte, Wahlverwandtschaften eingegangen. Die Vampire dienen dabei sogar als Vorbilder, weil sie sich von jeher anders organisieren mussten und mit ihrem System, das von den Menschen nun übernommen wird, schon viel Erfahrung haben.

„Ebenfalls auf beiden Seiten übernehmen Wahlverwandtschaften die Funktion der genetischen Verwandtschaften, wobei Vampire, die ihre Familien zwangsläufig verlieren (und womöglich durch ihre Transformation zum Vampir sogar unwillentlich zerstören), hierbei eine Art Vorreiterrolle einnehmen. In ihrer Gesellschaft werden traditionelle Familienbegriffe umgedeutet: An die Stelle

¹⁹⁰ Statistisches Bundesamt (Hrsg.), *Statistisches Jahrbuch 2005 – Für die Bundesrepublik Deutschland* (Wiesbaden: 2005), S. 32.

¹⁹¹ Statistisches Bundesamt (Hrsg.), *Statistisches Jahrbuch 2010 – Für die Bundesrepublik Deutschland mit „Internationalen Übersichten“* (Wiesbaden: 2010), S. 32.

¹⁹² Rein, „Mütter, Helden, Vampire“.

der menschlichen Familien treten Vampireltern, -kinder, -brüder und -schwestern, deren Bindungen intensiver sind und länger andauern als diejenigen unter menschlichen Verwandten¹⁹³.

An der Spitze dieser Entwicklungen stehen auch Sookie und Bill. Ihre „Misch-Beziehung“ stellt eine weitere Herausforderung und Komplikation dar. Von einem „normalen Leben“, über welches sich das Paar wiederholt unterhält, sind die beiden, zumindest noch, weit entfernt. Dadurch bietet sich auch eine neue Perspektive auf die Inhalte der Serie, mit der Rein das Ende ihres Essays einleitet. Denn in *True Blood* hat der Horror die Familie bereits hinter sich gelassen.

„*True Blood* ist eine Fernsehserie, die im kleinstädtischen Milieu spielt, in der aber keine einzige intakte Familie vorkommt. Wenn sich mit Wood der Horror immer mehr an den amerikanischen Bürger annähert, bis er schließlich in dessen Heim ankommt, so ist er in *True Blood* in gewisser Hinsicht bereits an der Familie vorbeigezogen¹⁹⁴.

Durch diese Analyse zeigt sich also, dass es durchaus Bereiche gibt, in denen sich Vampire und Menschen den gleichen, oder zumindest ähnlichen, Problemen gegenübersehen. Im Hinblick auf das in den vergangenen Kapiteln Erörterte, läge möglicherweise hierin das Potenzial für eine gleichberechtigte Lebensweise von Vampiren und Menschen. Mit Reins Ansatz, der im Vergleich zu anderen Interpretationen kaum Logikfehler aufweist, wenn man ihn anhand von Szenen aus der Serie überprüft, bin ich in allen Belangen einverstanden.

Hinzuzufügen wäre wohl nur noch, dass, nachdem sich sowohl Vampire als auch Menschen funktionierende, familienähnliche Organisationsformen geschaffen haben, lediglich eine Lösung für das Miteinander der beiden Gruppen gefunden werden muss. Dazu leisten Sookie und Bill ihren Beitrag.

¹⁹³ Rein, „Mütter, Helden, Vampire“.

¹⁹⁴ Rein, „Mütter, Helden, Vampire“.

7. Schlusswort

In meiner Diplomarbeit habe ich mich mit der US-amerikanischen Fernsehserie *True Blood* des Pay-TV-Senders HBO auseinandergesetzt. An den Anfang dieses Textes stellte ich eine Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von „Lesenden“ zu ihren „Texten“. Besonderer Fokus lag dabei auf den Mechanismen der Bedeutungskonstruktion, die für den später folgenden Analyseteil enorm hilfreich waren und mir eine Einschätzung verschiedenster Meinungen zu der Serie ermöglichten.

Darauf folgten die von mir untersuchten Wurzeln des Vampir-Genres in Film und Literatur. Es galt, Genrekonventionen und elementare Motive von Vampir-Geschichten zu bestimmen, um in einem späteren Schritt das Verhältnis von *True Blood* zu diesen Wurzeln näher zu beleuchten und zu klären. Ich fragte mich ob, und, falls ja, mit welchen neuen Aspekten das Genre durch die Serie angereichert wird. Darüber hinaus wollte ich herausfinden, inwiefern die Charakterzeichnung des Vampirs Bill derjenigen seiner „Ahnen“ entspricht und worin sie sich von ihnen unterscheidet.

Als berühmtestem aller Vampire fiel Dracula eine besondere Rolle zu. Bram Stokers gleichnamiger Roman und dessen Verfilmung durch Tod Browning sind die Vorlagen, an denen sich alle späteren Vampirfiguren messen und abarbeiten müssen. Dracula ist der, mehr oder weniger wilde, Fremde aus der Ferne, der ein funktionierendes System im jeweiligen „Hier“ des Narrativs aus dem Gleichgewicht bringt. Von Beginn an ist er dabei nicht als ein, den Horror mit sich bringendes, Monster gezeichnet, sondern verfügt auch über durchaus charismatische und verführerische Züge. Wichtig ist dabei, dass der Vampir von Außen eindringt und hierarchische Strukturen, nicht zuletzt diejenigen zwischen den Geschlechtern, durcheinander wirbelt. Treffend bezeichnen Georg Seeßlen und Claudius Weil in *Kino des Phantastischen: Geschichte und Mythologie des Horror-Films* den Vampir aus dem Film von 1931 als „greuliche Karikatur des europäischen Liebhabers, den der amerikanische Pionier zu überwinden trachtete“¹⁹⁵.

Neben dem dramaturgischen Aufbau der Serie habe ich anhand von Szenen aus der ersten Staffel auch Mechanismen der Liebesbeziehung zwischen Sookie und Bill analysiert. Danach galt, die angestrebten Vergleiche mit den Ur-Vampiren zu ziehen. *True Blood* reiht

¹⁹⁵ Seeßlen/Weil, „Phantastik“, S. 62.

sich nahtlos in die lange Reihe von medialen Vampir-Darstellungen ein. Die Serie setzt sich aktiv, wenn auch teilweise ironisch, mit ihrem reichhaltigen Erbe auseinander. Dabei werden die wichtigsten Konventionen und Regeln des Genres eingehalten. Völlig neu ist dafür die Ausgangssituation, vor der sich die Handlung ausbreitet. Durch den Kniff, dass Vampire auf synthetisches Blut zurückgreifen können und damit, zumindest theoretisch, keine Gefahr für Menschen mehr darstellen, verändert sich einiges. Das zeigt sich ganz besonders stark an der Figur von Bill. Im Gegensatz zu seinen Vorbildern ist er noch zu einem maßgeblichen Teil von seinen Erfahrungen als Mensch geprägt und diese bilden, auf den ersten Blick, auf die Grundlage und Motivation für sein Handeln. Sein Auftauchen in *Bon Temps* ist für ihn eine Rückkehr nach Hause, denn er kommt aus dem verschlafenen Nest und lebte hier als Mensch auch mit seiner Familie. Anders als Dracula entstammt Bill also nicht einem fremden Ort, sondern einer anderen Zeit. Nichtsdestotrotz stellt Bill eine Bedrohung dar, auch oder gerade weil er eine Liebesbeziehung mit Sookie eingeht. Bill unterscheidet sich in einem weiteren Punkt ganz entschieden von Dracula, wie Joseph McCabe in seinem Essay „Pure Blood“ im Sammelband *A Taste of True Blood* feststellt: „It’s clear that Bill is successful in his invasion not by being – like Dracula – less civilized than the men he challenges, but by being *more so*“¹⁹⁶. Dass Sookie und Bill den Versuch unternehmen, eine Liebesbeziehung zu führen, die nicht von einem hierarchischen Gefüge zwischen Vampir und Mensch geprägt ist, ist für das Genre ebenfalls etwas Neues.

Mein zweites großes Anliegen war es, die gängigen Analysen und Interpretationen der Serie, die bislang hauptsächlich in Form von journalistischen Texten oder Essays und Aufsätzen bestehen, einer genauen Untersuchung zu unterziehen. Nicht außer Acht lassen wollte ich dabei auch den Produktions- und Ausstrahlungskontext der Serie, denn dem Pay-TV-Sender HBO aus den USA bieten sich ganz spezifische Bedingungen. Daraus resultieren wiederum konkrete Anforderungen an seine Programme, um den kommerziellen Erfolg sicherzustellen.

Ausführlich widmete ich mich den wenigen bis zum heutigen Tag erschienenen Analysen der Serie, von denen sich viele mit den Parallelen zwischen den Vampiren *True Bloods* und dem Kampf der Lesben- und Schwulenbewegung nach gesellschaftlicher und gesetzlicher Gleichstellung widmen. Diese Ansätze lassen sich unter dem Gleichnis „coming out of the coffin = coming out of the closet“ zusammenfassen. Eine genaue Szenenanalyse zeigt allerdings, dass eine Gleichsetzung der beiden Gruppen nur bis zu

¹⁹⁶ McCabe, „Taste“, S. 104.

einem gewissen Punkt funktioniert und darüber hinaus problematisch wird. Unbestrittenermaßen steckt *True Blood* voller bewusst gesetzter Andeutungen und Verweisen, die einen Zusammenhang Vampiren und in der Wirklichkeit benachteiligten Gruppen herstellen. Im Endeffekt erscheinen mir jedoch sowohl die Ausgangssituationen als auch die jeweiligen Möglichkeiten, auf die Umwelt zu reagieren, zu unterschiedlich. Die Serie auf diese eine Analogie zu beschränken, käme einer Verkürzung gleich. Ich führe die Vehemenz, mit der manche Analysen diesen Interpretationsansatz verfolgen, auf den Wunsch zurück, *True Blood* mit einem politischen Anliegen zu versehen.

Das konkrete gesellschaftspolitische Anliegen, die Serie als potenziellen Beitrag zu einer liberaleren und toleranteren Gemeinschaft sehen zu wollen, ist dabei keineswegs das Problem. Den politischen Wunsch nach einer solchen Gemeinschaft teile ich uneingeschränkt. Nach eingehender Szenenanalyse komme ich aber zum Schluss, dass die Interpretation, die Vampire *True Bloods* seien Repräsentationen einer lesbisch-schwulen Community, viele argumentative Schwächen aufweist. Durch einen ausführlichen Verweis auf den soziologischen Ansatz von Cornel Sanvoss habe ich versucht aufzuzeigen, wie schnell man bei der Rezeption und Interpretation von populärkulturellen Texten in die Falle tappen kann, zu viel hineinlesen zu wollen. Ich glaube, dass es mir gelungen ist, die Probleme bei solchen, möglicherweise etwas über das Ziel hinausgeschossenen, Argumentationen offen zu legen. Anhand des Essays von Katharina Rein war es mir deshalb auch ein Anliegen, eine alternative Lesart von *True Blood* zu präsentieren, die ich für schlüssiger und stimmiger halte.

Abschließend möchte ich nicht unerwähnt lassen, dass der Zusammenhang zwischen der Ausstrahlungslogik von HBO und der Darstellung von ausgelebter Sexualität eine eigene, äußerst interessante Forschungsfrage darstellen würde. Denn die Serien des Senders, *Alan Balls True Blood* und *Six Feet Under* sind da keine Ausnahmen, sind voll mit Sexszenen. Und zwar nur deswegen – könnte man versucht sein, zu meinen – weil für den Bezahlsender HBO Gewalt, Nacktheit und Sex einen erheblichen Teil seines Potenzials darstellen. Dies habe ich versucht im dem Sender gewidmeten Kapitel zumindest anzudeuten.

Tatsächlich ist es im Falle von *True Blood* so, dass heterosexueller Sex ständig präsent ist, besonders durch die Figur von Jason, und dabei nicht immer das Vorantreiben der Geschichte im Vordergrund steht. Homosexuelle Liebesszenen hingegen, werden nicht

gezeigt, obwohl das über die Figur des schwulen Lafayettes, der durchaus mit seinem Sexleben prahlt, ein Leichtes wäre.

8. Quellen

8.1 Audiovisuelle Quellen

Alfredson, Tomas: *Låt den rätte komma in (So finster die Nacht)* (DVD: EFTI, 2008)

Ball, Alan: *True Blood – Die komplette erste Staffel* (DVD: Warner, 2009)

Ball, Alan: *True Blood – Die komplette zweite Staffel* (DVD: Warner, 2009)

Browning, Tod: *Dracula* (DVD: Universal, 2004)

Hardwicke, Catherine: *Twilight* (DVD: Summit Entertainment, 2008)

Murnau, Friedrich Wilhelm: *Nosferatu* (DVD: Elstree Hill, 2010)

Slade, David: *The Twilight Saga: Eclipse* (DVD: Summit Entertainment, 2010)

Weitz, Chris: *The Twilight Saga: New Moon* (DVD: Summit Entertainment, 2009)

Whedon, Joss: *Buffy the Vampire Slayer* (DVD: Twentieth Century Fox, 2003)

8.2 Literatur

Harris, Charlaine: *Dead and Gone* (New York: Ace Books, 2009)

Kostova, Elizabeth: *The Historian* (New York: Back Bay Books, 2009)

Polidori, John William: *The Vampyre* (Yeadon: Woodstock Books, 1990)

Sheridan Le Fanu, Joseph: *Carmilla* (New York: Cosimo Books, 2008)

Stoker, Bram: *Dracula* (London: Penguin, 1994)

8.3 Sekundärliteratur

Arata, Stephen D.: *The Occidental Tourist - Dracula and the Anxiety of Reverse Colonization* (Victorian Studies 33, 1990)

Brooker, Will: *Batman Unmasked – Analysing a Cultural Icon* (London: Continuum, 2000)

Dath, Dietmar: *Sie ist wach – Über ein Mädchen, das hilft, schützt und rettet* (Berlin: Implex, 2003)

Dunn, George A. und Housel, Rebecca (Hrsg.): *True Blood and Philosophy – We Wanna Think Bad Things With You* (Hoboken: John Wiley & Sons, 2010)

Eco, Umberto: *Die Grenzen der Interpretation* (München: dtv, 1999, Neuauflage)

Grant, Barry Keith: *Planks of Reason – Essays on the Horror Film* (Oxford: Scarecrow Press, Inc., 2004)

Jameson, Fredric: *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism* (London: Verso, 1991)

Köppl, Rainer: *Der Vampir sind wir – Der unsterbliche Mythos von Dracula bis Twilight* (St. Pölten: Residenz, 2010)

McKee, Robert: *Story. Die Prinzipien des Drehbuchs Schreibens* (Berlin: Alexander, 2009)

Mikunda, Christian: *Kino spüren – Strategien der emotionalen Filmgestaltung* (München: Filmland Presse, 1986)

Miller, Elizabeth Russell: *Bram Stoker`s Dracula: A Documentary Volume* (Detroit: Gale, 2005)

Sandvoss, Cornel: *Fans – The Mirror of Consumption* (Cambridge: Polity, 2005)

Seeßlen, Georg und Weil, Claudius: *Kino des Phantastischen: Geschichte und Mythologie des Horror-Films* (Hamburg: Rowohlt, 1980)

Statistisches Bundesamt (Hrsg.), *Statistisches Jahrbuch 2005 – Für die Bundesrepublik Deutschland* (Wiesbaden, 2005)

Statistisches Bundesamt (Hrsg.), *Statistisches Jahrbuch 2010 – Für die Bundesrepublik Deutschland mit „Internationalen Übersichten“* (Wiesbaden, 2010)

Sturm, Dieter und Völker, Klaus (Hrsg.): *Von denen Vampiren und Menschengaugern – Dichtungen und Dokumente* (München: Hanser, 1968)

Von Wilpert, Gero: *Sachwörterbuch der Literatur* (Stuttgart: Kröner, 1969)

Wilson, Leah (Hrsg.): *A Taste of True Blood – The Fangbanger's Guide* (Dallas, Benbella, 2010)

8.4 Internet

Alan Ball im Interview:

<http://true-blood.net/2009/10/28/true-blood-guide-season-1-escape-from-dragon-house-with-commentary-from-alan-ball/#tvq>

Characteristics of the Vampire:

<http://www.ucs.mun.ca/~emiller/traits.html>

Durand, Kevin K.: *Slayage*-Beitrag "Are You Ready to Finish This?" -The Battle against the Patriarchal Forces of Darkness:

<http://slayageonline.com/PDF/Durand.pdf>

Dyke, Greg: *Guardian*-Blog „What would HBO do?“:

<http://www.guardian.co.uk/media/2009/feb/02/hbo-british-television-drama>

Haas, Daniel: *Frankfurter-Allgemeine*-Artikel „Viel schlürfen, tief schürfen“:

<http://www.faz.net/s/Rub510A2EDA82CA4A8482E6C38BC79C4911/Doc~E16557554E9E6448DACE11AEFEBF2F5C0~ATpl~Ecommon~Scontent.html>

Hinckley, David: *New-York-Daily-News*-Artikel „Vampire fans rejoice: ‘True Blood’ back in circulation“:

http://articles.nydailynews.com/2009-06-12/entertainment/17926258_1_sookie-stackhouse-vampire-true-blood

Martin, Denise: *L.A-Times*-Artikel “HBO’s ‘True Blood’: Audiences don’t bite:

<http://latimesblogs.latimes.com/showtracker/2008/09/hbo-premiere-tr.html>

Nielsen Media Research:

<http://nielsen.com/us/en/measurement/television-measurement.html>

Poniewozik, James: *Time*-Artikel “Undead on Arrival“:

<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1838758,00.html>

Poniewozik, James: *Time*-Artikel “TV Weekend: Another Bite for True Blood“:

<http://tunedin.blogs.time.com/2009/06/12/tv-weekend-another-bite-for-true-blood/>

Rein, Katharina: *Caligari*-Essay “Mütter, Helden und Vampire“:

<http://www.caligari-online.de/?p=978#more-978>

Russell-Williams, Imogen: *Guardian*-Artikel “Twilight vampires? Bah! Fangs ain't what they used to be...“:

<http://www.guardian.co.uk/global/booksblog/2009/jan/08/twilight-vampire>

Shiple, Diane: *Guardian*-Blog “Sick to death of sex and violence“:

<http://www.guardian.co.uk/culture/tvandradioblog/2008/sep/09/sicktodeathofsexandviole>

St. Louis, Renne und Riggs, Miriam: Slayage-Beitrag “‘And Yet’: The Limits of *Buffy* Feminism“:

http://slayageonline.com/PDF/St._Louis_Riggs.pdf

Tägliche Einschaltquoten des US-Fernsehprogramms:

<http://tvbythenumbers.com/>

Toff, Benjamin: *New-York-Times*-Artikel „Victories for NBC, MTV and ‘True Blood’:

http://www.nytimes.com/2009/09/16/arts/television/16arts-VICTORIESFOR_BRF.html

US-amerikanische Haushalte mit Fernsehanschluss:

http://blog.nielsen.com/nielsenwire/media_entertainment/number-of-u-s-tv-households-climbs-by-one-million-for-2010-11-tv-season/

US-amerikanische Kinokassen-Statistik:

<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=twilight08.htm>

Wallenstein, Andrew: *Hollywood-Reporter*-Artikel „The mysterious Disappearance of HBO subscribers“:

<http://www.reuters.com/article/2010/09/13/us-hbo-idUSTRE68C1A020100913>

Zeigenössische Kritiken zu *Dracula*:

<http://blooferland.com/drc/images/Reviews.rtf>

Abstract Deutsch

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Fernsehserie *True Blood* des US-amerikanischen Bezahlenders HBO. Die Serie ist Teil eines aktuellen Hypes der Vampirfigur in Literatur, Film und Fernsehen. Die kreative Kraft hinter *True Blood* ist Serienmacher Alan Ball, der mit der Serie *Six Feet Under* bereits zuvor äußerst erfolgreich mit HBO zusammenarbeitete.

Einen zentralen Teil der vorliegenden Arbeit macht die ausführliche Szenenanalyse von *True Blood* aus. Dabei werden entscheidende Szenen aus den ersten beiden Staffeln analysiert. Darauf aufbauend folgt eine intensive Beschäftigung mit gängigen und vorherrschenden Interpretationen der Serie in Medien und Essays. Besonders die vielfach wiederholte Aussage, die Vampire der Serie seien als Repräsentationen unterdrückter und diskriminierter Minderheiten im zeitgenössischen Amerika anzusehen, wird einer kritischen Betrachtung unterzogen. Die argumentativen „Werkzeuge“ hierfür werden bereits zu Beginn der Diplomarbeit entwickelt, indem die Mechanismen der Bedeutungskonstruktion und das Verhältnis von „Texten“ zu ihren „Lesenden“ beleuchtet werden.

Um die Serie innerhalb der langen Tradition von medialen Vampirdarstellungen zu kontextualisieren, werden, an das Theoriekapitel anschließend, literarische Urtexte und Filme vorgestellt, die die grundsätzlichen Konventionen des Genres festgelegt haben. *True Blood* ist Teil dieser Erzähltradition und so wird die Serie später mit den Vorgängertexten verglichen. Dahinter steht die Frage, ob die Serie das Genre mit neuen Aspekten anreichert. Vor den Analyseteilen befindet sich ein Kapitel, in welchem das Sendegefäß HBO vorgestellt wird. Als Bezahlender nimmt HBO eine ganz spezifische Position auf dem US-amerikanischen Fernsehmarkt ein, was sich auch auf seine Produkte auswirkt. Darüber hinaus werden in diesem Kapitel die kommerziellen Aspekte der Serie und die Einschaltquoten behandelt.

Insgesamt lässt sich sagen, dass die Serie zwar durchaus bewusst Referenzen zu beispielweise der Schwulen- und Lesbenbewegung macht, diese aber nie zu einem konkreten politischen Anliegen ausformuliert. Vielmehr erscheint es schlüssiger, die Serie als fundierten Kommentar zur familiären und post-familiären Strukturen anzusehen.

Abstract English

This thesis centres around the American television show *True Blood* by creator Alan Ball. It is broadcasted by premium cable television network HBO. The series is part of an ongoing hype around vampiric characters in literature, film and television. Ball has previously collaborated with the broadcaster by producing the largely successful show *Six Feet Under*.

A central part of this thesis is the extensive analysis of particular scenes from the first two seasons of the show. It is followed by a detailed examination of popular and predominant interpretations of the series in various media and essays. Especially the popular and often repeated conclusion that the vampires in the show serve as representations of oppressed and discriminated minorities in contemporary America, is taken under critical examination. The methodological tools for this purpose are developed at the beginning of this thesis by shedding light on the mechanisms of the construction of meaning and the relationship of “texts” to their “readers”.

In order to contextualise the series in the long narrative traditions of vampire tales, the theoretical chapter is followed by portraits of primary literary texts and films, which founded the basic conventions of the genre. *True Blood* is part of that tradition and the show will later be compared to its ancestors. Behind that, lies the question whether the series enriches the genre or not. Ahead of the analysis and the interpretation lies a chapter which is dedicated to the show’s broadcasting vessel, meaning the network HBO. As a premium cable network HBO positions itself in a very specific place on the American tv market and therefore produces unique content. In addition to that the chapter circles around the commercial aspects and the audience ratings of the show.

Overall I conclude, that the series intentionally makes references for example to the gay and lesbian rights movement, but never refines them into an explicit political statement. In fact it is much more coherent, to see the show as a commentary to familial and post-familial structures.

Lebenslauf

Name	Jonas Müller
Geburtsdatum	19.06.1982
Geburtsort	Rheinfelden, Schweiz
Staatsangehörigkeit	Schweiz, Deutschland
Kontakt	jonas.mueller23@web.de

Ausbildung

2003 – 2011 Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft in
Wien, Universität Wien

Schwerpunkte: Film- und Fernsehgeschichte, Film- und
Fernsehanalyse, Dokumentarfilm

1994 – 2002 Gymnasium im Profil „Wirtschaft und Recht“ in Olten (CH) mit
Erreichen der Hochschulreife

Berufserfahrung

2009 – 2011 Sport-Redaktion, KURIER.at

2007 – 2009 HOANZL Vertriebsges.m.b.H, Wien

2005 – 2007 Rave Up Records, Wien

Besondere Projekte

2008 – 2011 Konzeption Filmdokumentation
Arbeitstitel: „Jugendkultur in Wien“

2006 – 2007 Fußballfan-Filmdokumentation
„Es geht sich immer nicht aus“