



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Geschlechterkonstruktionen in Vampirromanen

Verfasserin

Sarah Bensaid

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Jänner 2013

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Diplomstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer

Dr. Ernst Grabovszki

Inhalt

Einleitung.....	1
1. Der historische Vampir.....	2
1.1. Vampirglaube von der Antike bis zur Gegenwart.....	3
1.2. Der theologische Kontext des Vampirglaubens	5
1.3. Vampirglaube am Balkan	6
1.4. Die Vampirdebatte der Aufklärung	7
2. Mythos Vampir.....	14
2.1. Erscheinungsformen	14
2.2. Die Blutgräfin.....	16
3. Metamorphosen des Vampirs in der Literatur.....	19
3.1. Der Vampir im 19. Jahrhundert.....	20
3.2. Der Vampir im 20. Jahrhundert: Eine Gratwanderung zwischen Kommerz und Selbstfindung.....	23
3.3. Der Vampir im 21. Jahrhundert: Pubertierende Monster in der Sinnkrise.....	25
4. Der Vampir und seine Bedeutung im 19. Jahrhundert	30
4.1. Eine kurze Sozialgeschichte der Frau im viktorianischen Zeitalter	31
4.2. Bildung	31
4.3. Die Lehre der Sphären.....	32
4.4. Die Naturrechtsgesetzbücher	33
4.5. Rechtsituation der Frau.....	34
4.6. Frauenbewegung.....	37
4.7. Weibliche Homosexualität im 19. Jahrhundert	38
5. Carmilla	40
5.1. Dramaturgisch relevante Szenen	41
5.2. Subversives Potential?.....	52
6. Buffy the Vampire Slayer.....	54
6.1. Mulvey Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema.....	55
6.2. Creed Barbara: Femme castratrice	57
6.3. Creed Barbara: Die archaische Mutter	59
6.4. Weiblichkeitskonzepte in Buffy the Vampire Slayer.....	62
6.5. Subversives Potential?.....	67
7. Geschlechterkonstruktionen in Vampirromanen des 21. Jahrhunderts	68
7.1. Postfeminismus.....	69
7.2. Dilemma des Postfeminismus	71

8. Chick Lit	77
8.1. Inhaltliche Merkmale Chick Lit:	78
8.2. Ort	78
8.3. Charaktere in CL:	78
8.4. Inhalt	84
Konklusion.....	95
Bibliographie	97
Primärliteratur.....	97
Sekundärliteratur	98
Abstract.....	103
Lebenslauf	104

Einleitung

Der Hype rund um die Romanserie *Twilight* rückte den Vampir wieder ins Rampenlicht und förderte damit eine allgemeine Auseinandersetzung mit dem Mythos.

Der nie wirklich unpopuläre Graf der Finsternis ist in Gestalt eines glitzernden Jünglings auferstanden, der einzig die wahre Liebe für die Ewigkeit sucht. In *Our Vampires, Ourselves* stellt Auerbach fest, dass jede Epoche beeinflusst vom Zeitgeist ihre eigene Vampirfigur hervorbringt. Ausgehend von dieser These soll anhand der gegenwärtigen Literatur der Vampir der Jetztzeit skizziert werden, mit besonderem Augenmerk auf den Geschlechterkonstruktionen.

Welche Wandlungen und Zuschreibungen der Vampir in seiner Funktion als Symbolfigur im Laufe der Zeit durchgemacht hat und wie er von einem Mythos zu einem fixen Bestandteil der Kulturindustrie wurde, zeigen die ersten drei Kapitel auf.

Im 4. und 5. Kapitel stehen der Roman *Carmilla* und die Fernsehserie *Buffy the Vampire Slayer* im Mittelpunkt, um die Position der Frau im sozio-historischen Kontext und in der Vampirfiktion zu erörtern.

Das letzte Kapitel beschäftigt sich mit den Geschlechterpositionen in zeitgenössischen Romanen und der Stellung des Vampirs im Bezug zum Postfeminismus.

1. Der historische Vampir

Der Vampir ist eine Projektionsfigur der (eigenen) Triebe und Sehnsüchte. Die Zuschreibungen - ewiges Leben, Reichtum, Stärke, allgemeine Überlegenheit und nicht an Konventionen gebundene Sexualität - machen den Vampir zu einem begehrten Vorbild.¹ Vielfach werden die negativen Eigenschaften des Vampirs ins Positive gekehrt, der Vampir muss Buße halten und für seine Sünden bezahlen, oder er führt ein menschliches Leben mit den einhergehenden moralischen Konventionen. Das Dämonische, Teuflische und die Blutgier wird vermehrt den ‚bösen‘ Vampiren, also den Widersachern der geläuterten Vampire, zugeschrieben. Graf Dracula hat sich in der heutigen Literatur in gute und schlechte Vampire aufgespaltet.

Die berühmteste literarische Manifestation ist wohl Bram Stokers *Dracula*, der bis heute die fiktiven Vampirfiguren beeinflusst.

Die Bedeutung des Romans liegt vielmehr darin, dass Stoker der symbolträchtigen Figur des Vampirs, ihre adäquate Gestalt verliehen hat. Der Vampir verkörpert vieles: Sexualität, Machtgier, Schmarotzertum, Sucht, Verbrechen, Dämonie, aber auch den Traum vom ewigen Leben. All das vereinigt Dracula auf nahezu vorbildliche Weise in sich [...].²

Bevor auf die literarische Figur des Vampirs und seine Bedeutungen näher eingegangen wird, werden in diesem Kapitel der historische Vampir, der Vampirglaube und sein theologischer Kontext, der Balkan als Hort der Wiedergänger, sein Erscheinungsbild und die Vampirdebatte des 18. Jahrhunderts erörtert.

¹ Vgl. Borrmann, Norbert: *Vampirismus oder die Sehnsucht nach Unsterblichkeit*, Diederichs, München, 1998, S 12

² Ebd. S. 76

1.1. Vampirglaube von der Antike bis zur Gegenwart

Der Vampirglaube ist sowohl zeitlich als auch geographisch gegliedert. Der antike Vampirglaube wird vom Vorderen Orient und dem Mittelmeerraum beeinflusst. In der Antike manifestiert sich der Glaube an Blutsauger in den mythologischen Figuren der Lamia und Empusen. Die Lamia soll eine Geliebte Zeus gewesen sein, die von der Frau Zeus in den Wahnsinn getrieben wurde und fortan aus Rache fremde Kinder tötete. Das Töten fremder Kinder geht auf die Figur der Lillith zurück, die bei den Sumerern eine Todesgöttin namens Lilitu war, die unfolgsam gegen Gott war, und eine unstillbare Gier auf Blut hatte. Sie war ein Mischwesen aus Schlange, Vogel und Frau. Im jüdischen Glauben war Lillith ebenfalls Gott und Adam (sie war die erste Frau von Adam) gegenüber ungehorsam, weil sie sich Adam nicht unterordnen wollte - selbst beim Geschlechtsverkehr - und wurde verstoßen, beziehungsweise rannte aus dem Paradies und wurde dafür zur Dämonin gemacht, die Männer und Kinder ermordete.³ In der Antike kannten die Griechen Lillith als Lamia, die Römer als Lemur. Hier war sie allerdings eine Dämonin in Menschengestalt. Etymologisch ist die Lamia mit den Lemuren (Geister von Verstorbenen; antikes Rom) verwandt. In literarischer Form bearbeiteten Nikander, Diodor, Strabo und Plinius dieses Thema.⁴ Die Empuse, der Lamia ähnlicher weiblicher Dämon, wurde ebenfalls literarisch bearbeitet, und eine dieser Verarbeitungen, nämlich Phlegon aus Tralles *Von wunderbaren Dingen* beeinflusste Goethes Ballade *Die Braut von Korinth*.⁵

Diese mythologischen Figuren gingen im sich entwickelnden Abendland eine Synthese mit heimischen Vorstellungen und den christlichen Ideen ein und bildeten eine weitere Ausprägung des Vampirglaubens. Eine weitere antike Gestalt kam zu dem blutsaugenden Reigen hinzu. Die Stryx drang bis in den Balkanraum vor, der zu einem Schmelztiegel des Vampirglaubens werden sollte.⁶

³Vgl. Schaub, Hagen: *Blutspuren. Die Geschichte der Vampire - Auf den Spuren eines Mythos*, Leykam, Graz, 2008, S. 30f

⁴ Vgl. Ebd. S. 31

⁵ Vgl. Ebd. S. 31f

⁶ Vgl. Borrmann, *Vampirismus*, S.46f

Auffällig ist, wenn man diese Aufzählung von bluttrinkenden Gestalten betrachtet, dass die genuinen Formen des Vampirs in der Antike durchwegs weiblich sind. Weibliche Dämonen, Kinder tötende Hexen und männermordende Vamps bevölkern die Sagenwelt der Antike. Einige dieser monströsen Fabelwesen weisen einen stark sexuellen Wesenszug auf, vor allem wenn es sich um weibliche handelt. Dies kann damit begründet werden, dass die zumeist männlichen Urheber der Mythologien hier ihre eigenen Fantasien bedienten, und mit der Angst vor Frauen, denen schon immer eine Nähe zu Satan unterstellt wurde. Dass weibliche Vampire in der späteren Literatur zu übersexualisierten und wahnsinnigen Nebenfiguren degradiert werden, mag einerseits hier seinen Ursprung haben und ist andererseits ein Zeichen der strukturellen Unterdrückung der Frauen durch Männer. Macht, mag sie auch negativ konnotiert sein, wie es bei Vampiren der Fall ist, wendet sich immer gegen Frauen.

Diese unverhohlene sexuelle Komponente unterscheidet die blutsaugenden Dämonen, Götter und Geister von den meisten lebenden Leichnamen, bei denen Sexualität allenfalls am Rande eine Rolle spielte, auch wenn es auffällig ist, dass weibliche Vampire häufig Männer anfallen, während männliche Vampire vorwiegend Frauen nachstellen [...].⁷

Die Sexualität, die dem zeitgenössischen Vampir unterstellt wird, spielte in den Überlieferungen und Quellen vergangener Zeiten kaum eine Rolle.

Aber nicht nur die Menschen in der Antike glaubten an blutsaugende Geschöpfe und Dämonen, sondern auch die skandinavischen Völker, die Briten, bevor Stokers Roman für Furore sorgte, und auch in Frankreich, wo der Werwolfglaube dominierte, erschien hin und wieder ein Vampir. Hinzuzufügen wären noch Vampirvorfälle aus der Schweiz, Böhmen, Mähren, Schlesien und Bulgarien.⁸ Hier zeigt sich, dass sich der Vampirglaube durch alle Epochen zieht, und vor allem aber beweisen die historischen Quellen, dass eben dieser Glaube nicht nur ein südosteuropäisches Phänomen war, sondern überall zu finden war.

Wie sich der Vampirglaube im 17. und 18. Jahrhundert manifestiert, wird in einem späteren Abschnitt erklärt. Wenn man über Vampire schreibt, darf der theologische Kontext nicht fehlen, der an dieser Stelle behandelt wird.

⁷ Schaub, *Blutspuren*, S. 27

⁸ Vgl. Ebd. S.34-45

1.2. Der theologische Kontext des Vampirglaubens

Der Vampir verkörpert eine autonome Figur des Glaubens an lebende Tote.⁹

Die Angst vor dem Tod und den Toten findet sich vermutlich in jeder Kultur in unterschiedlichen Ausprägungen wieder und zeigt sich in Riten, um besser damit umgehen zu können. Schaub verweist hier auf Stefan Hock, der bereits 1900 feststellte, dass der Vampir ein gesamteuropäisches Sagenmotiv sei und die Angst vor dem Tod repräsentiert.¹⁰ Genau diese Angst vor dem Tod und seiner Bewältigung ist eine der Wurzeln des Vampirglaubens.¹¹

Nicht nur der Katholizismus hatte seine Probleme mit lebenden Leichnamen, sondern auch die orthodoxe Kirche. Beide Glaubensgemeinschaften versuchten den Aberglauben aus den Köpfen der Menschen zu vertreiben, gleichzeitig aber versuchte die Kirche (katholische und orthodoxe) den Glauben an Vampire zu ihren Gunsten zu nutzen.

Durch einen materiellen und immateriellen Ablasshandel – Aufruf zur Befolgung christlicher Regeln und zu kostenpflichtigen Exorzismen – band die Kirche ihre Zöglinge noch enger an sich. Die orthodoxe Kirche war hier besonders strikt, da sie verbreitete, dass exkommunizierte Menschen bzw. Tote sich in Vampire verwandelten.¹²

Somit könnte die eher geringe Wertschätzung der Leiche ein wesentlicher Grund dafür sein, warum gerade im Bereich der orthodoxen Kirche der Glaube an lebende Leichname stark vertreten war und sich länger halten konnte.¹³

Diese eben nicht vorhandenen Totenbräuche führten dazu, dass sich die Menschen älterer Rituale bedienten, die nichts mit der Orthodoxen Kirche gemein hatten, um das Thema Tod besser handhaben zu können.

Vor allem die Zeit der Türkenkriege zwischen 1500 und 1800 brachte die katholische Kirche im Balkan dazu, sich verstärkt mit dem Vampirphänomen auseinanderzusetzen, um ihre Stellung zwischen dem Islam und der orthodoxen Kirche zu stärken. Diese Beschäftigung wurde um 1600 intensiviert und ging

⁹ Vgl. Schaub, *Blutspuren*. S.15

¹⁰ Vgl. Ebd. S. 19

¹¹ Vgl. Ebd. S. 28

¹² Vgl. Borrmann, *Vampirismus*, S. 48

¹³ Schaub, *Blutspuren*, S. 63

soweit, dass die katholische Kirche den Kampf gegen Vampire offiziell aufnahm. Aus dieser Zeit stammt das bis heute ‚gültige‘ Abwehrverfahren mit Kruzifix und Weihwasser. Das Pfählen des Herzens wurde aus einem vorchristlichen Glauben entnommen und mit einer christlichen Patina überzogen.¹⁴ Hier merkt man bereits die Dominanz des südosteuropäischen Raumes für den Vampirglauben. Warum dies so ist, zeigt sich anhand folgender Aspekte.

1.3. Vampirglaube am Balkan

Es gibt mehrere Gründe, warum besonders am Balkan der Vampirglaube so präsent war. Krieg, Krankheit und Not waren dienlich für den Vampirglauben. Der Balkan war ein heiß umstrittenes Gebiet zwischen dem christlichen Habsburgerreich und dem islamischen osmanischen Reich. Krankheiten wie die Pest, die epidemische Ausmaße annahm, waren ebenfalls ein Argument für den Vampirglauben, da die Bevölkerung davon ausging, dass Vampire Seuchen und Krankheiten verbreiteten. Die Multikulturalität am Balkan und die unterschiedlichen Ausprägungen des Aberglaubens bildeten einen Nährboden für den Vampirglauben. Auch Bram Stokers Roman *Dracula* führte dazu, dass die Heimat von Vampiren sich im Balkan situierte, genauer in Transsylvanien. Hier entstand auch die weltweit bekannte Abwehr des Vampirs mit Knoblauch¹⁵.

Der Autor Basil Cooper beschäftigte sich ebenfalls mit der Frage, warum gerade der Balkan so sehr dem Vampirmythos verhaftet ist. Ähnlich den Thesen Borrmanns, weist auch Cooper auf die kriegerischen Auseinandersetzungen und Fremdherrschaften am Balkan hin. Dazu schreibt er:

Vielleicht verzerrte und entstellte das schwindende kollektive Gedächtnis die Gräueltaten dieser Kriege im Wandel der Zeit und formte sie zur Legende um¹⁶.

Der Historiker und Germanist Schaub bietet ebenfalls ein Erklärungsmodell für den Balkan als Wohnsitz des Wiedergängers an. Er führt aus, dass der Vampir nur in der Vorstellungswelt der Bewohner des südosteuropäischen slawisch-orthodoxen Raums existierte und daher nur regionale Verbreitung fand. Diese Nicht-Expansion des Vampirglaubens lag an der osmanischen Herrschaft, die

¹⁴ Vgl. Borrmann, *Vampirismus*, S. 48f

¹⁵ Vgl. Ebd. S. 50f

¹⁶ Cooper, Basil: *Der Vampir in Legende, Kunst und Wirklichkeit*, Festa, Leipzig, 2005, S. 40

sich zwar nicht in religiöse und kulturelle Belange einmischte, aber ihre Herrschaftsgebiete politisch deutlich abgrenzte.¹⁷ Der Vampir wurde jetzt historisch, geographisch und theologisch verortet.

Mit der Vampirdebatte des 18. Jahrhunderts soll nun aufgezeigt werden, dass Vampire als Phänomen in Wellenbewegungen immer wieder auftauchen und kein zeitgenössisches Motiv sind.

1.4. Die Vampirdebatte der Aufklärung

Wenn man die historischen Quellen betrachtet, scheinen sich die Vampirvorfälle im 17. und 18. Jahrhundert zu häufen, um dann abrupt zu enden. Warum dies so ist, hat mehrere Gründe und wird in diesem Abschnitt anhand der Sozialgeschichte, aber auch der Wissenschaftsgeschichte, aufgezeigt.

Wie bereits mehrmals erwähnt wurde, war der Glaube an Vampire eine Manifestation der Angst und der Bewältigung des Todes. Es war die Angst vor Krieg, Seuchen und Krankheiten, religiösen Differenzen und dem Fremden. Was in damaligen Zeiten als purer Aberglaube gehalten wurde, wurde im 17. und 18. Jahrhundert zwar nach wie vor als eben solcher behandelt, allerdings war die Wissenschaft schon etwas fortgeschrittener, und ganz im Zeitgeist der Aufklärung wollte man den Blutsaugern rational begegnen. Zum einen zeigt der Vampirglaube noch immer ländliche und abergläubische Strukturen auf, zum anderen aber auch den Stand der Wissenschaft zu dieser Zeit. Genau dieses Spannungsfeld zwischen irrationaler Angst und der Geisteshaltung der Aufklärung führte zu einer kurzlebigen, aber intensiv geführten Vampirdebatte.

Kirche und Wissenschaft diskutierten in dieser Zeit über das Leben nach dem Tod – und für einfache Menschen hatte der Tod sowieso immer auch eine dunkle Seite. Und sobald Anlassfall gegeben war, trat der Untote aus dem Schatten abergläubischer Fantasien. Und passte dann aber so gar nicht ins Weltbild von Kirche und Wissenschaft, die ihm daher argumentativ begegnen mussten, was seine Popularität aber zunächst eher steigerte.¹⁸

Bevor näher auf die Wissenschaft des 17. und 18. Jahrhunderts eingegangen wird, werden zuvor noch die Lebensumstände der Menschen zu dieser Zeit skizziert. Der Glaube an Vampire in früheren Zeiten spiegelte die wirklichen

¹⁷ Vgl. Schaub, *Blutspuren*, S. 14f

¹⁸ Ebd. S.69

Ängste der einfachen Landbevölkerung - der Vampirglaube war ein ländliches Phänomen - wieder und hatte nichts mit dem aristokratischen Vampire aus dem 19. Jahrhundert oder dem verführerischen Vampir aus dem 21. Jahrhundert zu tun. Der lebende Tote war viel mehr ein Sinnbild für das fragile Leben, das durch einen Verstorbenen bedroht wurde.¹⁹

Der historische Vampir hatte ursprünglich vergleichsweise wenig mit Sexualität zu tun, war ein toter, aber wiederkehrender Mensch, dessen Nähe anderen das Leben kostete. Er hatte zwar die Macht, den Tod zu überwinden, aber an die heute so populäre Leseart von Lust und Tod, von Sadismus und Masochismus, ja von Samenerguss und Blutorgie dachten die Menschen früherer Zeiten wohl nicht, wenn sie mit Vampiren und ihren Artgenossen zu tun hatten.²⁰

Das der Vampirglaube ein ländliches Phänomen war, ist dadurch erklärbar, dass 70 bis 80 Prozent der Bevölkerung auf dem Land lebten und die abergläubischen Handlungsweisen dort völlig intakt blieben und beinahe unberührt von den geistigen Entwicklungen in der Stadt respektive der Wissenschaft.

Die Menschen lebten in ihren Gemeinschaften und die Einhaltung von sozialen Strukturen war für das Überleben wichtig. So verwundert es nicht, dass die Landbevölkerung gegenüber Städtern, Grundherren und Fremden, äußerst misstrauisch war, da diese eben ihre Ordnung zerstören könnten. Weiters kommt noch hinzu, dass die Menschen kaum Kontakt außerhalb ihrer Dörfer und Siedlungen hatten und das Fremde noch furchteinflößender wirkte. Das Leben der Landbevölkerung wurde durch Arbeit, Güterversorgung, Besitzvermehrung und Traditionen bestimmt.²¹

Die nicht stark verbreitete Bildung im ländlichen Bereich war ein idealer Nährboden für Aberglauben. Alles was den geistigen Horizont überstieg, wurde als übernatürlich empfunden. Neben Angst, Abgeschottetheit und Aberglaube gab es noch zwei weitere Gründe, warum der Glaube an das Übersinnliche so präsent war - die Dunkelheit. Im 17. und 18. Jahrhundert war Licht während der Nachtstunden Mangelware. Offene Feuer waren seit dem 17. Jahrhundert in größeren Ansiedlungen verboten, womit eine wichtige Lichtquelle versiegte, wenn dann auch noch der Mond als Lichtgeber verdeckt war, konnte es ziemlich finster werden. Allerdings mussten die Menschen nicht in völliger Dunkelheit

¹⁹ Vgl. Schaub, *Blutspuren*, S. 11

²⁰ Ebd. S. 11.

²¹ Vgl. Ebd. S. 55.

verharren. Die arme Bevölkerung behalf sich mit dem Kienspan oder der Öllampe. Die Reichen konnten sich Kerzen leisten, die aber schneller verbraucht waren als heute. Der zweite Grund war die Stille. Die Nächte im 17. und 18. Jahrhundert waren ruhig. Keine Autos, Sirenen, Alarmanlagen und nächtliche Spaziergänger (außer eben Hexen, Dämonen, Vampire...) störten die Nachtruhe. Dadurch führten ungewöhnliche Geräusche dazu, dass sich die Menschen erschreckten und das Ungewöhnliche mit dem Übersinnlichen gleichsetzten.²²

Die Lebensumstände der Landbevölkerung in ganz Europa waren sich ähnlich, und somit kann keine besondere Affinität zum Übersinnlichen nur im südosteuropäischen Raum bestätigt werden. Der Aberglaube grassierte überall, und eine Rückständigkeit Osteuropas daraus abzuleiten, wäre falsch.

Dass Vampire zum Symbol für die Rückständigkeit Osteuropas wurden, wird man eher im 19. Jahrhundert entdecken können, und das Bild gipfelt im Grunde dann in Stokers *Dracula*-Roman, in dem fortschrittliche Engländer einen Vertreter des barbarischen Osteuropas unschädlich machen und dabei moderne Technik benutzen.²³

Vielmehr kann eine allgemeine Rückständigkeit der Landbevölkerung an sich attestiert werden, die auch nicht im Zuge der Aufklärung völlig aufgehoben wurde.

Dass sich die Wissenschaft letztendlich mit diesem Thema auseinandersetzte, hatte mehrere Gründe. Zum einem war der Vampir etwas Neues und somit noch wenig erforschtes Gebiet, zum anderen entbrannte eine religiös-rationale Debatte über den Wiedergänger, die nichts anderes zu Grunde hatte als das Wesen Gottes und seiner Existenz, aber auch die medizinische Auseinandersetzung mit dem Thema Tod heizte die Vampirdebatte an.²⁴

Parallel zum volkstümlichen Glauben an den Tod, entfalteten sich in der Medizin neue Ansätze zu diesem Gegenstand, wobei sich hier zwei Positionen gegenüberstanden: Manche Wissenschaftler glaubten an eine rigorose Trennung zwischen Leben und Tod, während andere daran festhielten, dass ein toter Körper noch so etwas wie eine Seele hatte, und das Leben erst mit der endgültigen Verrottung endete.²⁵

²²Vgl. Schaub, *Blutspuren*, S.71

²³Ebd. S. 57

²⁴Vgl. Ebd. S.57

²⁵Vgl. Ebd. S. 57

Die Vermutung, dass ein Leichnam noch Leben in sich birgt, war der dominante Standpunkt und führte zur Problematik der Unverweslichkeit mancher Leichen.

In der Konservierung eines Leichnams, die offenbar durch besondere kleinklimatische Verhältnisse oder durch bestimmte Bodenbeschaffenheiten ausgelöst wurde, sah man einerseits natürlich Wunder, Taten Gottes zur Erhöhung des Verstorbenen (hier sehen wir die Körper unverwester Heiliger) bzw. eine Strafe für bestimmte Untaten (Fluch) oder das Wirken des Bösen. Das war nicht neu, aber interessanterweise begann man nun auch damit, Konservierungsverfahren zu untersuchen oder zu entwickeln, bzw. diesen vermeintlichen Triumph über den Tod wissenschaftlich zu ergründen.²⁶

Da eben nur ein verwester Leichnam respektive das übrig gebliebene Skelett von einem erfolgreichen religiösen Tod zeugte, war der lebende Leichnam, also ein Vampir, eine Bedrohung dieser Vorstellung. Diese Angst vor ‚lebendigen‘ Leichnamen, die auch die Wissenschaft nicht ganz besänftigen konnte, war nicht nur ein spezielles Problem des Christentums, sondern auch anderer Religionen. Als logische Konsequenz folgte, dass der Vampir als Symbol des Bösen etabliert wurde, um zu vermeiden, dass der Glaube an belebte Tote integraler Bestandteil der Religionen wurde.²⁷

Hier zeigt sich wieder, dass Kirche und Wissenschaft bezüglich des Vampirs - jedoch aus unterschiedlichen Motiven - an einem Strang ziehen. Zwar dominiert in der Medizin bzw. in der Wissenschaft lange Zeit ebenfalls der Glaube an lebendige Leichname, doch wurde dies mit der Zeit angezweifelt und widersprach in der Aufklärung der rationalen Geisteshaltung und war nur als unverbrauchtes und neues Thema interessant.

Die Vampirhysterie im 17. und 18. Jahrhundert ist nicht zu vergleichen mit der heutigen Vampirwelle, die sich hauptsächlich im fiktionalen Bereich abspielt, denn die damalige Auseinandersetzung mit dem Vampir basierte auf ‚wahren‘ Vampirvorfällen, die im Zuge des Rationalismus aufgeklärt werden mussten, um die Überlegenheit des Verstandes zu demonstrieren. Das Thema an sich war nicht neu, sondern die Fortführung der Dämonenlehre aus früheren Zeiten. Die Innovation besteht lediglich darin, dass im 18. Jahrhundert der wissenschaftliche Aspekt betont wurde.²⁸

²⁶ Schaub, *Blutspuren*, S. 58

²⁷ Vgl. Ebd. S. 61f

²⁸ Vgl. Ebd. S.107

Das 17. und vor allem dann das 18. Jahrhundert brachten zum Vampir nun aber auch zunehmend akademische Abhandlungen, die weniger auf eine möglichst sensationslüsterne Darstellung abzielten als der Erklärung dienen sollten, ob bzw. warum es Vampire gab bzw. nicht gab.²⁹

Zur wissenschaftlichen Arbeit gehörte auch dazu, dass sich die Quellenlage über Vampire änderte. Waren es zuvor nur Chroniken, Anekdoten und private Abhandlungen, kamen im Zuge der Vampirdebatte auch akademische und offizielle Schriften von Beamten der österreichischen Militärgrenze hinzu.³⁰

An dieser Stelle folgt nun eine kurze Zusammenfassung von ‚realen‘ Vampirerscheinungen. Angegeben werden hier Vorfälle, die die Debatte ausgelöst haben, die den Wissensstand widerspiegeln und diejenigen, die Motive der Vampirlegende beinhalten. Berichte über Vampirvorfälle mehrten sich ab 1725 und fanden ihren Höhepunkt 1732/33, als sich Gelehrte bemüßigt fühlten, sich damit zu beschäftigen, um dann in kürzester Zeit in Vergessenheit zu geraten. Allerdings waren nicht nur Gelehrte an diesen Fällen interessiert, sondern auch Beamte der österreichischen Militärgrenze setzten sich aus politischen und behördlichen Gründen damit auseinander. Die bekanntesten Vampirfälle kamen aus der Besatzungszeit der Habsburger, als diese Teile der Walachei, Bosniens und Serbiens - zwischen 1718 (Frieden von Passarowitz) und 1739 (Frieden von Belgrad) - besaßen. Diese Grenzgebiete waren entmilitarisierte Bereiche zwischen den Habsburgern und dem Osmanischen Reich.³¹ Die Lebensbedingungen der Menschen in diesen Gebieten waren selbst in Friedenszeiten hart. Um diese Umstände zu ändern, beschlossen die Habsburger ab 1718 Karten zu erstellen, deutsche Kolonialisten anzusiedeln und den Ackerbau zu intensivieren. Diese Methoden führten nicht unbedingt dazu, dass sich die Lebensbedingungen der ansässigen Menschen dort änderten, sondern vielmehr zu unterschwelligem Konflikten, alleine wegen der drei Religionen, die sich dort gegenüberstanden. Jene unruhigen Zeiten festigten den Glauben an Vampire, da die schlechte Versorgungslage, Kriegshandlungen und wiederholte Epidemien dazu führten, einen Sündenbock zu kreieren.³²

²⁹ Schaub, *Blutspuren*, S. 108

³⁰ Vgl. Ebd. S. 86

³¹ Ebd. S. 86f

³² Vgl. Ebd. S.88f

Solche Situationen führten dazu, dass der Glaube an Vampire präsent blieb und in Berichten festgehalten wurde. Einer dieser Berichte beschrieb die Ereignisse in Medwegya im Jahre 1731. Eine Epidemie forderte 13 Todesopfer, und die Menschen aus dem Ort glaubten, ein Vampir triebe sich um. Die kaiserliche Armee, die über diesen Vorfall informiert wurde, ging von einer Seuche aus, und schickte den Arzt Glaser nach Medwegya. Seine Untersuchungen ergaben, dass nicht eine Krankheit die Toten verschuldete, sondern viel wahrscheinlicher die Mangelernährung und das Fasten. Die Dorfbewohner waren von dieser Diagnose nicht überzeugt und forderten die Exhumierung der Toten. Die Leichen der Frauen Miliza und Stana wurden aus dem Grab genommen und untersucht. Da die Leichname unverwest und mit rosigem Teint waren, bestätigte sich für die Dorfbewohner, dass es sich um Vampire handelte. Glaser stand diesem Aberglauben machtlos gegenüber, sandte jedoch einen Bericht an das kaiserliche Oberkommando in Belgrad. Die wiederum schickten den Regimentsfeldherrn Flückinger nach Medwegya der nun seinerseits diese Vorfälle untersuchte. Er erstellte eine umfassende Darstellung über den Vampirglauben der hiesigen Bevölkerung, der in seiner Präzision die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Vampir auslöste, welche in die zwar nicht lang anhaltende, aber dafür um so intensiver geführte Vampirdebatte mündete. Nicht nur Flückingers Bericht, welcher 1732 von einem unbekanntem Autor unter dem Titel *Visum et Repertum* in Nürnberg herausgegeben wurde³³, führte dazu, sondern auch der familiäre Briefwechsel zwischen dem Mediziner Glaser, denn der beigelegte Bericht über die Ereignisse in Medwegya, wurde von Glaser senior an den Redakteur Götz des *Commercium Litterarium* weitergereicht. Die Veröffentlichung 1732 führte dazu, dass das Thema in der Altendorfer *Academia Naturae Curiosum* diskutiert wurde und letztendlich die Universität Leipzig erreichte, wo Gelehrte Dissertationen zu diesem Inhalt verfassten. Selbst die Presse nahm sich dieser Geschichten an, um ihre Leser am Laufenden zu halten.³⁴ Die wissenschaftliche Vampirwelle dauerte bis ca. 1770 an, um dann abrupt zu enden. Bevor die Gründe hierzu aufgezählt werden, wird noch ein Ereignis vor 1725 skizziert, das zu einem zeigt, dass es bereits davor Berichte gab, und zum anderen, dass gewisse Mythen und Legenden, die sich um den fiktionalen Vampir gebildet haben, auf ‚wahren‘ Begebenheiten basieren.

³³ Schaub, *Blutspuren*, S. 95

³⁴ Vgl. Ebd. S. 95

Eines dieser Ereignisse handelte vom Bauern Jure Grande, der 1656 in seiner Heimat Kringa (Istrien) verstarb und 16 Jahre später als Vampir die Region terrorisierte. Dieser Fall ist dahingehend interessant, da hier das Kreuz als Abwehrmethode angeführt wird und eine der raren Beschreibungen, wo ein christliches Symbol den Untoten entgegenwirkt.³⁵

Dass Vampire selbst im wissenschaftlichen Bereich ein Thema sind und verschiedene Weltanschauungen repräsentieren, wurde anhand der Vampirwelle im 17. und 18. Jahrhundert dargestellt, welche in der akademischen Debatte 1732/33 gipfelte, um rund 50 Jahre später wieder zu enden.

Die Gründe hierfür waren, dass das Interesse in der Aufklärung nach einem kurzen wissenschaftlichen Intermezzo wieder verschwand. Und auch die Kirche arbeitete daran, den Vampir aus den Köpfen der Menschen zu verbannen, da dieser (Aber-)Glaube mit den Glaubensinhalten der katholischen Kirche nicht übereinstimmte. Aus ökonomischen Gründen wurde ebenfalls versucht, den Vampirglauben einzudämmen, weil Untersuchungen viel Geld kosteten. Trotz der vielen Vampirberichte, die einen Glauben bezeugten, taugte der Untote nicht als Symbol des Bösen. Als letztes wäre noch anzuführen, dass sich die medizinische Versorgung in den österreichischen Grenzgebieten (wo vermehrt Vampirerscheinungen gemeldet wurden) durch die Habsburger verbessert hatte, und Krankheiten und mysteriöse Todesfälle sich verringerten. Dadurch musste der Vampir nicht mehr so häufig als Sündenbock dienen.³⁶

³⁵ Vgl. Schaub, *Blutspuren*. S.76

³⁶ Vgl. Ebd. S. 162

2. Mythos Vampir

Der Vampir ist eine Legende, die sich aus historischen ‚Fakten‘ und Mythen zusammensetzt. Der historische Vampir wurde bereits skizziert, deswegen wird hier ein Überblick über die Mythen und Legenden, die sich rund um den Wiedergänger sammeln, gegeben. Behandelt werden seine Erscheinungsformen und der Aspekt des Blutes anhand der Blutgräfin Elisabeth Bathory.

2.1. Erscheinungsformen

Wie kann man sich nun den historischen Vampir vorstellen? Wie sieht er/sie aus? Fest steht, dass der Vampir von damals nicht das Aussehen von Hollywoodstars hatte, sondern unterschiedliche Formen annahm, die wiederum regional unterschiedlich waren. Grundsätzlich hatte der Vampir das Aussehen des Verstorbenen, und das Besondere an seinem Leichnam war, dass dieser eben unversehrt geblieben war und oft dicklich und aufgequollen war.³⁷ Andere Merkmale seiner Physiognomie:

Wenn er sein Grab verlässt, so trägt er sein Leichentuch über die Schulter. Der Vampir hat glotzende, bluttriefende Augen, rote Wangen, keine oder eingefallene Nase, einen bluttriefenden Mund, eiserne oder blutverschmierte Zähne, keine oder aber lange Fingernägel.³⁸

Weiters glaubte man in Serbien, dass Flammen aus dem Mund des Vampirs kamen, die mazedonischen Griechen dachten, dass der Körper des Vampirs wie Kohlen glühte und in Bulgarien glaubte man, dass der Vampir nur ein Nasenloch besass.³⁹ Genau wie die äußeren Beschreibungen des Vampirs regionalen Schwankungen unterliegen, so sind auch seine Erscheinungsformen und Kräfte unterschiedlich ausgelegt. Der Vampir hat trotz Körper keinen Schatten und kein Spiegelbild, wobei der Vampir in Bulgarien als Schatten galt und in Mazedonien die Seele des Verstorbenen war.

³⁷ Vgl. Kreuter, Peter Mario: *Der Vampirglaube in Südosteuropa. Studien zur Genese, Bedeutung und Funktion*, Weidler, Berlin, 2001, S. 29

³⁸ Ebd. S. 30

³⁹ Vgl. Ebd. S.30

Ein weiteres Indiz für das Vampirsein ist auch die Stellung im Grab, denn liegt der Leichnam mit offenen Augen und dem Gesicht nach unten, handelt es sich laut Volksglauben um einen Wiedergänger.⁴⁰

Die Legende, dass der Vampir ein lichtscheues Wesen ist, unterliegt ebenfalls regionalen Unterschieden, denn in manchen Gegenden Rumäniens glaubt man daran, dass der Vampir durchaus am Tag sein Grab verlassen kann, aber eben nicht im Vollbesitz seiner Kräfte ist.⁴¹

Der Mythos, dass Vampire ihre Gestalt verändern können, findet sich ebenfalls im Volksglauben wieder. So verwandelt sich der Blutsauger bei den Walachen (Volksgruppe in Rumänien) in Frösche, Flöhe und Wanzen.

Aber nicht nur der Vampir wandelt sich, sondern auch seine Seele. Sie nimmt die Gestalt von Schmetterlingen, Fröschen, Hühnern, Hunden, Wölfen, Pferden, Eseln und anderen Tieren an. Aber auch in nicht lebendige Dinge kann sich der Vampir verwandeln, wie etwa in Heuschober oder einen mit Öl gefüllten Ziegenschlauch.⁴²

Lediglich die Fledermaus scheint keine ursprüngliche Form für eine Vampirverwandlung zu sein, fehlt doch in den zahlreichen Texten aus dem 18. Jahrhundert jeder Hinweis in diese Richtung. Erst mit der Entdeckung und der Erforschung der mittel- und südamerikanischen blutsaugenden Fledermäuse im 19. Jahrhundert und der Berichterstattung hierüber scheint sie in das Gestaltenrepertoire des Vampirs gekommen zu sein.⁴³

⁴⁰ Vgl. Kreuter, *Der Vampirglaube in Südosteuropa*, S.30

⁴¹ Vgl. Ebd. S.31

⁴² Vgl. Ebd. S.31

⁴³ Ebd. S.32

2.2. Die Blutgräfin

Neben Vlad Tepes trug auch ‚Die Blutgräfin‘ Elisabeth Bathory zur Legendenbildung bei. Bathory wurde 1560 geboren und gehörte zu einer der einflussreichsten ungarischen Familien. Elisabeth wurde mit elf Jahren mit Ferenc Nadasdy verlobt und später auch vermählt.

Was zur Legendenbildung beitrug war, dass Bathory sich im Blut junger Mädchen gebadet haben soll, um ihre Schönheit und Jugend zu bewahren. Außerdem soll sie eine ausgeprägte sadistische Ader gehabt haben und auch Folterungen an anderen nicht abgeneigt gewesen sein. Während das Blutbaden eher als unwahr eingestuft wird laut Sekundärliteratur, war ihr Sadismus an jungen Frauen belegt. Diese Folterungen, die anfangs Dienstmädchen und junge Mädchen aus der Umgebung erleiden mussten, wurden erst aufgedeckt, als junge Adelige davon betroffen waren. Da die Opfer hauptsächlich weiblich waren, liegt die Vermutung nahe, dass Bathory homosexuell veranlagt war.⁴⁴

Mehrere interessante Rückschlüsse lassen sich festhalten, wenn man die Geschichte der Blutgräfin betrachtet. Bemerkenswert ist, dass der sexuelle Sadismus, der Bathory nachgesagt wird, ein männlich konnotierter Bereich ist. Dadurch verstieß sie gegen das herrschende Frauenbild der damaligen Zeit, würde aber auch gegen das Frauenbild der heutigen Zeit verstoßen. Dieses Verstoßen gegen das genormte Verhalten führte dazu, dass das sadistische Betragen der Gräfin nicht als solches ausgelegt wurde, sondern mit der typisch weiblichen Eitelkeit in Verbindung gebracht wurde.

Der prägnanteste Rückschluss hier ist die Tatsache, dass der weibliche Vampir für ewige Jugend, Schönheit und Eitelkeit steht, während der männliche Vampir für ewiges Leben steht. Auch wenn der weibliche Vampir über die gleichen Kräfte verfügt wie der männliche Vampir, so werden die weiblichen Blutsaugerinnen meist mit Kindsmord, Wahnsinn, Männermord, Unfruchtbarkeit und Eitelkeit in Verbindung gebracht. Der männliche Vampir wird vergleichbar ‚positiv‘ geschildert mit Attributen der Macht und Dominanz. Während der (sexuelle) Sadismus beim männlichen Wiedergänger akzeptiert wird, hinterlässt er bei Vampirinnen einen schalen Beigeschmack, der die gesellschaftliche Norm bedroht.

⁴⁴ Vgl. Borrmann, *Vampirismus*, S.208-212

Würde man das Vampirprinzip fortführen, würde der weibliche Vampir in seiner Gesamtheit eine Bedrohung für die noch immer männlich dominierte Gesellschaft bedeuten.

Ein weiterer Aspekt ist, wenn man die Biographien von Bãthory, Tepes und die fiktionalen von Dracula, Carmilla und Lord Ruthven betrachtet, dass Vampire oftmals mit dem Adel in Verbindung gebracht werden. Dies ist zwar widersprüchlich zu den ‚realen‘ Vampirerscheinungen, da diese meistens Personen aus der Dorfgemeinschaft waren, oder mythologische Gestalten wie Lamien, Empusen und Lemuren, dennoch scheint sich das Verhältnis Vampir - Adel als allgemein gültiges Konstrukt durchgesetzt zu haben.

Weiteres Allgemeinwissen rund um den Vampir bezüglich Blutsaugen, Lichtscheue, Blässe und spitze Zähne, stimmt nicht immer mit den historisch überlieferten Beschreibungen überein, sondern ist vielmehr eine Mischung aus eben historischen, literarischen und später auch noch filmischen Merkmalen, die nach und nach ein Bild des Vampirs konstruieren.⁴⁵ So geht der Mythos, dass Vampire bei Sonneneinwirkung vernichtet werden, auf den Film *Nosferatu* (1922) von F.W. Murnau zurück. Licht beziehungsweise Sonne als Abwehrmechanismus wurde so zu einem integralen Bestandteil der Vampirlegende. Aber nicht nur erfundene Abwehrstrategien wurden übernommen, sondern auch die spitzen Eckzähne, die in geschichtlichen Aufzeichnungen nicht wirklich erwähnt werden, schmücken plötzlich das Antlitz eines Vampirs.

Auch der Mythos, dass der Vampir seinen Opfern Blut aussaugt, hat sich erst im Laufe der Jahrhunderte entwickelt und war, wenn man den historischen Berichten Glauben schenken möchte, eine weit weniger beliebte Methode, als das Würgen, Verschlingen oder das Verbreiten von Krankheiten. Hinzuzufügen ist noch, dass die Tötungsarten des Vampirs regionalen Schwankungen unterliegen.⁴⁶ Eine weitere Legende ist, dass Menschen, die von einem Vampir gewürgt, gebissen etc. werden, automatisch ebenfalls zu einem Vampir werden. Auch das ist, wenn man sich die Überlieferungen vergangener Zeiten ansieht, nicht die einzige gültige Variante. Vielmehr lässt sich erkennen, dass Menschen, die die anerkannten gesellschaftlichen Strukturen bedrohen, als Vampire gelten. Dazu zählen Menschen aus sozialen Randgruppen, Nichtgetaufte, Selbstmörder

⁴⁵ Vgl. Schaub, *Blutspuren*, S. 11f

⁴⁶ Vgl. Ebd. S. 20

oder Verbrecher.⁴⁷ Um die Wahrung der Ordnung zu gewährleisten, die Vampire respektive normverstoßende Personen bedrohen, müssen diese subversiven Elemente gemeinschaftlich bekämpft werden. Dieser soziale Zusammenhalt einer Dorfgemeinschaft, welcher die Ausgrenzung anderer bedeutete, war allerdings ein wichtiger Überlebensmodus nicht nur für Dörfer in Südosteuropa, sondern auch in Mittel- und Westeuropa.

Der Vampir als faszinierendes und erhöhtes (Feind)Bild in der Literatur wird im nächsten Abschnitt zusammenfassend dargestellt.

⁴⁷ Vgl. Schaub, *Blutspuren*, S. 20

3. Metamorphosen des Vampirs in der Literatur

Der Vampir hat und hatte viele Gesichter, was ihn aber so besonders macht unter den Geschöpfen der Nacht ist seine Menschlichkeit. Dies ermöglicht Rezipienten sich leichter mit der Vampirfigur zu identifizieren und erklärt auch seine andauernde Popularität.

Der Vampir, dieses Geschöpf der Moderne, ist berühmt geworden, weil er den Westen sein von der Aufklärung um die metaphysischen Dimensionen beraubtes Weltbild mit neuen übersinnlichen Facetten versehen konnte. Er ist mehr als eine einfache Legende oder ein Märchen. Die verschiedenen Entwicklungsstränge – vom serbischen Volksvampir bis zum Produktnamen für Haushaltsgeräte – verbinden sich zu einem der mächtigsten Mythen der Moderne.⁴⁸

Im folgenden Abschnitt wird seine Funktion als Metapher im Wandel der Zeit, unter der Berücksichtigung des Genderaspektes, in der Literatur aufgezeigt.

Aufgrund seiner Langlebigkeit vereint der Vampir unterschiedliche Zuschreibungen, die sich den jeweiligen Epochen anpassen und das politische und gesellschaftliche Klima widerspiegeln.

Die fiktive Vampirgestalt, wie wir sie heute kennen, betrat mit der Romantik das literarische Feld. Allerdings gab es bereits Belege für den Vampir als Fiktion in mehreren Hochkulturen, wie in China, Indien und Syrien.⁴⁹ Trotz der Vampirpanik im 18. Jahrhundert gab es keine belletristische Auseinandersetzung mit dem Vampir, außer dem Gedicht *Der Vampyr* des Poeten Heinrich August Ossenfelder.

Mit Ende der Aufklärung zog sich die Dominanz der Vernunft zurück, und die Bearbeitung des Vampirstoffes lebte auf. Das Jahr 1797 bildete den Auftakt für literarische Vampirerscheinungen. Europaweit erschienen Werke über Vampire. In England befassten sich in diesem Jahr Robert Southey und Samuel T. Coleridge mit diesem Thema. Beide Autoren haben weibliche Vampire als Hauptfiguren. Auch in Deutschland wurde der Vampir zu einem beliebten Motiv: Novalis *Hymnen an die Nacht* und Goethes Gedicht *Die Braut von Korinth*, hier ebenfalls ein weiblicher Vampir als Hauptfigur.⁵⁰

⁴⁸ Kühner, Florian: *Vampire. Monster-Mythos-Medienstar*, Butzon & Bercker, Deutschland, 2010, S. 273

⁴⁹ Vgl. Borrmann, *Vampirismus*, S. 60f

⁵⁰ Vgl. Ebd. S. 62

Zu erwähnen wäre noch, dass das Vampirthema im weitesten Sinne keine Unterscheidungen zwischen männlichen und weiblichen Vampiren als Hauptfiguren machte, da es immer wieder weibliche Vampirinnen gab und gibt, diese allerdings nie die Reichweite der überlebensgroßen Figur des Graf Dracula erreichten.

3.1. Der Vampir im 19. Jahrhundert

Ein weiterer wichtiger Autor der Vampirerzählungen in der Romantik war Lord Byron, der im Kreise seiner Schriftstellerkollegen Polidori, Bysshe und den Shellys (damals noch nicht verheiratet), eine nicht vollendete fragmentarische Geschichte über einen Vampir verfasste. Dieses Fragment beeinflusste Polidori zu dem Text *Der Vampyr*, der 1819 anonym erschien. *Der Vampyr* war ein durchschlagender Erfolg und wurde in England, Frankreich und Deutschland vielfach plagiiert und bildete die Vorlage für Theaterstücke und Opern.

Das Fragment, welches Byron 1816 entwarf und Polidoris *Vampyr* beeinflusste, begründete die moderne Vampirerzählung.⁵¹

Lord Ruthven ist der typische Vertreter eines vielgestaltigen Vampirbildes: Er ist Verführer, die Ursache seiner Verdammnis ist unbekannt, er ist ein grausamer Genießer, und als Aristokrat gehört er überdies einer „Ausbeuterklasse“ an, was die soziologische Seite der Blutsaugerei anklingen lässt.⁵²

Diese Beschreibung Lord Ruthvens bringt die Erhöhung des Vampirs in der Romantik auf den Punkt. Denn der fiktive Lord hat nichts mit den ‚realen‘ provinziellen Vampiren der Vampirpanik zu tun.⁵³

Aber nicht nur die romantische Erhöhung zeichnete den Vampir im 19. Jahrhundert aus, sondern auch der Freundschaftsdiskurs, der oftmals mit Homosexualität gleichgesetzt wurde, wie in Byron's/Polidori's *The Vampyr* oder in Le Fanus *Carmilla*.

Hierbei sind Freundschaft und Intimität wichtige Schlagwörter, die den Vampir des 19. Jahrhunderts ausmachen⁵⁴, denn die Figur des Vampirs

⁵¹ Vgl. Borrmann, *Vampirismus*, S.66ff; Durch dieses Fragment wurde die Verbreitung des Vampirmythos in Europa unterstützt.

⁵² Ebd. S. 70

⁵³ Vgl. Ebd. S. 69

⁵⁴ Vgl. Auerbach, Nina: *Our Vampires, Ourselves*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1995, S. 6

ermöglichte die Darstellung und Beschreibung von Homosexualität und homoerotische Freundschaften.

In den meisten Kulturen gibt es bestimmte Formen sexueller Restriktionen. Bestimmte Arten sexuellen Verhaltens werden bevorzugt und akzeptiert, während andere Formen der Sexualbefriedigung in unterschiedlichem Ausmaß in Verruf sind. Einige sind absolut verboten und werden bestraft, andere sind einfach nur weniger akzeptabel.⁵⁵

Obwohl nie dezidiert darauf hingewiesen wird, dass es in den Romanen von Polidori und Le Fanu um homoerotische Freundschaften bzw. Homosexualität geht, so gibt es doch Hinweise. So steht bei *The Vampyr* die Männerfreundschaft zwischen Aubrey und Ruthven im Mittelpunkt, und Frauen dienen für den Vampir nur als Futterquelle.⁵⁶ Frauen als Nahrungsquelle für Vampire, die aber ihre weiblichen Opfer nicht begehren, ist auch ein Ansatz bei Auerbach, um die homoerotische Komponente des Romans zu unterstreichen.⁵⁷

Während Frauenfreundschaften im viktorianischen Zeitalter weniger problematisch angesehen wurden, weil Frauen zum einen als asexuelle Wesen betrachtet wurden und somit sexuelles Verlangen undenkbar war, und zum anderen Frauen aufgrund ihrer Stellung in der Gesellschaft isoliert waren und der Zusammenschluss von Frauen der einzige mögliche erlaubte Kontakt war⁵⁸, stellten Männerfreundschaften eine Bedrohung für traditionelle Hierarchien und alteingesessene Gesellschaftsstrukturen dar.

Vampires make draining friends in the nineteenth century, but as we shall see, only when vampires are women do their friends become literal prey: Coleridge's Geraldine and her prose descendant, Sheridan Le Fanu's Carmilla, leap from homoerotic friendship to homosexual love, but male vampires refuse to love their food. For most of them, the need to feed on women is an annoying distraction from their political or metaphysical concerns.⁵⁹

Diese Bedeutungsebene der verbotenen Männerfreundschaft ist auch in Bram Stokers Roman *Dracula* zu finden.

⁵⁵ Fromm, Erich/ Funk, Rainer (Hg.): *Liebe, Sexualität und Matriarchat. Beitrag zur Geschlechterfrage*, Deutscher Taschenbuchverlag, München, 1994, S. 164

⁵⁶ Vgl. Köppl, Rainer M.: *Der Vampir sind wir. Der unsterbliche Mythos von Dracula bis Twilight*, Residenz Verlag, St.Pölten-Salzburg, 2010, S. 48

⁵⁷ Vgl. Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, S. 18

⁵⁸ Vgl. Flocke, Petra: *Vampirinnen. "Ich schaue in den Spiegel und sehe nichts" - Die kulturellen Inszenierungen der Vampirin*, Konkursbuchverlag, Tübingen, 1999, S. 55

⁵⁹ Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, S. 18

How dare you touch him, any of you? How dare you cast eyes on him when I had forbidden it? Back, I tell you all! This man belongs to me!⁶⁰

Der Graf reagiert äußerst gereizt auf die Annäherungsversuche seiner Vampirgespielinnen betreffend Jonathan Harker, und ist nicht bereit, den Mann zu teilen, der nur ihm gehört.

Obwohl auch bei Dracula eine pervertierte Form der Intimität stattfindet, kann von Freundschaften wie es bei *The Vampyr* oder *Carmilla* der Fall war, nicht mehr die Rede sein. Dracula ist das Ende der Intimität und der homoerotischen Freundschaft im 19. Jahrhundert, denn er darf und kann nicht seine Beziehung zu Jonathan Harker ausleben, sondern muss dem heteronormativen Geschlechterbild entsprechen und Frauen (Mina und Lucy) als seine Opfer erwählen.

Stoker's Dracula is a compendium of fin- de- siècle phobias. Dracula's lonely rigidity repudiates the homoerotic intimacy with which earlier vampires had insinuated themselves into mortality.⁶¹

Erst im 20. Jahrhundert haben homosexuelle Vampire ihr ‚Coming Out‘ (siehe *The Vampire Chronicles* von Anne Rice).

⁶⁰ Stoker, Bram: *Dracula*, Penguin, London, 1994, S.53

⁶¹ Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, S. 7

3.2. Der Vampir im 20. Jahrhundert: Eine Gratwanderung zwischen Kommerz und Selbstfindung

I couldn't care less about the current generation⁶² of vampires: personally I find them rude, boring, and hopelessly adolescent.⁶³ However, they have not always been this way. In fact, a century ago they were often quite sophisticated, used by artists as varied as Blake, Poe, Coleridge, the Brontës, Shelley and Keats, to explain aspect of interpersonal relations.⁶⁴

Der Beginn der modernen Vampirerzählung geht auf Byron und Polidori zurück, und mit Bram Stokers *Dracula* wurde einer der Höhepunkte des Vampirgenres erreicht, danach kam der Abstieg in die Trivilliteratur, da im 19. und 20. Jahrhundert die Modernität sich immer weiter entwickelte und archaische Spukgestalten wie der Vampir nicht mehr ernst genommen, aber auch nicht mehr als Symbolfigur benötigt wurden. Im Trivialbereich hingegen feiert der Vampir fröhliche Urstände, was sich bis heute nicht geändert hat. Bezüglich der Trivilliteratur nimmt Stokers Roman eine Sonderstellung ein, denn auf der einen Seite wurde er von Kritikern als banal eingestuft, andererseits ist er qualitativ sicherlich besser als so manch anderer Vampirroman. Weiters kennzeichnete *Dracula* das Ende des gotischen Romans und gleichzeitig den Beginn der Vampirvermarktung durch die modernen Medien und Kulturindustrie, deren Ausformungen bis heute bemerkbar sind.⁶⁵

Die heutigen Vampirerzählungen liebäugeln zwar noch mit der düsteren-romantischen genuinen Stimmung des Vampirromans aus dem 19. Jahrhundert, jedoch steht mittlerweile unter anderem das Übermenschentum und der Jugendwahn, der sich bestens in der Figur des nicht alternden Vampirs manifestiert, im Vordergrund. Der Vampir als erstrebenswerte Existenzform wird ab 1900 unzensuriert verbreitet.⁶⁶

Anfang des 20. Jahrhunderts wurde es um den literarischen Blutsauger etwas ruhiger, während der cineastische Fürst der Dunkelheit das Publikum

⁶² Vgl. Twitchell, James B.: *The Living Dead. A Study of the Vampire in Romantic Literature*, Duke University Press, Durham, N.C., 1981; erschien 1981, somit sind die Vampirfiguren des 20. Jahrhunderts gemeint.

⁶³ Vgl. Die Jugendlichkeit der Vampire wird im 21. Jahrhundert zu einem weiteren wichtigen Beschreibungselement des Vampirs.

⁶⁴ Twitchell, James B.: *The Living Dead.*, Preface (Vorwort; keine Seitenangabe möglich)

⁶⁵ Vgl. Borrmann, *Vampirismus*, S. 85

⁶⁶ Vgl. Ebd. S 85

erschreckte. Dennoch gab es einige beachtenswerte Veröffentlichungen in diesem Genre, die aber im Rahmen dieser Arbeit nicht näher betrachtet werden können.

Wie bereits beschrieben, fand eine Trivialisierung der Vampirfigur statt, allerdings hindert dieser Umstand nicht, dass in den 70er und 80er Jahren eine Intellektualisierung des Blutsaugers stattfand. Das bedeutet zum einem, dass der Vampir aus seiner superioren Haltung das Leben der Menschen besser analysieren kann und zum anderen, dass sich der Vampir einer Selbstreflexion unterzog.⁶⁷ Ende des 20. Jahrhunderts - Beginn des 21. Jahrhunderts ist der Vampir nicht länger eine hässliche Schreckensgestalt, die abergläubischen Menschen Angst einjagt, sondern ein buhlerisches Wesen, das mit ewigem Leben und charmanten Bonmots den Leser ebenso verführt wie seine fiktiven Opfer. Der Vampirroman, vormals eine europäische - insbesondere eine englische Erscheinung, wagt den Sprung nach Amerika.

Vampires go where power is: when, in the nineteenth century, England dominated the West, British vampires ruled the popular imagination, but with the birth of film, they migrated to America in time for the American century.⁶⁸

Die Chronik der Vampire von Anne Rice wird im Rahmen dieser Arbeit nicht ausführlich behandelt, ist aber dahingehend nennenswert, da diese Romanreihe einige Grundzüge des literarischen Vampirs des 20. und 21. Jahrhunderts geprägt hat und genau so bedeutend wie Stoker und Polidori ist. Bemerkenswert ist jedoch, dass Rice ihre Wiedergänger aus der Ich-Perspektive erzählen lässt und der Vampir nicht mehr ein Ungeheuer ist, sondern immer stärker zu der heimlichen Projektionsfigur wird, die er heute ist.

⁶⁷ Vgl. Borrmann, *Vampirismus*, S.88

⁶⁸ Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, S.6

3.3 Der Vampir im 21. Jahrhundert: Pubertierende Monster in der Sinnkrise

Auch im 3. Jahrtausend befindet sich der Vampir in einer permanenten Transformation. Um den Status Quo⁶⁹ aufzuzeigen, wird die Figur des Vampirs anhand der Jugendbuchserie *Twilight* von Stephenie Meyer verwendet, da hier sowohl antifeministische Positionen ersichtlich sind, aber auch neu hinzugekommene Merkmale des Vampirs. Vor allem hat diese Romanreihe den Vampir wieder ins Bewusstsein des Publikums katapultiert.

Zum besseren Verständnis folgt hier eine kurze Inhaltszusammenfassung der Romane. *Twilight*⁷⁰ beschreibt die Romanze zwischen der menschlichen Bella Swan und dem Vampir Edward Cullen. Alleine diese Konstellation verspricht bereits eine Menge an Handlungsbögen und Komplikationen, bis die beiden Protagonisten im vierten Band endgültig zueinander finden. So ist der rote Faden im ersten Roman das Motiv einer unmöglichen Liebe (vgl. *Starcrossed Lovers*) und das Überwinden der Problematik, dass sich Opfer und Jäger näher kommen.⁷¹ Am Ende des Romans, nachdem Bella aus den Fängen eines bösen Vampirs gerettet und von Edward gebissen wurde (eine Szene um aufzuzeigen, dass Edward sich unter Kontrolle hat, aber auch die Angst vor dem Kontrollverlust), wird klar, dass die beiden Figuren füreinander bestimmt sind und eine Beziehung eingehen. Allerdings weigert sich Edward auf Bellas Wunsch einzugehen, sie in einen Vampir zu verwandeln.

Im zweiten Teil *New Moon*⁷² wird die Beziehung zwischen Mensch und Vampir weitergeführt, bis ebendiese an ihre Grenzen stößt und bemerkbar wird, dass Bella in der Vampirfamilie Cullen nicht sicher ist. Daher beschließt Edward aus Sicherheitsgründen Bella zu verlassen. Daraufhin ist Bella über mehrere hundert Seiten zutiefst deprimiert. Erst als sie Edward vor dem Selbstmord retten will, überwindet Bella ihre Depression.

⁶⁹ Da es im Wesen der Veränderung liegt, sich stetig weiter zu entwickeln, ist dieses Kapitel eine Momentaufnahme, welche sich bereits beim Abschluss der Arbeit möglicherweise schon wieder ändern kann.

⁷⁰ Meyer, Stephenie: *Twilight*, Atom, Great Britain, 2007

⁷¹ Schlüsselszene des Romanes, in dem sich Bella und Edward als Lamm und Löwe bezeichnen und sich eingestehen, dass sie ineinander verliebt sind.

⁷² Meyer, Stephenie: *New Moon*, Atom, Great Britain, 2009

Der zweite Roman dient vor allem zur Einführung von Jacob (der zwar bereits im 1. Band erscheint) als Gegenpol⁷³ und Ergänzung des Liebesdreiecks Bella-Edward-Jacob und seine Verwandlungsfähigkeit in einen Werwolf, was einen weiteren Motiv- und Handlungsstrang etabliert.

Im dritten Band *Eclipse*⁷⁴ geht es um die Verlobung⁷⁵ zwischen Edward und Bella, der Enttäuschung von Jacob als verschmähter Liebhaber und die Rettung Bellas vor einer rachsüchtigen Vampirin, die die Vampire und Werwölfe zwingt, miteinander zu arbeiten.

Der vierte und letzte Teil *Breaking Dawn*⁷⁶ erzählt die Geschichte der Hochzeit, der Verwandlung und der Schwangerschaft Bellas. Um die Spannung aufrecht zu erhalten, müssen die Cullens wieder gegen eine verfeindete Vampirfamilie kämpfen. Es stellt sich auch heraus, dass nicht Bella die vorbestimmte Liebe Jacobs ist, sondern ihre Tochter.⁷⁷ Das Buch und somit die Reihe enden damit, dass Bella, Edward und ihr Kind ein glückliches Leben führen.

Merkmale des neuen Vampirs

Daraus lässt sich ableiten, dass der dominierende⁷⁸ Typus momentan ein gut aussehender Prince Charming mit Reißzähnen und dunkler gezähmter Seite ist. Als Prinz muss er selbstverständlich holde Jungfrauen (wenn es sich um Jugendliteratur handelt) oder Frauen retten. Wenn er nicht gerade mit der Rettung der Menschheit beschäftigt ist, pflegt er ein adeliges Leben beziehungsweise genießt seine immensen materiellen Güter. Immer im Genuss leben, geht natürlich auch nicht, da der (gute) Vampir bitterlich bereut, ein Vampir zu sein, und seine Blutgier eine tödliche Neurose ist, die einfach nur verdrängt werden muss.

⁷³ Jacob ist ein Werwolf und somit der natürliche Feind des Vampirs. Er ist ein amerikanischer Ureinwohner und wird der Unterschicht zugeordnet, während Edward den Adel repräsentiert. Ein weiterer Unterschied ist, dass Edward kalt wie Marmor ist, während Jacob wärmend wie die Sonne ist.

⁷⁴ Meyer, Stephenie: *Eclipse*, Atom, Great Britain, 2007

⁷⁵ Edward will Bella erst in einen Vampir verwandeln, wenn sie heiraten. Dies gilt ebenfalls für den ersten Geschlechtsverkehr.

⁷⁶ Meyer, Stephenie: *Breaking Dawn*, Atom, Great Britain, 2008

⁷⁷ Werwölfe werden auf ihre Lebenspartner ‚geprägt‘. Das bedeutet eine schicksalhafte, nicht rational erklärbare Beziehung, die ein Leben lang hält.

⁷⁸ Ist nicht nur ersichtlich anhand *Twilight*, sondern auch anhand anderer Romanreihen, wie *Vampire Diaries* und *True Blood*, die einen ‚vegetarischen‘ Vampir als Protagonisten haben.

„Aber eigentlich - und das macht den Reiz der neuen Vampire aus - sind sie genauso wie wir“.⁷⁹

Der gezähmte Vampir bzw. der geliebte Feind, der eigentlich vernichtet werden sollte, da er Leib und Leben bedroht, ist ebenfalls keine Innovation der zeitgenössischen Literatur, sondern dient vielmehr dem Kunstgriff, einer Geschichte mehr Spannung zu verleihen. Love them and destroy them⁸⁰ findet sich auch ganz stark bei der Fernsehserie *Buffy the Vampire Slayer*⁸¹ wieder. Sie muss den Vampir (mit Seele und somit menschlicher Vampir) Angel töten, obwohl sie ihn liebt. Dieses Motiv lässt sich auch in den Vampirromanen wieder finden, allerdings leicht variiert. Der Vampir in der Unterhaltungsliteratur der letzten 10 Jahre ist bereits gezähmt, aber noch immer ein wenig gefährlich.

Das Ungeheuer, das lieben will, aber nicht darf; das Angst hat, den anderen durch seine Leidenschaft zu zerstören. Eros und Thanatos, vereint im Körper eines leidenden Jünglings.⁸²

Vampire zu töten ist nicht mehr nötig, vielmehr wird hier Romeo und Julia auf ewig fortgeschrieben. Eine Liebe, die bis in den Tod hinausreicht und länger. Dies ist wohl einer der Aspekte, warum *Twilight* und andere Vampirromane so populär werden konnten, da eine unzerstörbare Liebe beschrieben wird.⁸³

Eine weitere Erneuerung, die nicht ganz so neu ist, sondern bereits in den 80er Jahren begann, ist die Verankerung des Vampirthemas in der Jugendliteratur und natürlich auch in Filmen. Ende der 80er Jahre ist vor allem das Medium Film wichtig für das Vampirgenre, denn gerade zwei Filme zeigen in dieser Zeit Erweiterungen des Vampirthemas. Zum einem werden Jugendliche und ihre Lebenswelten eingeführt, und zum anderen konservative Wertvorstellungen verhandelt.

Die Filme⁸⁴ *Lost Boys* und *Near Dark* (beide 1987 erschienen und jugendliche Protagonisten) vermitteln ganz stark traditionelle Familienwerte und was

⁷⁹ Weiser, Ulrike: *Dunkler Heldenkult. Superstar Vampir-Bush sei Dank?*
http://diepresse.com/home/kultur/film/444263/Dunkler-Heldenkult_Superstar-Vampir-Bush-sei-Dank?from=suche.intern.portal, Artikel erschienen am 15.01.2009, eingesehen am 12.07.2011.

⁸⁰ Vgl. Twitchell, *The living dead*, S. 6

⁸¹ Die Serie erschien von 1997 bis 2003

⁸² Keuschnigg, Markus: *Twilight: Eine anmutige Romanze mit blutigen Bissen.*

http://diepresse.com/home/kultur/film/filmkritik/444240/Twilight_Anmutige-Romanze-mit-blutigen-Bisse, Artikel erschienen am 16.01.2009, eingesehen am 12.07.2011.

⁸³ Vgl. Köppl, *Der Vampir sind wir*, S. 246

⁸⁴ Vgl. Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, S. 186-192

passiert, wenn diese Strukturen dysfunktional sind, nämlich dass Vampire in dieses Vakuum eingreifen und die Menschen als Nahrungsquelle jagen. Die Figur des Vampirs verarbeitet in dieser Zeit die Angst vor AIDS und zeigt eine anti-homosexuelle Stimmung auf, die im Widerspruch zum Vampir des 19. Jahrhundert steht, da dieser, wie bereits erwähnt, ein Medium war, um eben genau dieses Thema anzusprechen.

In both *Near Dark* and *The Lost Boys* vampirism has been curiously purged: gone is the potentially transgressive homoeroticism, gone is the predatory individualism, gone is the permanent mortal danger, gone is the genuine allure of immortality and eternal youth, and gone even is the dangerous attractiveness of the vampire(...) These two 1987 films in fact offer us up the vampire tale as a vehicle for moral interrogations and ideological reaffirmations[...].⁸⁵

Diese moralische Dimension, die in diesen beiden Filmen vorhanden ist, ist auch in den Romanen und Serien der letzten 10 Jahre wieder zu finden, zumal wenn es sich um Produktionen für ein Jugendpublikum handelt. Geändert hat sich allerdings, dass Vampire nicht mehr eine Bedrohung der konservativen Werte darstellen, sondern vielmehr diese verkörpern. So dienen sie mitunter als Familienersatz oder füllen Leerstellen. In *Twilight*, *Buffy the Vampire Slayer*, *Vampire Diaries* und *True Blood* kommen alle menschlichen Figuren aus geschiedenen oder verwaisten Elternhäusern, und die Vampire bieten ihnen neu strukturierte Familienverhältnisse, die der klassischen Familie sehr nahe kommen. Ein weiteres Kennzeichen des aktuellen Vampirs ist auch der einhergehende Traditionalismus, der eng mit den konservativen Wertvorstellungen verbunden ist und eine anscheinende Sehnsucht nach altmodischen Sitten reflektiert. Der Vampir Edward aus *Twilight* verkörpert diese These, da er aufgrund seines sterblichen Lebens Anfang des 20. Jahrhunderts, ein wertekonservatives und traditionelles Gesellschaftsbild (inkludiert natürlich auch die Geschlechterpositionen) in das 21. Jahrhundert transportiert und somit reaktionäre und antifeministische Haltungen unterstützt. Aber nicht nur veraltete Meinungen werden wieder populär, sondern auch der Ruf nach keinem

Vgl. Nixon, Nicola: *When Hollywood Sucks*: In Gordon, Joan/Hollinger, Veronica (Hg.): *Blood Read. The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*. University of Pennsylvania Press, Pennsylvania, 1997, S. 115-129

⁸⁵ Nixon, *When Hollywood Sucks*, S.124

(vorehelichen) Sex⁸⁶. Auch hier bildet der postmoderne Kuschelvampir, der keinerlei Anspruch auf Rebellion legt, einen Gegenpol zum Vampir aus dem 19. Jahrhundert. Was den fiktiven Vampir allerdings einigt und sowohl im 19. Jahrhundert als auch im 21. Jahrhundert zu finden ist, ist die lange Traditionslinie der mysogenen Haltung.

In *Twilight Follows Tradition*⁸⁷ wird aufgezeigt, dass die Vampirliteratur in einer langen Tradition antifeministischer Haltung steht, und somit sind *Twilight*, *Buffy the Vampire Slayer*⁸⁸, *Vampire Dairies* und *True Blood* keine Ausnahmen, sondern vielmehr die Regel. Obwohl die Figur des Vampirs, vor allem die des weiblichen, das subversive Potential hat, normierte Geschlechterkonstruktionen zu durchbrechen, findet kaum eine Inszenierung der Geschlechter statt, sondern tradierte Verhältnisse werden aufrechterhalten.

⁸⁶ Ag./Red.: *Blut, Sex, Tod: Das Phänomen Twilight*. http://diepresse.com/home/kultur/film/580862/Blut-Sex-Tod_Das-Phaenomen-Twilight?direct=581304&_vl_backlink=/home/kultur/film/filmkritik/581304/index.do&selChannel=, Artikel erschienen am 13.07.2010, eingesehen am 12.07.2011

⁸⁷ Vgl. Ames, Melissa: *Twilight Follows Tradition*, in: Click, Melissa A./ Behm-Morawitz, Elizabeth/ Stevens, Jennifer Aubrey (Hg.): *Bitten by the Twilight. Youth culture, media, and the vampire franchise*, Lang, New York, NY; Wien [u.a.] 2010, S. 37-55

⁸⁸ Die Serie *Buffy the Vampire Slayer* kann teilweise diese antifeministische Haltung durchbrechen

4. Der Vampir und seine Bedeutung im 19. Jahrhundert

In seiner Eigenschaft als Metapher zeigt sich die Figur des Vampirs so komplex, dass anhand der ausgewählten Literatur die bereits angedeuteten Themen vertiefend betrachtet werden. Der Schwerpunkt wird hierbei sein, die Position der Geschlechter (vor allem die Stellung der Frau) und wie damit in den Romanen im Laufe der Zeit umgegangen wird, aufzuzeigen.

Beginnend mit dem Roman *Carmilla* von Sheridan Le Fanu (1872), der repräsentativ für das 19. Jahrhundert steht, werden folgende Themen angesprochen: die Lage der Frau, die Sexualität der Frau und Reproduktion vs. Geburt. Wie diese Punkte sich in Romanen (die noch ausführlicher präsentiert werden) des 21. Jahrhunderts manifestieren, soll in einer vergleichenden Analyse gezeigt werden, da die scheinbare Aufgeklärtheit, die die Romane aus dem 19. Jahrhundert durchaus besitzen, nur ein kurzes Aufflackern von Emanzipation darstellt, denn die ausgewählte Literatur der letzten 12 Jahre zeugt von einer regelrechten Abwesenheit ebendieser. Einzige Ausnahme nimmt hier die Serie *Buffy the Vampire Slayer* ein, die ebenfalls behandelt wird.

4.1. Eine kurze Sozialgeschichte der Frau im viktorianischen Zeitalter

Das Zeitalter, das schon von Zeitgenossen nach der langen Regierungszeit einer Königin benannt wurde, zeigt Großbritannien auf dem Höhepunkt seiner Machtentfaltung, seiner wirtschaftlichen Potenz und seiner globalen Bedeutung. Das Königtum selbst trat dabei weitgehend in den Hintergrund: Viktoria war eher eine Persönlichkeit von symbolischer, moralischer und zeittypischer Relevanz als eine Königin mit persönlicher Macht.⁸⁹

Das im Hintergrund stehende Königtum ermöglichte eine beginnende Demokratisierung des Landes, welches sich in Wahlrechtsreformen in den Jahren 1832, 1867, 1884 manifestierte.⁹⁰ Eine wichtige Jahreszahl hierbei ist das Jahr 1918, als sowohl Männer als auch Frauen das allgemeine Wahlrecht erhielten. Allerdings durften Frauen erst mit 30 wählen, während Männer bereits mit 21 Jahren wahlberechtigt waren. Die Gleichstellung folgte erst 1928.⁹¹ Ein gewisses Ungleichgewicht der Geschlechter lässt sich nicht nur anhand des Wahlrechts erkennen, sondern betrifft auch die Bereiche der Bildung, der Ehe und der Kunst.

4.2. Bildung

Dass bei der Gleichstellung der Geschlechter die Bildung eine wichtige Rolle spielte, zeigt das sich entwickelnde Bildungssystem zu dieser Zeit. Im Vergleich zu Deutschland war Bildung nicht Aufgabe des Staates, sondern lag vielmehr in den Händen der Familie und der Kirche.⁹² Die Bildungsautonomie der Kirche wurde im Laufe der Zeit durchbrochen. Ausschlaggebend war William Ewart Gladstone⁹³, der das bestehende Schulsystem reformierte. Parallel zu den (zumeist) anglikanischen Schulen etablierten sich allmählich staatliche Schulen (Board Schools), die es ermöglichten, dass auch höhere Funktionen sowohl von Arbeitern als auch Frauen besetzt wurden. Nachdem 1870 das allgemeine Schulgesetz eingeführt wurde, wurde auch das Universitätssystem reformiert und

⁸⁹ Maurer, Michael: *Kleine Geschichte Englands*, Philipp Reclam jun, Stuttgart, 1997, S. 353
Umfasst die Regierungszeit der Regentin Königin Viktoria (1837-1901).

⁹⁰ Vgl. Ebd. S. 353.

Die gesamte Geschichte und politische Entwicklung und die Industrialisierung des Landes kann in dieser Arbeit nicht dargestellt werden. Der Fokus liegt vor allem auf der Situation der Frau.

⁹¹ Vgl. Ebd. S. 405

⁹² Vgl. Ebd. S.400

⁹³ Vgl. Ebd. S.401

Neben der Machteinschränkung der anglikanischen Kirche, zeigte der Sieg der Deutschen über die Franzosen 1870/71, dass eine Volksbildung sinnvoll ist.

in die Erwachsenenbildung investiert, die sowohl für Arbeiter als auch Frauen zugänglich war.⁹⁴

4.3. Die Lehre der Sphären⁹⁵

Während sich die Frau im öffentlichen Raum allmählich behaupten konnte, musste sie im privaten Bereich noch immer einem idealisierten Bild entsprechen und die treusorgende Ehefrau und Mutter sein, die ihrem Ehemann einen Ort des Rückzugs erschuf. Die Industrialisierung bereitete den idealen Nährboden für eine geschlechtliche Raumtrennung. Laut Weber-Kellermann war die Trennung vom (männlichen) Arbeitsplatz und der (weiblichen) Wohnstätte durch die Industrialisierung bedingt⁹⁶, die sich in weiblicher und männlicher Sphäre manifestierte, welches sich zum Nachteil der Frauen entwickelte (bürgerliche verheiratete Frauen verloren ihren Rechtsstatus und Arbeiterfrauen wurden in den Fabriken ausgebeutet.)

Das Erscheinungsbild von Ehemännern und Ehefrauen wandelte sich ebenfalls während des 18. Jahrhunderts. Der Ehemann, einst der Aufseher über die Arbeitskräfte der Familie, wurde nun als die Person gesehen, die allein für die Familie sorgte. Die Rolle der Frau wurde neu definiert, damit sie sich auf ihre emotionalen und moralischen Beiträge zum Familienleben konzentrierte anstatt auf ihre wirtschaftlichen Leistungen. Der Mann war der wirtschaftliche Motor der Familie, die Frau ihr emotionelles Herz.⁹⁷

Diese Regelung konnte nur in besser gestellten Kreisen funktionieren, wo auf den Lohn der Frau verzichtet werden konnte. Wesentlich wichtiger ist der Fakt, dass durch die Trennung von männlicher und weiblicher Sphäre respektive Arbeit und Haushalt, das hartnäckige Gerücht entstand, dass die Führung des Haushaltes unbezahlt und der wirtschaftlich erträglichen Arbeit des Mannes untergeordnet werden soll.⁹⁸ Diese Tatsache besteht bis heute.

⁹⁴ Vgl. Maurer, *Kleine Geschichte Englands*, S. 403

⁹⁵ Bezieht sich auf eine Formulierung der Autorin Coontz Stephanie

⁹⁶ Vgl. Weber-Kellermann, Ingeborg: *Frauenleben im 19. Jahrhundert: Empire und Romantik, Biedermeier, Gründerzeit*, Verlag C. H. Beck, München, 1991, S. 12

⁹⁷ Vgl. Coontz, Stephanie: *In schlechten wie in guten Tagen. Die Ehe – eine Liebesgeschichte*, Gustav Lübbe Verlag, Bergisch Gladbach, 2006, S. 216

⁹⁸ Vgl. Ebd. S.230

Eine weitere problematische Entwicklung, die auf die Differenzierung der weiblichen und männlichen Bereiche zurückzuführen ist, ist die Übereinkunft, dass Frauen vom wirtschaftlichen und politischen Leben (Macht) ferngehalten werden sollten. Dies geschah aber rein aus dem Empfinden heraus, dass Frauen geschützt werden mussten, da die raue Realität nur wenig mit ihren Aufgaben im Haushalt und Kindererziehung übereinstimmte. Coontz schreibt dazu, dass das Fernhalten der Frau von Politik und Wirtschaft nicht mehr mit der Beherrschung der Frau durch den Mann gerechtfertigt wurde, sondern vielmehr in einem beidseitigen Einverständnis geschah.⁹⁹

Welche Auswirkungen diese Trennung der Sphären hatte, zeigt sich im nächsten Abschnitt.

Zunächst wird jedoch noch in einem kurzen Exkurs die Rechtslage der Frau anhand der 3 Gesetzbücher Code Civil (Frankreich; 1804), ABGB (Österreich; 1811) und ALR/BGB (Preußen/Deutschland; 1794/1896) erörtert.

4.4. Die Naturrechtsgesetzbücher¹⁰⁰

Das deutsche BGB von 1896 (welches nicht in allen deutschen Bundesländern der damaligen Zeit gültig war) und das österreichische ABGB ebneten den Weg aus der männlichen Vormundschaft und waren wesentlich progressiver als der Code Civil¹⁰¹ (der ebenfalls Anwendung in manchen deutschen Bundesländern fand) in Frankreich oder die Rechtslage in England.¹⁰²

Das ABGB war im Vergleich zum ALR/BGB und dem Code Civil bezüglich der Selbständigkeit der Frau am modernsten. Vor allem der Status der Rechtlosigkeit der verheirateten Frau wurde entschärft, denn laut dem Gesetz war die Ehefrau nun ebenso geschäfts- und handlungsfähig wie eine ledige/verwitwete Frau.¹⁰³ Und doch muss immer wieder betont werden, dass, obwohl sich die Position der Frau kontinuierlich verbesserte, die Lage der Ehefrau prekär blieb.

⁹⁹ Vgl. Coontz, *In schlechten wie in guten Tagen*, S. 231

¹⁰⁰ Vgl. Holthöfer, Ernst: *Die Geschlechtsvormundschaft. Ein Überblick von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*, in: Gerhard, Ute (Hg.): *Frauen in der Geschichte des Rechts*, Verlag C. H. Beck, München, 1997, S. 426

¹⁰¹ Vgl. Ebd. S. 429f: Der Code Civil war das rückständigste Gesetzbuch und verwarf die emanzipatorischen Gesetze der Revolution. Die Ehefrau musste wieder einen Großteil ihrer Freiheiten einbüßen. Im Abschnitt *Rechtssituation der Frau* wird dies näher erläutert.

¹⁰² Vgl. Ebd. S. 395-399

¹⁰³ Vgl. Ebd. S. 427

Allen drei Gesetzbüchern¹⁰⁴ ist gemeinsam, daß sie keine allgemeine Geschlechtsvormundschaft mehr kennen: dies wird zwar in keinem dieser (und auch keinem der späteren) Gesetzbücher ausdrücklich gesagt, ergibt sich aber daraus, daß die Frau jeweils im Numerus clausus der unter Vormundschaft oder Curatel stehenden Person nicht mehr vorkommt. In ihrer Handlungsfähigkeit oder doch in ihrer Selbständigkeit beschränkt ist- in einem in den drei Gesetzbüchern jeweils unterschiedlichen Maße- nur noch die Ehefrau.¹⁰⁵

4.5. Rechtsituation der Frau

Mehr noch als früher trennte man Sphären des Mannes und Sphären der Frau, nicht nur bei der Arbeit und in ihrer öffentlichen Stellung, sondern auch psychologisch und intellektuell. Dabei brach nun die Differenz zur gesellschaftlichen Wirklichkeit auf und wurde von nicht wenigen (nicht nur weiblichen) Zeitgenossen als Problem begriffen.¹⁰⁶

Eine dieser Differenzen war, dass Arbeiterinnen im Vergleich zu bürgerlichen Frauen bereits die Doppelbelastung von Berufstätigkeit (Frauen mussten in den Industriebetrieben arbeiten) und Familie ertragen.¹⁰⁷ Dafür befand sich die bürgerliche Ehefrau in einem völlig rechtslosen Raum betreffend der Ehe, der Scheidung und dem Eigentumsrecht (bürgerliche Frauen hatten kaum Anspruch auf Eigentum, während Arbeiterinnen zumindest auf ihren selbstverdienten Lohn zurückgreifen konnten).¹⁰⁸ Diese Bedeutungslosigkeit von Ehefrauen wurde auch von der Politik wahrgenommen und Gesetze zu ihrer Besserstellung geschaffen (1870; 1882) sowie Reformen des Scheidungsrechts (1857, 1867; 1870). Der Abgeordnete des Unterhauses John Stuart Mill setzte sich ab 1865 für ein Wahlrecht der Frauen ein und blieb dabei erfolglos. Erst nach dem 1. Weltkrieg kam das allgemeine Wahlrecht.

Im Vergleich dazu war die Rechtslage für Frauen in Frankreich knapp hundert Jahre zuvor wesentlich besser. Die Verfassung von 1791 führte die bürgerliche Volljährigkeit für Männer und Frauen ein. Ein Jahr später wurden Frauen als vernunftbegabte unabhängige Menschen anerkannt, die standesamtliche Handlungen bezeugen und vertragliche Pflichten übernehmen konnten. Weiters

¹⁰⁴ ALR, Code Civil, ABGB

¹⁰⁵ Holthöfer, *Die Geschlechtsvormundschaft. Ein Überblick von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*, S. 427

¹⁰⁶ Maurer, *Kleine Geschichte Englands*, S. 404

¹⁰⁷ Vgl. Ebd. S. 403

¹⁰⁸ Vgl. Ebd. S. 404

regelte das Gesetz bereits 1793 in Frankreich, dass Frauen Anspruch auf den gemeinschaftlichen Besitz erhielten.¹⁰⁹

Doch vor allem die großen Gesetze vom September 1792 über den bürgerlichen Status und die Scheidung führten die Gleichheit beider Ehepartner ein und schufen zwischen ihnen eine strikte Symmetrie, sowohl vor dem Gesetz als auch im Wortlaut der Verfahren.¹¹⁰

Das Recht auf Eigentum und Mündigkeit, welches in Frankreich knapp hundert Jahre zuvor bereits rechtlich verankert war, wurde in Großbritannien weitestgehend ignoriert. Britische Frauen verloren ab dem Zeitpunkt der Eheschließung ihre Rechtsfähigkeit und waren ihren Ehemännern in jeglicher Hinsicht ausgeliefert. Zwei Faktoren hielten diesen Zustand für lange Zeit aufrecht: zum einem die Tatsache, dass die meisten Gesellschaftsformen durch und durch patriarchalisch geprägt sind¹¹¹ und eine gut geführte Familie mit dem Mann als Oberhaupt einen Teil der öffentlichen Ordnung darstellte, und dieser Mikrokosmos einer gesellschaftlichen Ordnung wiederum die gesamtgesellschaftliche Ordnung repräsentiert.¹¹² Dies galt auch in Frankreich: Trotz ‚frauenfreundlicher Gesetze‘¹¹³ hatte der Mann (als Bürger, Ehemann und Vater) das letzte Wort und die Entscheidungsgewalt und zwar bis 1965. Zum anderen war die Entscheidungsgewalt das Naturrecht des Mannes und im britischen Königreich bis 1870 rechtlich festgesetzt.

Bis 1870 verlor die Frau unter dem *common law* durch die Heirat ihre Rechtspersönlichkeit; dies ging in der des Mannes auf (*feme covert*). Nach Blackstones Formulierung „sind Mann und Frau eins, und dieses Eine ist der Mann“. Der Mann wurde Eigentümer des persönlichen Vermögens seiner Frau, ohne je darüber Rechenschaft ablegen zu müssen. Gegenüber diesem System existierte eine zweites, das auf dem Konzept von *equity* (Billigkeit) beruhte und durch die Gerichte ins Leben

¹⁰⁹ Vgl. Sledziewski, Elisabeth G.: *Die französische Revolution als Wendepunkt*, in: Fraisse, Geneviève/Perrot, Michelle (Hg.): *Geschichte der Frauen (Band 4; 19. Jahrhundert)*, Campus Verlag/Éditions de la Fondation Maison des Sciences de l’Homme, Frankfurt/NewYork, 1994, S. 49

¹¹⁰ Ebd. S. 49.

¹¹¹ Siehe auch: Coontz, *In schlechten wie in guten Tagen*. Sie verweist auf das 17. Jahrhundert, in dem Familien als kleine absolute Monarchien betrachtet wurden. S. 219

¹¹² Vgl. Arnaud-Duc, Nicole: *Die Widersprüche des Gesetzes*, in: Fraisse, Geneviève/Perrot, Michelle (Hg.): *Geschichte der Frauen (Band 4; 19. Jahrhundert)*, S.115

Siehe auch: Bock, Gisela: *Frauen in der europäischen Geschichte*, Verlag C.H. Beck, München, 2000, S. 64f

¹¹³ Damit ist gemeint, dass seit der französischen Revolution Frauen zwar als mündige Bürger gelten und eigentlich gleichberechtigt sein sollten, aber lange Zeit ähnlich wie in Großbritannien dem Mann unterstellt waren. Der Code Civil führte wieder zu einer Statusverschlechterung der Frau.

Siehe Arnaud-Duc, *Die Widersprüche des Gesetzes*, S. 124f

gerufen wurde. Danach genoß die Frau ein angemessenes Eigentumsrecht über ihre Güter, das sie in aller Freiheit nutzen konnte.¹¹⁴

Auch wenn immer wieder Vorstöße gewagt wurden, um die Lage der Frau zu verbessern, war es ein langer Weg bis zur heutigen Gesetzeslage.¹¹⁵

Bis Mitte des 20. Jahrhunderts mussten sich Frauen ihr Wahlrecht, ihre volle Staatsbürgerschaft und politische Emanzipation erkämpfen (siehe die Schweiz, die erst 1971 das Frauenwahlrecht einführt).¹¹⁶ Frauen erhielten in Frankreich erst nach dem 2. Weltkrieg das volle Wahlrecht und spiegelten die Geisteshaltung der romanisch-katholischen Länder wider, die sich lange gegen die politischen Rechte von Frauen aussprachen.¹¹⁷ In protestantisch geprägten Ländern kamen Frauen hingegen schneller zu ihren Rechten.

In Ländern dagegen, in denen ein im wesentlichen protestantisch geprägter moralphilosophischer Liberalismus herrschte und insbesondere dort, wo die Quäker Einfluß hatten, konnten die Frauen weitaus schneller lokale politische Macht erlangen. Das war in England der Fall und stärker noch in seinen ehemaligen Kolonien. In England kann man die Reform Bill von 1832 als Ausgangspunkt für die Suffragettenbewegung ansehen. In diesem Gesetz wurde anstelle von *male* der Begriff *person* verwendet, um für das Zensuswahlrecht neue Wählerkategorien zu bilden.¹¹⁸

¹¹⁴ Arnaud-Duc, *Die Widersprüche des Gesetzes*, S.125

¹¹⁵ Die Geschlechtsvormundschaft verschwand allgemein in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, die eheliche Vormundschaft hingegen blieb in manchen europäischen Ländern bis Mitte des 20. Jahrhunderts erhalten. Holthöfer, *Die Geschlechtsvormundschaft*, S. 390

¹¹⁶ Vgl. Arnaud-Duc, *Die Widersprüche des Gesetzes*, S. 99

¹¹⁷ Vgl. Ebd. S. 101

¹¹⁸ Ebd. S. 101

4.6. Frauenbewegung

Emmeline Pankhurst setzte sich ebenfalls mit der Situation der Frau auseinander und gründete 1889 die *Women Franchise League*, die allerdings kaum Beachtung erhielt, bis Pankhurst 1903 die weitaus radikalere *Women's Social and Political Union* ins Leben rief.¹¹⁹

Diese Frauen wurden meist als „Suffragetten“ bezeichnet; sie machten auf die bestehende Ungerechtigkeit durch spektakuläre Aktionen aufmerksam, etwa, indem sie in zentralen Londoner Straßen reihenweise Fensterscheiben einwarfen oder Brandanschläge verübten.¹²⁰

Trotz gesellschaftspolitischer Aktionen änderte sich die Position der Frau erst nach dem 1. Weltkrieg (siehe Wahlrecht), obwohl sich davor Frauen bereits im Bildungswesen (Dorothea Beale und Mary Buss), im pflegerisch-medizinischen Bereich (Florence Nightingale) und neuen Medien (Telegraphenwesen, Post, Eisenbahn), hervortaten.¹²¹

Die Frauenbewegung entstand nicht als organisierte oder gar als Massenbewegung, doch bewegten sich viele Frauen individuell oder zusammen mit anderen Frauen (und manchen Männern). Die Grenze zwischen Privat und Öffentlichkeit konnte überschritten werden, da sie fließend war und selbst diejenigen, die sie festzulegen suchten, über ihren genauen Verlauf uneins waren.¹²²

Es waren vielmehr kleine Schritte und Impulse, die die Bewegung vorantrieben, aber auch Schlupflöcher wie die Wirren der europäischen Revolutionen im Jahre 1848, die es Frauen ermöglichte aus ihrer privaten Sphäre herauszutreten und sich politisch zu engagieren.¹²³

An dieser Stelle wird noch auf die Caritas-Bewegung hingewiesen, die Frauen ermöglichte sich in Gruppen zu organisieren und in der männlichen dominierten Gesellschaft sichtbar zu werden, welches ein weiterer Schritt zur Emanzipation war.¹²⁴

¹¹⁹ Vgl. Maurer, *Kleine Geschichte Englands*, S. 404

¹²⁰ Ebd. S. 404

¹²¹ Vgl. Ebd. S.405f

¹²² Bock, *Frauen in der europäischen Geschichte*, S. 64f

¹²³ Vgl. Ebd. S. 155

¹²⁴ Die Caritas-Bewegung und ihre Bedeutung kann im Rahmen dieser Arbeit nicht ausführlicher behandelt werden, sollte aber erwähnt werden, da sie wichtige Impulse setzte. Ich möchte hier auf Bock, Gisela

4.7. Weibliche Homosexualität im 19. Jahrhundert

Als letzter Punkt der Sozialgeschichte der Frau wird die weibliche Homosexualität im 19. Jahrhundert erörtert, da diese eine wichtige Rolle im Roman *Carmilla* spielt.

Weibliche Homosexualität im 19. Jahrhundert kann wohl am besten mit dem Bild des ‚Elefanten im Wohnzimmer‘ beschrieben werden. Es existiert, wird aber nicht wahrgenommen. Während männliche Homosexuelle zwar kriminalisiert und als degeneriert im Diskurs dieser Zeit erschienen, blieb die Liebe zwischen Frauen unsichtbar.

Wenn bis jetzt von der Konstruktion¹²⁵ „Homosexualität“ und von der Vorstellung vom „Homosexuellen“ zumeist in männlicher oder geschlechtsneutraler Form gesprochen wurde, so geschah dies auch, weil weibliche „Homosexuelle“ und lesbische Sexualität bis in die 1890er Jahre von den Sexualpathologen kaum beachtet wurde.¹²⁶

Die Germanistin Flocke findet in *Carmilla* diesen Sachverhalt wieder. Weibliche Sexualität existiert nicht, und wenn, ist sie auf Befriedigung des Mannes und auf Fortpflanzung ausgerichtet. Da *Carmilla* von einem Mann geschrieben wurde, kann Laura ihre (homosexuelle) Sexualität nur im unbewussten Zustand ausleben und die aktiv agierende Carmilla wird getötet.¹²⁷

Im Laufe der Jahrhunderte haben sich unterschiedliche Geschlechter- und Sexualekonzepte entwickelt. Im 19. Jahrhundert war das Geschlecht biologisch determiniert. Aufgrund der körperlichen Konstitution der Frau wurde sie als schwaches Geschlecht wahrgenommen und dem Mann untergeordnet. Die Frau wurde auf ihre Reproduktionsfähigkeit reduziert.¹²⁸ Aktives sexuelles Verhalten wurde nicht mit der bürgerlichen Frau in Verbindung gebracht. Bezieht man die Ebenen der Rassen- und Klassenzugehörigkeit noch mit ein, ergibt sich ein

verweisen, die dieses Thema in ihrem Buch *Frauen in der europäischen Geschichte* (S. 158-162) behandelt. Weiters noch Holthöfer, *Die Geschlechtsvormundschaft*, der dieses Thema auf der S. 523 unter dem Rechtsaspekt anspricht.

¹²⁵ Das Wort Homosexualität wurde 1869 erstmals von Karl Maria Kertbeny verwendet.

Siehe Eder, Franz. X.: *Kultur der Begierde - Eine Geschichte der Sexualität*, Verlag C.H. Beck, München, 2002. S. 159

Siehe auch: Florence Tamagne: *Das homosexuelle Zeitalter 1870-1940*, in: Aldrich, Robert(Hg.): Gleich und anders. Eine globale Geschichte der Homosexualität, Murmann Verlag, Hamburg, 2007, S. 167

¹²⁶ Eder, Franz.X., *Kultur der Begierde*, S. 166.

¹²⁷ Vgl. Flocke, Petra: *Vampirinnen. „Ich schaue in den Spiegel und sehe nichts“*. Die kulturelle Inszenierung der Vampirin, Konkursbuchverlag, Tübingen, 1999, S. 61

¹²⁸ Vgl. Eder, *Kultur der Begierde*, S. 140f

anderes Bild, welches aber immer darauf hinausläuft, dass die bürgerliche Frau ein asexuelles Wesen blieb, egal ob in Europa oder Nordamerika.

Während selbst das geheime Sexualleben dieser Unterschichtsprostituierten, von denen die meisten Farbige waren oder ethnischen Minderheiten angehörten, öffentlich diskutiert wurde, gehörte es zu den Rassen- und Klassenprivilegien weißer Frauen der Mittelschicht im 19. Jahrhundert, dass ihre Sexualität über jede Erwähnung erhaben war – man meinte ernsthaft, sie hätten gar keine.¹²⁹

So war es möglich, dass sich im amerikanischen Bürgertum unbeobachtet zärtliche Frauenfreundschaften entwickeln konnten, während die Unterschicht für die gleichgeschlechtlichen Sexskandale sorgte und sich das Etikett ‚pervers‘ anhängen lassen musste.¹³⁰

Dieses Konstrukt der zärtlichen (romantischen) Frauenfreundschaften war ein Konstrukt jener Zeit in Europa und Nordamerika, welches direkt auf die imaginierte Nicht-Sexualität der Frau zurückführt. Da die weibliche Sexualität auf die männliche bezogen wurde, und ein eigenständiges weibliches Handeln undenkbar war, wurden Zärtlichkeiten zwischen Frauen als nicht bedrohlich empfunden.¹³¹

In der viktorianischen Zeit entwickelten Frauen aus der Mittelschicht eine andere Art der gleichgeschlechtlichen Beziehung in Form romantischer Freundschaften. Teilweise waren diese Freundschaften eine Folge der im Bürgertum üblichen scharfen Geschlechtertrennung. Die weibliche Sozialisation förderte starke Bindungen zwischen Frauen, die häufig in der Schulzeit begannen und sich zu lebenslangen Freundschaften entwickelten. Obwohl die romantischen Freundschaften sozial gebilligt wurden, bestand immer eine gewisse Spannung zwischen diesen intimen weiblichen Bindungen und den Familienpflichten. Kulturell wurde Frauen das Recht zugestanden, ihre leidenschaftliche Sehnsucht nach emotionaler, spiritueller und körperlicher Liebe in einer gleichgeschlechtlichen Beziehung auszudrücken, weil dieses als völlig verschieden von der heterosexuellen Verbindung von Sexualität und Reproduktion galt.¹³²

Man könnte meinen, dass das 19. Jahrhundert in paradoxer Weise ein Paradies für lesbische Frauen war. Frauen hatten zwar kaum Rechte, konnten nicht sexuell aktiv sein, ohne ihren guten Ruf zu verlieren, aber sie konnten sich zumindest

¹²⁹ Beemyn, Brett Genny: *Nord- und Südamerika: Von der Kolonialzeit bis zum 20. Jahrhundert*, in: Aldrich, Robert (Hg.): *Gleich und anders- Eine globale Geschichte der Homosexualität*, S. 161

¹³⁰ Vgl. Ebd. S. 163.

¹³¹ Vgl. Faderman, Lilliane: *Köstlicher als die Liebe der Männer. Romantische Freundschaft und Liebe zwischen Frauen von der Renaissance bis heute*, Eco-Verlags-AG, Zürich, 1990, S. 162

¹³² Walkowitz, Judith. R. *Gefährliche Formen der Sexualität*, in: Fraise, Geneviève/Perrot, Michelle (Hg.): *Geschichte der Frauen (Band 4; 19. Jahrhundert)*, 1997, S.443

eine zeitlang einer Form der Sexualität hingeben- und wenden, die bis heute teilweise noch sanktioniert wird.

Eigentlich müsste der Roman *Carmilla* eine Ode an die romantische Frauenfreundschaft sein, da erst mit dem Ende des 19. Jahrhunderts weibliche Homosexualität in den gleichen kriminalisierenden und diskriminierenden Diskurs einbezogen wird, wie die männliche.¹³³ Doch bereits 1872 wird *Carmilla* zu einer Elegie der weiblichen (Homo) Sexualität.

Wie sich dies manifestiert, wird im nächsten Kapitel dargestellt.

5. Carmilla

Das Werk *Carmilla* wurde ausgewählt, weil es zum einen, einen weiblichen Vampir¹³⁴ als Hauptfigur hat und zum anderen das Thema der weiblichen Homosexualität behandelt. Die Stellung der Frau im ausgehenden 19. Jahrhundert spiegelt sich weniger im Roman wider. So wird der Fokus der Bearbeitung auf die weibliche Homosexualität und die Zerstörung weiblicher Macht gerichtet.

Carmilla erzählt die Geschichte des jungen Mädchens Laura (sie fungiert auch als Erzählinstanz), welches gut behütet, um nicht zu sagen isoliert, mit ihrem Vater¹³⁵, einer Gouvernante und einer Hauslehrerin, auf einem Schloss in der Steiermark lebt. Dieses isolierte Leben soll für kurze Zeit durch einen Besuch des Generals Spielsdorf und seines Mündels unterbrochen werden. Allerdings wird dieser Besuch nie stattfinden, da des Generals Mündel unter mysteriösen Umständen verstirbt. Laura blickt weiteren einsamen Zeiten entgegen, als sich einige Stunden später ein Kutscherunfall vor dem Schloss ereignet. Dieser Unfall führt dazu, dass das junge Mädchen Carmilla, laut ihrer Mutter, die Reise nicht fortführen könne und deswegen bei Laura und ihrem Vater bleiben solle.

Zuerst sind alle entzückt von ihrem Hausgast, doch das seltsame Verhalten von Carmilla wird immer offensichtlicher. Parallel zum Aufenthalt Carmillas häufen sich die mysteriösen Todesfälle junger Mädchen in den umliegenden Dörfern. Auch Lauras Gesundheitszustand wird immer bedenklicher. Diese Ereignisse werden durch General Spielsdorf aufgeklärt bzw. erklärt. Er weiß nämlich um Carmillas wahre Identität. Carmilla ist ein Vampir und hat den Tod

¹³³ Vgl. Faderman, *Köstlicher als die Liebe der Männer*, S. 309

¹³⁴ Bei *Carmilla* handelt es sich nicht um den ersten weiblichen Vampir in der Literatur (siehe Goethe, Bürger, Coleridge,...), aber wohl um den populärsten.

¹³⁵ Laura wuchs ohne Mutter auf, da diese früh verstarb.

seines Mündels zu verantworten. Rasend vor Wut und Trauer tötet der General den Vampir. Laura hat den Vampirangriff zwar körperlich überlebt, ist seither aber traumatisiert und kann die ganzen Ereignisse nicht fassen. Im Schlusskapitel erfährt man, dass sie nachts noch immer das Gefühl hat, dass Carmilla vor ihrer Türe steht.

5.1. Dramaturgisch relevante Szenen

Lauras Einsamkeit

Nothing can be more picturesque or solitary. It¹³⁶ stands on a slight eminence in a forest. The road, very old and narrow, passes in front of its drawbridge, never raised in my time, and its moat, stocked with perch, and sailed over by many swans, and floating on its surface white fleets of lilies.

Over all this schloss shows its many-windowed front; its towers, and its Gothic chapel.

The forest opens in an irregular and very picturesque glade before its gate, and at the right a steep Gothic bridge carries the road over a stream that winds in deep shadow through the wood. I have said that this is a very lonely place.¹³⁷

Diese Passage wurde ausgesucht, um die geographische Isolation und somit auch Lauras persönliche Einsamkeit aufzuzeigen. Historisch gesehen ist das behütete Leben Lauras auf die Tatsache zurückzuführen, dass Mädchen in der Zeit ihrer Geschlechtsreife nicht erste sexuelle Erfahrungen sammeln durften, sondern regelrecht in Jungferngefangenschaft gehalten wurden und bis zu ihrer Heirat warten mussten, die im Regelfall nach dem 20. Lebensjahr stattfand.¹³⁸

In diesem Zusammenhang ist die Figur der Carmilla einmal wieder eine dreifache Bedrohung. Zum einen ein Vampir, zum anderen bedroht sie die Moral der viktorianischen Zeit, da sie für Lauras sexuelle Befreiung vor einer Hochzeit steht, und natürlich nicht zu vergessen der homoerotische Aspekt.

Es wird ebenfalls das genretypische bedrohte Idyll als Topos eingeführt. Diese beschriebene Idylle zeigt sich von Anfang an als düster, melancholisch, vor allem aber als fragil.

¹³⁶ Damit ist das Schloss gemeint.

¹³⁷ LeFanu, Sheridan: *Carmilla*, Bibliolis Book Ltd, London, 2010 (first published 1872), S. 5f

¹³⁸ Vgl. Knibiehler, Yvonne: *Leib und Seele*, in: Fraisse, Geneviève/Perrot, Michelle (Hg.): *Geschichte der Frauen (Band 4; 19. Jahrhundert)*, 1997, S. 388

Präsenz einer Gefahr (eines Vampirs)

Hier werden Szenen und Dialoge zusammengefasst, die atmosphärisch verdichtet Hinweise auf die Präsenz des Bösen bzw. Unheimlichen geben.

Das erste Anzeichen für die Gegenwart eines Vampirs wird in einem Alptraum Lauras reflektiert.

I was wakened by a sensation as if two needles ran into my breast very deep at the same moment, and I cried loudly. The lady started back, with her eyes fixed on me, and then slipped down upon the floor, and, as I thought, hid herself under the bed.¹³⁹

Als 6-Jährige fühlte sie sich eines Nachts alleine gelassen und wollte nach Aufmerksamkeit schreien, als sie eine fremde Frauengestalt in ihrem Zimmer sah. Die zärtliche („She caressed me with her hands“¹⁴⁰) Anwesenheit der Frau beruhigte Laura und sie schlief wieder ein und wurde durch besagte Nadelstiche munter. Das Gefühl von Nadelstichen und die Anwesenheit einer fremden Frau sind bereits erste Anspielungen auf etwas Unheilvolles. Diese Episode war zwar für Laura verstörend, wurde aber als Alptraum abgetan. Welche Bedeutung dieses Intermezzo allerdings tatsächlich hatte, wird erst in einem späteren Kapitel aufgeklärt.

Der nächste Hinweis auf eine Gefahr dient zugleich der Einführung der Figur des General Spielsdorf.¹⁴¹ Dieser schreibt in einem Brief an Lauras Vater, dass der geplante Besuch mit seinem Mündel Bertha abgesagt wird, da Bertha plötzlich verstorben ist. Der General berichtet von einer Gefahr und einer Schurkin.¹⁴²

Dem Leser kann noch nicht klar sein, dass es sich um Carmilla handeln wird bzw. um einen Vampir. Vielmehr dient diese Passage dazu, den General und seine Trauer vorzustellen, aber auch der Aufbau einer düsteren Stimmung wird vorangetrieben.

¹³⁹ LeFanu, *Carmilla*, S. 8f

¹⁴⁰ Ebd. S. 8

¹⁴¹ Seine Rolle wurde in der Inhaltsangabe bereits erörtert.

¹⁴² Vgl. Ebd. S.14

Die Merkwürdigkeiten um Carmilla¹⁴³ häufen sich schon von Anfang an. Speziell die geheimnisvolle Aura Carmillas wird hier heraufbeschworen, da Carmilla und ihre Mutter¹⁴⁴ von Beginn an ein Mysterium um ihre Person machen und sich in Schweigen bezüglich ihrer Person hüllen.

I said there were particulars which did not please me. I have told you that her confidence won me the first night I saw her; but I found that she exercised with respect to herself, her mother, her history, everything in fact connected with her life, plans, and people, an ever wakeful reserve.¹⁴⁵

Die letzte ausgewählte Sequenz bezüglich unheimlicher Vorgänge in der Idylle wird durch eine außenstehende Person bestritten. Ein Buckliger¹⁴⁶ (hunchback) möchte den beiden jungen Frauen Amulette verkaufen, die Carmilla und Laura vor den ‚oupire‘¹⁴⁷, der in dieser Gegend sein Unwesen treibt, schützen sollen.

Hier wird erstmals der Begriff Vampir (deutsche Ausgabe)/oupire (englische Ausgabe) genannt, was darauf hindeutet, dass es sich bei der ominösen Gefahr dezidiert um einen Vampir handelt. Der Händler gibt auch den nächsten Hinweis auf einen Vampir und bringt diesen sogar in direkten Zusammenhang mit Carmilla, als er ihr anbietet ihre spitzen Zähne („like an awl, like a needle“¹⁴⁸) zu feilen.

Ein ‚Beschneiden‘ der Zähne als Phallusobjekt würde realiter eine Einschränkung der Macht und des Bedrohungspotentials der Vampirin darstellen und wäre symbolhaft eine ‚Kastration‘ der phallischen Frau, da man(n) ihr mit den Zähnen die körperlichen Repräsentanten ihrer phallischen Macht nehmen würde.¹⁴⁹

Die nächste gewählte Passage könnte ebenfalls als ein Zeichen für unheimliche Vorgänge betrachtet werden, nimmt aber eine Sonderstellung ein, da sie die nächste Kategorie der dramaturgisch bedeutenden Szenen einleitet.

¹⁴³ Vergleichsweise früh erfährt man Carmillas Namen, denn Laura wird erstmals auf Seite 70 bei ihrem Namen angesprochen.

¹⁴⁴ „I shall return for my child in three months; in the meantime, she will be silent as to who we are, whence we come, and withher we are travelling“. LeFanu, *Carmilla*, S. 26

¹⁴⁵ LeFanu, *Carmilla*, S. 33

¹⁴⁶ Eine politisch korrekte Bezeichnung wird weder in der englischen Ausgabe noch in der deutschen Übersetzung angeboten. Sieht man sich die beschriebene Szene an, kann man wohl am ehesten die Bezeichnung Fahrender Händler verwenden.

¹⁴⁷ Upir ist die polnische und ukrainische Bezeichnung für Vampir.

Vgl. Kühner, *Vampire-Monster, Mythos, Medienstar*, S. 62

¹⁴⁸ LeFanu, *Carmilla*, S.42

¹⁴⁹ Klemens, Elke: *Dracula und „seine Töchter“ - Die Vampirin als Symbol im Wandel der Zeit*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 2004, S. 178

Homosexualität und Schicksalsandeutungen

Das bereits beschriebene alptraumhafte Erlebnis der 6-jährigen Laura erreicht 12 Jahre später mit Carmillas Präsenz eine komplett neue Dimension. Denn beide junge Frauen erkennen, dass sie jeweils von der anderen geträumt haben.¹⁵⁰ Während Carmilla begeistert reagiert („How wonderful!“¹⁵¹), kann Laura ihre Bestürzung, („overcoming with an effort the horror that had for a time suspended my utterances“¹⁵²) kaum unterdrücken. Diese Erkenntnis des gemeinsamen Traumes führt zu einem sehr aufschlussreichen Monolog Carmillas, der einige wichtige Elemente des Romans offenbart.

I don't know which should be most afraid of the other“, she said, again smiling— „If you were less pretty I think I should be very much afraid of you, but being as you are, and you and I both so young, I feel only that I have made your acquaintance twelve years ago, and have already a right to your intimacy; at all events it does seem as if we were destined, from our earliest childhood, to be friends. I wonder whether you feel as strangely drawn towards me as I do to you; I have never had a friend—shall I find one now?“¹⁵³

Zuerst fällt auf, dass Schönheit, Jugend und Weiblichkeit sofort mit Harmlosigkeit und Unbescholtenheit gleichgesetzt wird.

Der Körper der Frau wird somit zur Projektionsfläche weiblicher Rollenstereotypen und Rollenerwartungen. Carmilla nutzt die Macht einer schönen Frau, um Menschen mit Hilfe ihres Körpers und dessen Eigenschaften zu manipulieren. Schönheit schafft Vertrauen, denn sie evoziert die Assoziation mit dem Mythos der harmlosen und friedfertigen Frau im Viktorianismus. Laut William Veeder positioniert sich die Vampirin durch ihren Körper als ‚täuschend echte‘ Frau, gar als das Ideal viktorianischer Weiblichkeit.¹⁵⁴

Niemand ahnt, in welcher Gefahr Laura sich befindet und wie gefährlich Carmilla ist, geschweige denn, dass dieses liebreizende weibliche Wesen ein Vampir sein könnte. Niemand bringt Weiblichkeit und Schönheit mit dem Bösen in Verbindung.

¹⁵⁰ Vgl. LeFanu, *Carmilla*, S. 28. Carmilla war eben jene Frau, die Laura als 6-jährige in ihrem Schlafzimmer sah.

¹⁵¹ Ebd. S. 28

¹⁵² Ebd. S.28

¹⁵³ Ebd. S.29f

¹⁵⁴ Klemens, *Dracula und „seine Töchter“*, S. 166.

Zweiter wesentlicher Punkt dieses Monologes sind die Formulierungen „we were destined“ und „strangely drawn towards“, die erstmals auf eine schicksalhafte und doch determinierte Verbundenheit der beiden, aber auch auf den subtil homoerotischen Unterton der Beziehung hindeuten. Da weibliche Homosexualität im 19. Jahrhundert unter den Freundschaftsdiskurs¹⁵⁵ fällt, wird mit „I have never had a friend—shall I find one now?“, sowohl das Verlangen nach einer ‚Freundschaft‘ geäußert, aber es findet auch eine Pervertierung von Lauras Wunsch nach Nähe und Gesellschaft statt, da zum einen es sich bei Carmilla um eine tödliche Gefahr handelt, als auch nicht ganz eindeutig ist, ob Laura dieselben Absichten hegt wie Carmilla.

Die nächsten ausgewählten Passagen verlieren zwar den subtilen Unterton, verstärken aber gleichzeitig den Eindruck, dass Carmilla mehr über das Schicksal von Laura weiß, als diese selbst.

I cannot help it; as I draw near to you, you, in your turn, will draw near to others, and learn the rapture of that cruelty, which yet is love; so for a while, see to know no more of me and mine, but trust me with all your loving spirit.¹⁵⁶

Erstens stellt Carmilla hier klar, dass Laura ihr Opfer wird. Wenn man das Bild des Opfers weiterverfolgt, kann man in diese Zeilen interpretieren, dass Laura auch ein Opfer der Liebe sein wird, die hier in zweifacher Hinsicht als falsch empfunden werden kann. Zum einen ist die Liebe eines Vampirs natürlich nicht die reine (menschliche) Liebe, sondern die einer grausamen, untoten und seelenlosen Gestalt und daher nicht existieren kann,¹⁵⁷ zum anderen die Liebe zwischen zwei Frauen. Klemens weist darauf hin, dass nicht so sehr der Gedanke an weibliche Homosexualität verstört, sondern vielmehr das Wissen darüber.

Homosexualität, das Wissen um sie und die Weitergabe dieses Wissens, sind insofern als Angriff auf die Macht des Patriarchats zu verstehen. Die Bedrohung, die von der Vampirin ausgeht, beruht somit nicht allein auf der Tatsache, dass sie weibliche Sexualität und Lust ungehemmt auslebt, sondern dass sie diese in einer anderen Frau zu wecken vermag und das Wissen darüber unkontrolliert weitergibt.¹⁵⁸

¹⁵⁵ Dieser Punkt wurde bereits im Kapitel *Historische Verortung des Vampirs* erklärt.

¹⁵⁶ LeFanu, *Carmilla*, S.34.

¹⁵⁷ Siehe auch: LeFanu, *Carmilla*, S. 54f. Liebesbekundungen und Schicksalsandeutungen.

¹⁵⁸ Klemens, *Dracula und „seine Töchter“*, S. 172.

Auch Petra Flocke betont in ihrer Untersuchung *Vampirinnen*, dass lesbische Beziehungen und ihr ‚Verbreiten‘ einer männerdominierten Gesellschaft Unbehagen bereiten. Das leiseste Aufbegehren von Frauen wird vom Patriarchat in vielfältiger Weise sofort wieder unterdrückt.

Denn zum einen entspricht Vampirismus einer Begierde, zum anderen lässt sich diese übertragen. Ein solches Gebaren, das Ignorieren von Männern, erschüttert die patriarchalen Grundfesten zutiefst, weil es eine weibliche Eigenständigkeit installiert. Genau dies wird aber in „Carmilla“ und „Christabel“ durch männliches Eingreifen verhindert. Weibliche Sexualität kann ohne männliche Kontrolle nicht gedacht werden, auch dann nicht, wenn die weibliche Erotik ganz ausdrücklich männerausschließend praktiziert wird.¹⁵⁹

Dass der Autor hier tatsächlich eine homoerotische Frauenfreundschaft schildern könnte, zeigt sich in den nächsten Zitaten.

And when she had spoken such a rhapsody, she would press me more closely in her trembling embrace, and her lips in soft kisses gently glow upon my cheek.¹⁶⁰

... blushing softly, gazing my face with languid and burning eyes, and breathing so fast that her dress rose and fell with the tumultuous respiration. It was like the ardor of a lover; it embarrassed me; it was hateful and yet over-powering; and with gloating eyes she drew me to her, and her hot lips traveled along my cheek in kisses.¹⁶¹

Dem offensiven Begehren Carmillas steht Lauras unbewusstes Verlangen gegenüber, welches sich in einer Schlafszene Lauras manifestiert.

Sometimes there came a sensation as if a hand was drawn softly along my cheek and neck. Sometimes it was if warm lips kissed me, and longer and longer and more lovingly as they reached my throat, but there the caress fixed itself. My heart beat faster, my breathing rose and fell rapidly and full drawn; sobbing, that rose into a sense of strangulation, supervened, and turned into dreadful convulsion, in which my sense left me and I became unconscious.¹⁶²

Nicht nur, dass laut Twitchell¹⁶³ die expliziteste und lustvollste Saugszene (somit erotischste) der (romantischen) Vampirliteratur beschrieben wurde, sondern dass sich hier einmal mehr die oppositionellen Frauenfiguren des 19. Jahrhunderts

¹⁵⁹ Flocke, *Vampirinnen*, S. 62.

¹⁶⁰ LeFanu, , *Carmilla*, S. 35.

¹⁶¹ Ebd. S. 36

¹⁶² Ebd. S. 63

¹⁶³ Vgl. Twitchell, *The Living Dead*, S. 130

Dem widerspricht der Medienwissenschaftler Köppl, der der Meinung ist, dass die Erotik eher verhalten beschrieben wird. Köppl, *Der Vampir sind wir. Der unsterbliche Mythos von Dracula biss Twilight*, S. 50

gegenüber stehen: Die aktive Carmilla in ihrer Rolle als *Femme fatal*¹⁶⁴ und die passive Laura als *Femme fragile*, der sich nur im Schlaf¹⁶⁵ ihr sexuelles Verlangen zeigt.

Allerdings beginnt hier auch schon die Dekonstruktion der weiblichen Homosexualität, denn Laura zeigt sich verunsichert bezüglich dieser Anwandlungen („vague sense of fear and disgust“¹⁶⁶; und sie weiß noch nicht mal, dass ein Vampir ihr Avancen macht), gleichzeitig aber gesteht sie sich auch ein, dass sie Gefühle („I was conscious of a love growing into adoration“¹⁶⁷) für Carmilla entwickelt. So verwundert es kaum, dass Laura sogar glaubt, dass Carmilla ein verkleideter Jüngling ist, der durch Maskerade ihre Nähe sucht¹⁶⁸, um den Verdacht der Homosexualität zu zerstreuen¹⁶⁹.

Aber die Pikanterie besteht nicht alleine in der Übernahme eines männlich determinierten Posenrepertoires durch eine Frau, sondern darin, daß das Werben einem Wesen des eigenen Geschlechts gilt, einem Wesen von so nervöser Reizbarkeit und hypersensibler Wahrnehmung zudem, dass es zum idealen Chronisten des eigenen Opfertums wird.¹⁷⁰

Die letzte ausgewählte Szene in der Kategorie *Homosexualität und Schicksalsandeutungen* bekräftigt noch mal die mysteriöse Verbundenheit zwischen Carmilla und Laura.

Im Kapitel *A wonderful Likeness* wird beschrieben, wie restaurierte Bilder ins Schloss zurückgebracht werden. Eines dieser Bilder erregt die Aufmerksamkeit Lauras, da dieses Porträt Carmilla bis aufs Haar gleicht („It was the effigy of Carmilla“¹⁷¹). Tatsächlich zeigt das Bild eine Vorfahrin (Mircalla Karnstein) mütterlicherseits von Laura. Carmilla meint dazu: „...so am I, I think a very long descent, very ancient.“¹⁷²

¹⁶⁴ Für eine ausführliche Definition verweise ich auf:

Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1988, S. 774-788
Weiters: Daemmrich, Ingrid G./Daemmrich Horst. S.: *Themen und Motive in der Literatur*, Francke Verlag, Tübingen und Basel, 1995, S. 151-154

¹⁶⁵ Für Flocke stellt diese Szene eine sexuelle Annäherung dar, da dies aber in einem unbewussten Zustand Lauras geschieht, erkennt sie dies nicht. LeFanu, *Carmilla*, S. 59

¹⁶⁶ LeFanu, *Carmilla*, S. 35

¹⁶⁷ Ebd. S. 35

¹⁶⁸ Vgl. Ebd. S. 36

¹⁶⁹ Siehe auch Klemens, Elke, *Dracula und „seine Töchter“* S. 173

¹⁷⁰ Brittnacher, Hans Richard: *Ästhetik des Horrors*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, 1994, S. 178/79

¹⁷¹ LeFanu, *Carmilla*, S. 47

¹⁷² Vgl. Ebd. S. 48

Während der Traum eine eher schicksalhafte Zusammengehörigkeit der beiden heraufbeschwört, so setzt die gerade beschriebene Szene Laura und Carmilla gar in ein verwandtschaftliches Verhältnis.

Carmilla ist keine Mutter, sondern eine weibliche Aggressorin, und Laura ist weder Kind noch Freundin, sondern in erster Linie Nahrungsquelle für die Vampirin. Somit stellt die vermeintlich ‚gute‘ und langersehnte Mutter in Wahrheit eine Pervertierung der Mutterfigur dar. Doch von Anfang an der Beziehung scheint die Vampirin auf das traditionelle Rollenbild der Mutter Bezug zu nehmen und mit ihm zu spielen; es dient der Täuschung des Opfers, denn es evoziert Vertrauen.¹⁷³

Es scheint so, als könnten Laura und Carmilla verwandt sein und dass ihre Verbindung (und der Vampirismus) eine weibliche familiäre Schicksalsgenossenschaft ist, welches Laura dazu verdammt ebenfalls ein Vampir zu werden. Dieser Interpretationsansatz kann durch eine weitere Passage entweder be- oder entkräftet werden, denn in einem Traum (als sich Lauras Gesundheitszustand auf mysteriöse Weise verschlechtert) erscheint ihre bereits verstorbene Mutter und warnt sie vor einem ‚Assassin‘.¹⁷⁴ Das heißt also entweder möchte ihre Mutter sie vor ihrem vorherbestimmten (da anscheinend mütterlicherseits vererbaren) Vampirschicksal warnen oder vor einem zufälligen ausgewählten. So oder so droht Laura ein Weiterleben als Vampir und, nimmt man den ‚Freundschaftsdiskurs‘ erneut auf, ein Leben als untote Vampirliebte eines weiblichen Vampirs. Doch die Rettung naht, denn eine Verwandlung in einen lesbischen Vampir (noch einen!) kommt nicht in Frage.

Die Erzählung zeigt zwei unterschiedliche Vertreterinnen der weiblichen Sexualität, die zügellos Begehrende und die moralisch Keusche, die jedoch *beide* männlicher Kontrolle unterliegen. Laura wird durch männliches Eingreifen vor der möglichen Erkenntnis ihres Verlangens bewahrt; Carmilla als eine die Erotik auslebende Frau, wird durch männliche Machtausübung in ihre Schranken gewiesen. Durch männliches Pfählen, wobei erneut getrost die Symbolik sprechen darf, wird die Ordnung wieder geradegerückt, die Anerkennung der männlichen Vormachtstellung, gleich dem „spitzen Pfahl“ in die Frau eingehämmert.¹⁷⁵

¹⁷³ Klemens, *Dracula und „seine Töchter“*, S. 181

¹⁷⁴ LeFanu, *Carmilla*, S. 64. In der deutschen Ausgabe wird das Wort Monster benutzt.

¹⁷⁵ Flocke, *Vampirinnen*, S. 60

Von Männerbündnissen und weiblichen Vampiren

Ab dem 9. Kapitel wird der weiblich dominierte Roman zu einem Tummelplatz für rettende Männer. Klemens merkt dazu an, dass es sich hier nicht um ein willkürliches Männerbündnis handelt, sondern um „die typischen machtvollen Vertreter patriarchaler Autoritäten, die die Vampirin bekämpfen und die phallische Frau vernichten“.¹⁷⁶

Es beginnt damit, dass sich Lauras Gesundheitszustand verschlechtert und ihr besorgter Vater einen Doktor kommen lässt. Der Arzt äußert sich nur vage zu Lauras Zustand und der Leser erfährt hier eigentlich nur, dass Lauras Vater beunruhigt ist und einen Verdacht hegt.

Wesentlich interessanter gestalten sich die folgenden Kapitel (XI-XV¹⁷⁷), denn hier erzählt der General die Geschichte von seinem Mündel Bertha und ihrem unerwarteten Gast Millarca. Diese Geschichte ähnelt sehr der Geschichte mit Carmilla. General Spielsdorf wird auf einem Maskenball von einer Frau angesprochen, die behauptet ihn zu kennen (er kann sich nicht an die Dame erinnern und zusätzlich trägt sie eine Maske). Sie bittet ihn, auf ihre Tochter aufzupassen, da diese zu schwach für die Reise ist, die die Frau noch machen muss. Verunsichert, aber doch ritterlich beschließt der General das junge bezaubernde Mädchen bei sich aufzunehmen. Auch dieses junge Mädchen namens Millarca (welches der Name der Frau auf dem Porträt war) muss über ihre Herkunft schweigen und sie weist dasselbe seltsame Verhalten wie Carmilla auf. Als sich Berthas Gesundheitszustand verschlechtert, ruft der General ebenfalls einen Arzt, der behauptet, die Symptome weisen auf einen Vampirbiss hin („He said that the patient was suffering from the visits of a vampire.“¹⁷⁸) Daraufhin beschließt der General dem Vampirtreiben in Berthas Zimmer ein Ende zu setzen und versucht Millarca zu töten.¹⁷⁹ Da der Tötungsversuch gescheitert ist, versucht Spielsdorf nun den Vampir in seiner Grabstätte in den Ruinen von Schloss Karnstein, welches wieder als ein Hinweis auf die familiär-schicksalhafte Verbundenheit zwischen Laura und Carmilla schließen lässt.

¹⁷⁶ Vgl. Klemens, *Dracula und „seine Töchter“*, S. 158

¹⁷⁷ Vgl. LeFanu, *Carmilla*, S. 84-111

¹⁷⁸ Vgl. Ebd. S. 106; hier wird das zweite Mal der Begriff ‚vampire‘ benutzt, das erste mal auf S. 102

¹⁷⁹ Vgl. Ebd. S. 107

Auf der Suche nach dem Grab in den Ruinen von Schloss Karnstein wird der General von Laura, ihrem Vater und einem Holzfäller begleitet. Der General weiß nicht, dass Laura mit Carmilla unterwegs ist (die sich mal wieder tagsüber ausruhen musste) und als diese der ‚Jagdgesellschaft‘ nachkommt, kommt es zu einem überraschend-erschreckenden Wiedererkennen zwischen Carmilla und dem General.

...when with a cry, the old man¹⁸⁰ by my side caught up the woodman's hatchet, and started forward. On seeing him a brutalized change came over her features. It was an instantaneous and horrible transformation, as she made a crouching step backwards. Before I could utter a scream, he stuck at her with all his force ...¹⁸¹

Erneut scheitert der General Carmilla/Millarca (er erkennt, dass Carmilla und Millarca dieselbe Person ist) im wachen Zustand zu töten.

Carmillas Hinrichtung

Im Kapitel *Ordeal and Execution* wird die finale Vernichtung Carmillas/Millarca beschrieben.

Da Carmilla/Millarca im wachen Zustand zu stark für den General ist, tötet er sie in ihrem Grab. Die unten beschriebene Tötungsszene zeigt auch die Dualität des (weiblichen) Vampirkörpers. Im wachen Zustand ist Carmillas weiblicher Körper der Manneskraft überlegen, im schlafenden Zustand nimmt ihr Körper die menschlichen Frau zugeordnete passive und hilflose Rolle ein und ist verwundbar.¹⁸²

Here then, were all the admitted signs and proofs of vampirism. The body, therefore, in accordance with the ancient practice, was raised, and a sharp stake driven through the heart of the vampire, who uttered a piercing shriek at the moment, in all respects such as might escape from a living person in the last agony. The head was struck off, and a torrent of blood flowed from the severed neck. The body and head was next placed on a pile of wood, and reduced to ashes, which were thrown upon the river and borne away, and that territory has never since been plagued by the visits of a vampire.¹⁸³

¹⁸⁰ Hier ist der General gemeint, der neben Laura steht.

¹⁸¹ LeFanu, *Carmilla*, S. 108-109

¹⁸² Vgl. Klemens, *Dracula und „seine Töchter“*, S. 162f

¹⁸³ Ebd. S. 115

Mit Carmillas Vernichtung wird nicht nur der Ort vampirfrei gemacht, sondern auch Lauras latent vorhandenes homosexuelles Begehren verschwindet, welches eine Bedrohung für die sittliche Moral gewesen wäre.

Als Frau aktiv zu begehren, wie es die Vampirin tut, kommt bereits einem Regelverstoß gleich. Als Frau eine Frau zu begehren, verstößt zweifach gegen den Sitten- und Anstandskodex. Ausgelöst wird die Gefahr demzufolge immer durch sexuelle Annäherungen, die, weil sie von einer Frau an eine andere gerichtet werden, undenkbar bleiben müssen.¹⁸⁴

Dass es überhaupt soweit kommen konnte, dass Laura diese Gefühle für Carmilla hegte, wird damit erklärt, dass es im Wesen des Vampirs liegt, seine Opfer zu verführen und Leidenschaft zu entfachen.¹⁸⁵

¹⁸⁴ Flocke, *Vampirinnen*, S. 61

¹⁸⁵ LeFanu, *Carmilla*, S.117f

5.2. Subversives Potential?

Kann man davon ausgehen, dass die Vampirin des 19. Jahrhunderts über ein subversives Potential bezüglich der Geschlechterrollen besitzt? Man kann die Frage sowohl mit Ja, als auch mit Nein beantworten. Ja, weil die Figur der *Carmilla* zumindest für eine kurze Zeit, weibliche Macht demonstriert. Als literarische Figur kann, *Carmilla* das doch sehr einschränkende Weiblichkeitskonzept des 19. Jahrhunderts unterlaufen und neue Wege der Weiblichkeit aufzeigen.

Obschon außenstehend, besitzt sie bezüglich der traditionellen weiblichen Identitätsbildung ein subversives Potential, denn sie kann sich den Zuschreibungen, denen wirkliche Frauen unterliegen, entziehen¹⁸⁶.

Verkleidet im metaphorischen¹⁸⁷ Bild der Vampirin, kann *Carmilla* aktiv begehren, welches der menschlichen *Laura* nicht gestattet ist. Weiters ist *Carmilla* nicht von männlich dominierten Strukturen abhängig, wie zum Beispiel der Fortpflanzung. Als Vampirin benötigt *Carmilla* keinen Mann dafür. Auch ist sie aufgrund ihrer körperlichen Kräfte nicht das schutzbedürftige Wesen, als dass Männer Frauen gerne wahrnehmen. Als Vampir ist die Figur der *Carmilla* durch und durch autonom. Hier zeigt sich das Konzept einer unabhängigen Frau.

Auch wenn *Carmillas* Charakter zu Recht als eine literarische Urmutter der Emanzipationsbewegung herangezogen wird, haftet ihr doch ein Makel an: Ihre Geschichte hat ein Mann geschrieben. Und selbst wenn man gewillt ist, Le Fanu nur die besten (emanzipatorischen) Absichten zu unterstellen, bleibt *Carmilla* eine Randerscheinung: *Mina Harker*, die milde, ehrenhafte, sich aufopfernde Frau, entspricht dem Ideal des viktorianischen England (und nicht nur dem). *Carmilla*, das sexuell aktive, begehrende Weib, aber kann in dieser Logik nur böse sein.¹⁸⁸

Und hier kann die Frage mit Nein beantwortet werden.

Die Figur des weiblichen Vampirs ist ihrer jeweiligen Inszenierung unterworfen und kann dieses Potential, das in ihr steckt, nicht immer konsequent

¹⁸⁶ Flocke, *Vampirinnen*, S. 7

¹⁸⁷ Vgl. Köppl, *Der Vampir sind wir*, S.52. Wenn man das Vampirkonstrukt weglässt, bleibt eine Liebesgeschichte zwischen *Laura* und *Carmilla* übrig.

¹⁸⁸ Kühner, *Vampire*, S. 207

durchführen.¹⁸⁹ Diese Inszenierungen liegen zumeist in männlicher Hand (und selbst wenn in weiblicher, werden immer wieder konservative Bilder heraufbeschworen) und zeigen vor allem die Verteufelung des Weiblichen, aber auch die Angst vor der weiblichen Erotik.¹⁹⁰ Aufgrund ihrer Gefährlichkeit als unabhängige und aktive Frau, muss Carmilla getötet werden.

¹⁸⁹ Vgl. Flocke, *Vampirinnen*, S. 7

¹⁹⁰ Vgl. Ebd. S. 8

6. Buffy the Vampire Slayer

Als Zwischenschritt der Literatur des 19. Jahrhunderts und des 21. Jahrhunderts wird an dieser Stelle eine Fernsehserie präsentiert, die die andere Seite der Vampirmedaille repräsentiert. Nämlich der Vampirjäger. Oder besser gesagt, die Vampirjägerin.

Buffy verkörpert das Selbstbewusstsein einer neuen Generation von jungen Frauen. Jene, die nicht schreiend davonlaufen, wenn sie von einem „Monster“ (oder von den Plagen des Lebens) bedroht werden, sondern sich selbst zu helfen wissen. Und dann – Stephenie Meyers Welterfolg, die „Twilight“-Saga: Im Mittelpunkt die Highschool-Schülerin Bella Swan, die sich nach ihrem Vampir-Freund Edward verzehrt, ihr Leben ganz auf ihn hin ausrichten will und selbst ihr Menschsein dafür opfert, ewig mit ihm zusammen sein zu können¹⁹¹.

Diese Serie steht genau zwischen den emanzipatorischen Bewegungen des 19. Jahrhunderts und der Regressbewegung (siehe *Twilight*) der Literatur der letzten 12 Jahre.

Da es sich bei *Buffy the Vampire Slayer* um eine Fernsehserie handelt, werden hier zwei feministische Medientheoretikerinnen herangezogen und ihre jeweiligen Theorien angewendet.

¹⁹¹ Kühner, *Vampire*, S. 204

6.1. Mulvey Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema

Der hier behandelte Text *Visual Pleasure and Narrative Cinema* von Laura Mulvey zeigt die Dominanz des männlichen Blickes im fiktionalen Kino und die bereits vorhandenen sozialen Codes der Geschlechter und der Gesellschaft, die diesen Blick unterstützen. Mulvey möchte anhand der Psychoanalyse die gefestigte Vormachtstellung des männlichen Subjektes und seine Kontrollmechanismen dem weiblichen Teil der Gesellschaft gegenüber aufzeigen, wobei das Medium Film sich hervorragend für ihre Analysezwecke eignet.

Dass Freuds Psychoanalyse eine wichtige Rolle spielt, wird bereits in der Einleitung des Textes ersichtlich. Damit man Mulveys Ansatz über die Schaulust verstehen kann, hier ein kurzer Überblick über die von ihr verwendeten Theorien Freuds. Eine Theorie, die Mulvey benutzt, ist der Kastrationskomplex.

Die Struktur und die Wirkung des Kastrationskomplex sind beim Knaben und beim Mädchen verschieden. Der Knabe fürchtet die Kastration als Realisierung einer väterlichen Drohung und als Antwort auf seine sexuelle Aktivität; daraus entsteht bei ihm eine heftige Kastrationsangst. Beim Mädchen wird die Penislosigkeit als erlittener Nachteil empfunden, den es zu verleugnen, zu kompensieren oder zu reparieren sucht.¹⁹²

Einfach formuliert ist es die Identifizierung des Jungen mit seinem Vater aus Angst vor Bestrafung und die Bewussterwerden des Mädchens, dass es eben keinen Penis besitzt. Daraus resultiert der Penisneid des Mädchens, da der Penis bei Kleinkindern beiderlei Geschlechtes als normal gilt.¹⁹³

Die wichtigste Theorie ist allerdings die Skopophilie in Mulveys Text, um die Dominanz des männlichen Blickes zu untermauern. Skopophilie (bzw. Voyeurismus) kann als abweichendes Sexualverhalten verstanden werden, bei dem sexuelle Erregung und Befriedigung beim Betrachten von fremden Personen bei sexuellen Handlungen erreicht werden.¹⁹⁴ Allerdings geht es bei der Skopophilie auch um die Ich-Triebe bis hin zum Narzissmus, die im Kino bestens ausgelebt werden können.

¹⁹² Laplanche, J./Pontalis, J.-B.: *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998, S. 242

¹⁹³ Vgl. Freud, Sigmund: *Der Untergang des Ödipuskomplexes*, in: Freud, Anna (Hg.): *Gesammelte Werke*. Dreizehnter Band, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1969. S. 395-402

¹⁹⁴ Brockhaus Online. Eintrag Skopophilie.

https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+0h756767633A2F2F6A6A6A2E6F65627078756E68662D72616D6C787962636E727176722E7172++/be21_article.php?document_id=b24_23046801, eingesehen am 6.11. 2010.

Siehe auch: Kroll, Renate (Hg.): *Metzler Lexikon: Gender Studies Geschlechterforschung*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, 2002, S. 108f; Eintrag Film/Filmwissenschaft/Filmtheorie

Einerseits fasziniert die im androzentrischen narrativen Film omnipräsente Gestalt der menschlichen Form, welche dem Betrachter scheinbar so ähnlich ist, wenngleich in einer perfektionierten Ausführung (Narzissmus), andererseits fasziniert die Möglichkeit, im anonymen dunklen Filmsaal ungestraft auf fremde Wesen zu blicken (aktive Skopophilie). Die Spannung zwischen diesen dichotomen Polen ist der Grundstein für visuelle Lust bei Freud.¹⁹⁵

Ein weiterer Aspekt der den männlichen Blick unterstützt, sind die Blicke im Kino/Film selber. Es gibt den Blick des Publikums, Blick der Kamera und den Blick zwischen den Filmfiguren. Der letztere Blick dominiert und das Publikum und die Kamera werden diesem untergeordnet.¹⁹⁶ Die Schaulust führt laut Mulvey zu einer Aktiv-Passiv Konstruktion, wobei der Mann die aktive Rolle des Schauens übernimmt, während die Frau das passive Objekt ist. Als Objekt spielt die Frau mit den Wünschen und Begierden der Männer und bedient ihre Fantasien¹⁹⁷. Diese Objektstellung bezieht sich sowohl auf den männlichen Zuseher als auch auf die männliche Filmfigur.¹⁹⁸ Damit dieses Aktiv-Passiv Gebilde funktionieren kann, braucht der männliche Zuschauer einen starken Helden (die männliche Filmfigur) zur Identifikation, um sowohl die Filmhandlung als auch die Frau dominieren zu können.

As the spectator identifies with the main male protagonist, he projects his look onto that of his like, his screen surrogate, so that the power of the male protagonist as he controls events coincides with the active power of the erotic look, both giving a satisfying sense of omnipotence.¹⁹⁹

Hier zeigt sich, dass es um Macht und Kontrolle geht. Dass Codes und Konventionen männlich dominiert sind, muss nicht erst anhand von Filmen bewiesen werden, vielmehr möchte Mulvey diese Strukturen aufzeigen und diese Problematik sichtbar machen. Letztendlich versucht Mulvey anhand Freuds psychoanalytischer Theorien, speziell der Kastrationsangst, aufzuzeigen, dass Männer versuchen mit der Dominanz des männlichen Blickes diese Angst zu überwinden. Mit der Kontrolle über den Blick erhalten Männer Kontrolle über Frauen. Dass dies oftmals über Fetischisierung und Fragmentisierung des weiblichen Körpers im Film stattfindet, wurde bereits erwähnt.

¹⁹⁵ Braidt, Andrea B.: *Film-Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung*, Schüren Verlag, Marburg, 2008, S.51

¹⁹⁶ Vgl. Ebd. S.52

¹⁹⁷ Vgl. Mulvey, Laura: *Visual and Other Pleasures*, Palgrave Macmilan, England, 2009, S.19

¹⁹⁸ Vgl. Ebd. S. 20

¹⁹⁹ Ebd. S.21

Mit dieser Kastrationsangst wird auch in der Serie *Buffy the Vampire Slayer* gespielt. Die Figur der Buffy repräsentiert den Kastrationskomplex par excellence auf drei Ebenen. Erstens ist sie eine Frau. Zweitens ist sie schon aufgrund der Tatsache, dass sie eine Vampirjägerin ist, weit entfernt von der passiven und hilflosen (Opfer)Rolle. Und wenn sie als Objekt inszeniert wird, geschieht das meistens auf der Ebene der Ironie. Drittens ist sie diejenige, die mit einem Pflöck Vampire tötet, zumeist Männer, die augenscheinlich stärker sind als sie. Dass der Pflöck ein sehr plakatives Phallussymbol ist, muss hier nicht extra erwähnt werden.

6.2. Creed Barbara: Femme castratrice

Ein weiterer Aspekt von *Buffy the Vampire Slayer* ist die *Femme castratrice*, die anhand eines Theorems von Barbara Creed behandelt wird.

Die Autorin stellt fest, dass die meisten weiblichen Rollen in Horrorfilmen dem Opfer zugeschrieben sind, also die kastrierten Frauen, aber dass das feminine Monster die kastrierende Frau darstellt. Die kastrierende Frau ist im Vergleich zu der kastrierten Frau nicht in der hilflosen passiven Rolle festgeschrieben, sondern übernimmt vielmehr den aktiven Part.²⁰⁰

The femme castratrice is an powerful, all-destructive figure, who arouses a fear of castration and death while simultaneously playing on a masochistic desire for death, pleasure an oblivion (in men).²⁰¹

Weiters schreibt Creed, dass die kastrierende Frau den sadistischen Blick dominiert und dass das männliche Opfer zum Objekt wird.²⁰² Das Konzept der *femme castratrice* findet sich auch in der Serie *Buffy the Vampire Slayer* wieder und manifestiert sich neben Buffy in der Figur der anderen Vampirjägerin Faith. Im Vergleich zu Buffy hält Faith sich nicht an die Regeln und sieht im Vampirjagen mehr Beruf denn Berufung. Für sie ist das Töten von Vampiren auch immer mit einer dunklen Lustbefriedung verbunden. Diese sadistische Ader zeigt sich auch in ihrem Verhältnis zu menschlichen Männern, die sie als Objekte betrachtet. Das zeigt sich darin dass, die Konvention der Frau als Sexobjekt auf die männlichen Hauptdarsteller übertragen wird. So sieht man

²⁰⁰ Vgl. Creed, Barbara: *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, London, 2005, S. 122

Vgl. Chaudhuri, Shohini: *Feminist Film Theorists*, Routledge, London and New York, 2006, S.101

²⁰¹ Creed, *The Monstrous-Feminine*, S. 130

²⁰² Vgl. Ebd. S. 153

die männlichen Darsteller weitaus öfters entblößt als die Frauen, tatsächlich wird der weibliche Körper in dieser Serie kaum traditionell inszeniert.

In films featuring the femme castratrice, it is the male body, not the female body, that bears the burden of castration. The spectator is invited to identify with the avenging female castrator – the femme castratrice controls the sadistic gaze; the male victim is her object'.²⁰³

Und der sadistische (weibliche) Blick wird im Laufe der Serie immer dominierender vor allem in Hinblick auf die Beziehung zwischen der Jägerin und dem Vampir Spike, der eine Menge Gewaltanwendungen von Seiten Buffys ertragen muss. So prügeln sich Buffy und Spike sprichwörtlich zum sexuellen Höhepunkt in der Episode 9 *Alte Feinde, neue Freunde*²⁰⁴ der 6.Staffel. Diese Beziehung zu Spike ist anfangs ebenfalls ein Konventionsbruch, da er für die Vampirjägerin nur ein Objekt darstellt, welches ihre Gelüste befriedigen soll. Die Konvention wird allerdings relativ schnell wieder hergestellt, als Spike versucht Buffy zu vergewaltigen und somit wieder die Machtposition innehat.

²⁰³ Chaudhuri, *Feminist Film Theorists*, 101

Vgl. Creed, *The Monstrous-Feminine* S. 153

²⁰⁴ DVD: Whedon, Joss: *Buffy the Vampire Slayer*, Twenty Century Fox Television 2001/2002/2010. Staffel 6, Episode 9: *Alte Feinde, neue Freunde*.

6.3. Creed Barbara: Die archaische Mutter

An dieser Stelle wird nun die Rolle der archaischen Mutter näher erläutert, weil sie auch in der Serie *Buffy the Vampire Slayer* in Erscheinung tritt.

She is the primeval mother of everything- a parthenogenetic mother, creating all by herself, without the need for a father; she is a pre-phallic mother, existing prior to knowledge of the phallus.²⁰⁵

Die urzeitliche Mutter ist ein Überwesen und befindet sich außerhalb von moralischen Grenzen. Genauso wie sie Leben gibt, nimmt sie es auch wieder.²⁰⁶

In der Fernsehserie *Buffy the Vampire Slayer* repräsentiert das Konzept der archaischen Mutter die erste Jägerin überhaupt. Allerdings wurde sie von Männern als Macht erschaffen um gegen das Böse zu kämpfen. Aber erst die Vampirjägerin Buffy konnte sich von dieser patriarchalischen Dominanz befreien und entspricht dadurch weit mehr dem Konzept der urzeitlichen Mutter, da sie alleine die Trägerin der Macht ist. Dadurch aber stellt sie wiederum eine Bedrohung der bestehenden patriarchalischen Ordnung dar. Weitaus bedrohlicher wird die ganze Situation, als die Vampirjägerin in der 7. Staffel ihre alleinige Macht an alle potentiellen Jägerinnen weiterreicht. Damit ist sie nicht mehr die einzige Frau²⁰⁷ mit Superkräften, sondern eine von vielen.

This explains why filmic manifestations of the archaic mother are nearly always nightmare images, associated with the abjection, darkness, dispossession, and death: the archaic mother is not an inherently negative image, but patriarchal discourses reconstruct her as such.²⁰⁸

²⁰⁵ Creed, *The Monstrous-Feminine*, S. 17

Vgl. Chaudhuri, *Feminist Film Theorists*, S.95

²⁰⁶ Vgl. Creed, *The Monstrous-Feminine*, S. 17

Vgl. Chaudhuri, *Feminist Film Theorists*, S.96

²⁰⁷ Die Figur der Vampirjägerin ‚erzeugt‘ sozusagen neue Vampirjägerinnen, ohne die Hilfe eines Mannes. Genau wie eine Vampirin sich ohne einen Mann fortpflanzen könnte.

²⁰⁸ Chaudhuri, *Feminist Film Theorists*, S. 98

Buffy the Vampire Slayer

Die Fernsehserie erschien von 1997 bis 2003 auf den amerikanischen Sendern The WB and UPN²⁰⁹ und im deutschsprachigen Raum ab 1998 auf Pro 7, zuerst samstagnachmittags, um das jugendliche Zielpublikum zu bedienen. Ab der 4. Staffel kam die Serie zur Primetime. *Buffy the Vampire Slayer* handelt von der Vampirjägerin Buffy Anne Summers, die mit ihrer Mutter in Sunnydale lebt, und ihrem Kampf gegen Dämonen, Vampire, Höllengötter, Maschinenmenschen und das Erste Böse. In ihrem Kampf wird sie von ihren Freunden Willow Rosenberg und Xander Harris, Cordelia Chase, Anya, Tara, den Vampiren Angel und Spike und ihrer Schwester Dawn unterstützt. Ihr Wächter Rupert Giles, der die Aufgabe hat sie auszubilden, wird im Laufe der Serie immer mehr zur Vaterfigur und löst sich ebenfalls vom Rat (Der Rat der Wächter ist eine patriarchalische Organisation, die dafür sorgt, dass die Regeln eingehalten werden) um Buffy zu helfen. Neben den alltäglichen Problemen, die anhand „daily demons“ repräsentiert werden, muss sich Buffy pro Staffel mit dem „Big Bad“ (der starke Gegner, der immer am Ende einer Staffel besiegt wird) auseinandersetzen.

In der ersten Staffel sind es The Master (Der Meister) und The Anointed One. In der 2. Staffel ist es ihre erste und große Liebe der Vampir Angel, der eine menschliche Seele besitzt, diese aber verliert, als er mit Buffy das erste Mal Geschlechtsverkehr hat und sich wieder in den bösen Vampir Angelicus zurückverwandelt. Nun ist Buffy genötigt Angel/Angelicus zu töten, dieser kehrt aber in der 3. Staffel zurück, und hilft Buffy wieder im Kampf gegen das Böse, verlässt aber mit Ende der dritten Staffel die Vampirjägerin und somit die Serie. Der finale Gegner in der 3. Staffel ist der Bürgermeister von Sunnydale, dessen Verwandlung in einen Dämon zur kompletten Vernichtung der Schule am Tag von Buffys Abschluss führt.

Während die ersten 3. Staffeln das Erwachsenwerden thematisieren, werden ab der 4. Staffel die Probleme des Erwachsenseins behandelt. In der 4. Staffel ist das College in Sunnydale der Handlungsort. Dort lernt sie auch ihrer erste menschliche Liebe Riley Finn kennen. Die zu besiegenden Gegner sind die Professorin Maggie Walsh und Adam (ein Hybridwesen aus Mensch und Maschine). Adam kann nur vernichtet werden, weil Buffy, Giles, Willow und Xander mittels eines Zaubers zu einer Person verschmelzen.

²⁰⁹ IMDb: Eintrag: Buffy- Im Bann der Dämonen. <http://www.imdb.com/title/tt0118276/>, eingesehen am 9.11.2010

In der 5. Staffel ist das bestimmende Thema der Tod und die Einführung von Buffys Schwester Dawn. Der zu besiegende Feind ist die Höllengöttin Glory (in ihrer Höllendimension ist Glory ein geschlechtsneutrales Wesen und erst auf der Erde wird sie zur Frau, wobei sie ihren Körper mit einem Mann teilt) und nach dem Ersten Bösen die stärkste Gegnerin für die Vampirjägerin. Neben dem Opfertod von Buffy, stirbt auch Buffys Mutter an den Folgen eines Hirntumors.

In der 6. Staffel wird die Jägerin von ihren Freunden aus dem Jenseits zurückgeholt. In dieser Staffel ist das große Böse ein Dreiergespann von menschlichen männlichen Collegestudenten, die die Herrschaft über Sunnydale anstreben. Infolge dieser Machtbestrebungen kommt es zu einem tödlichen Unfall, bei dem Tara (die Geliebte von Willow ab Staffel 4) getötet wird und Willows Hexenkraft sich zum Bösen wendet. Buffy müsste daraufhin ihre beste Freundin Willow vernichten, doch Xander kann die Hexe davon überzeugen ihren Rachetrip, der auch gleichzeitig mal wieder das Ende der Welt bedeuten würde, zu beenden.

Die siebte und letzte Staffel dreht sich um den endgültigen letzten finalen Kampf zwischen Gut und Böse. Der übermächtige Gegner ist Das Erste Böse und kaum zu besiegen. Erst als Buffy beschließt, nach einer langen Reihe von Niederlagen in diesem Kampf, ihre Macht als Jägerin, (es gibt immer nur eine Jägerin pro Generation) auf die potentiellen Anwärtnerinnen mittels eines Zaubers (durchgeführt von Willow) zu übertragen, kann das Jägerinnenkollektiv das Böse besiegen. Die Staffel endet mit der erneuten kompletten Zerstörung der Highschool und der Aussage, dass sich in Cleveland ein weiterer Höllenschlund befindet.

6.4. Weiblichkeitskonzepte in *Buffy the Vampire Slayer*

The first thing I thought of when I thought of Buffy – the movie – was the little blonde girl who goes into a dark alley and gets killed in every horror movie. The idea of Buffy was to subvert that idea, and create someone who was a hero where she had always been a victim. That element of surprise, that element of genre busting is very much at the heart of both the movie and the series.²¹⁰

Es ist wohl dieses Bild der ängstlichen jungen Blondine, die plötzlich zur Kampfmaschine mutiert und ihren scheinbar überlegenen Gegnern das Fürchten lehrt, was das Reizvolle dieser Serie ausmacht.

Mit ihrem mädchenhaften Aussehen wirkt Buffy im ersten Moment wie ein hilfloses Opfer, vor allem aber als ‚Opfer‘ des dominierenden männlichen Blickes. Es stellt sich aber schnell heraus, dass sie weder hilflos noch Objekt des traditionellen männlichen Blickes ist.²¹¹

Der Gender Trouble, den sie²¹² in all seinen Variationen und Ausprägungen verkörpern und bewirken. Sowohl in ihrer Vielfalt und Verschiedenheit als auch in ihren speziellen Repräsentationen und Konstruktionen von Weiblichkeit, die stereotypes Frausein subvertieren, belegen sie, dass Weiblichkeit ein gesellschaftliches und kulturelles Konstrukt ist. Und eben aufgrund dieser Konstruiertheit können die herkömmlichen Vorstellungen von idealtypischer Weiblichkeit durchbrochen, verändert und anders „wiederholt“ werden, ganz im Sinne von „subversiven Wiederholungen“, wie sie von Judith Butler beschrieben werden.²¹³

So werden scheinbare konventionelle Frauenbilder in der Serie aufgelöst und neue Wege der Weiblichkeit aufgezeigt. Leider gelingt dieser Versuch nicht immer und die Figuren bleiben oftmals in Widersprüchen gefangen. Aber dies zeigt nur einmal mehr, dass eindeutige Kategorisierungen nicht funktionieren und Kompromisse geschlossen werden müssen.

²¹⁰ Billson, Anne: *Buffy the Vampire Slayer*, bfi Publishing, London, 2005, S. 25

²¹¹ Vgl. Ebd. *Buffy the Vampire Slayer*, S. 85

²¹² Damit meint Lenzhofer die weiblichen Serienfiguren der 90er Jahre

²¹³ Lenzhofer, Karin: *Chicks Rule! Die schönen neuen Heldinnen in Us-amerikanischen Fernsehserien*, transcript Verlag, Bielefeld, 2006, S. 14

Anhand einiger weiblicher Charaktere in *Buffy the Vampire Slayer* sollen diese Versuche moderner Weiblichkeitskonzepte aufgezeigt werden.

Buffy Anne Summers (Sarah Michelle Gellar)

Buffy ist die anfangs 15-jährige Vampirjägerin in ihrer Generation und soll quasi im Alleingang die Welt vor Dämonen, Vampiren und Monstern retten. Für ihre Ausbildung ist ihr Wächter Giles Rupert zuständig und die Kopforganisation ist der Rat der Wächter, die aufgrund ihrer Regelmäßigkeit mehr Hindernis denn Hilfe sind. Buffy befreit sich im Laufe der Serie von diesem Rat der Wächter (der vor allem die patriarchalischen Strukturen symbolisiert) und hält sich auch nicht daran, dass sie eine Einzelkämpferin sein sollte, vielmehr ist eine weitere Quelle ihrer Kraft ihr Freundeskreis, der sie in all ihren Kämpfen unterstützt. Und eben diese Freundschaften und gefestigten sozialen Strukturen werden in der Serie oftmals als Grund angeführt, warum sie so schwer zu besiegen ist. Allerdings kriselt es immer wieder zwischen den Freunden und in der 7. Staffel wird ihre Autorität in Frage gestellt, weil sie sich immer mehr von ihren Freunden entfernt und für eine kurze Zeit ist sie eine einsame Einzelkämpferin, weil die Entscheidungen, die sie treffen musste – Buffy musste ihre erste Liebe töten und auch beinahe Anya vernichten, die beinahe Vergewaltigung, ihr Tod und ihre Auferstehung und letztendlich der raue Umgang mit den potentiellen Jägeranwärterinnen – sie härter und verschlossener machten.

Erst als die Jägerin erkennt, dass ihre wahre Stärke in ihren gefestigten sozialen Strukturen steckt und dass es notwendig ist, ihre alleinige Machtposition auf alle potentiellen Jägerinnen zu übertragen, kann sie die letzte und ultimative Apokalypse verhindern und auch ihrem Schicksal als alleinige Retterin der Welt endlich entkommen.

Anhand der Serienfigur Buffy zeigt der Postfeminismus²¹⁴ seine Ambivalenz bezüglich Weiblichkeitsbilder.

Lenzhofer schreibt:

Populärkulturelle Ikonen wie Madonna, Buffy, Xena oder die Spice Girls stellen traditionelle Repräsentationen von Weiblichkeiten in Frage und bieten ganz neue Modelle von Frausein an. Mehr denn je werden Mädchen dazu angehalten, rebellisch und tough zu sein, frech und wagemutig, selbstbewusst und unabhängig. Was dabei noch hinzukommt ist, dass all dies nicht mehr in Kontrast zu all den anderen traditionellen femininen Eigenschaften steht, sondern vielmehr zu ihrer Attraktivität und Beliebtheit beiträgt.²¹⁵

McRobbie steht dem Ganzen wesentlich kritischer gegenüber.

Elemente des Feminismus wurden aufgegriffen und spürbar in das politische Leben und in einer Reihe gesellschaftlicher Institutionen integriert. Unter Verwendung von Vokabeln wie ‚Ermächtigung‘, *empowerment*, und ‚Wahlfreiheit‘, *choice*, wurden diese Elemente in einen wesentlich individualistischeren Diskurs umgeformt und im neuen Gewand vor allem in den Medien und in der Populärkultur, aber auch von staatlichen Einrichtungen als eine Art Feminismus-Ersatz verwendet. Die damit verbundenen neuen und vorgeblich ‚zeitgenössischeren‘ Vorstellungen über Frauen, insbesondere über jüngere Frauen, werden ihrerseits auf aggressive Weise mit dem Ziel verbreitet, das Entstehen einer neuen Frauenbewegung zu unterbinden.²¹⁶

Während Lenzhofer in *Chick Rules!* den ‚Hurra-Feminismus‘ der 90er Jahre mit seinen Parolen wie ‚Girl Power‘ und ‚Riot Girls‘²¹⁷ freudig begrüßt, sieht McRobbie diesen ‚Hurra-Feminismus‘ als Augenwischerei, der die Retraditionalisierung der Geschlechterrollen zu verbergen sucht. Die 7. Staffel und die Figur der Buffy stehen hier genau im Spannungsfeld bezüglich der Meinungen der beiden Autorinnen zum Postfeminismus. Zu einen zeigt Buffy, dass *empowerment* und *choice* keine leeren Plattitüden sind, sondern wie Lenzhofer es gerne sehen würde, wahre Kampfansagen. Auf der anderen Seite zeigt *Buffy* auch auf, welche fatalen Folgen der individualistische Diskurs, den McRobbie anprangert, haben kann. Denn während die Vampirjägerin sich als Einzelkämpferin positioniert, droht das Ende der Welt endgültig besiegelt zu sein und hier bewahrheitet sich McRobbies These, dass der individuelle Erfolg der einzelnen Frau mehr zählt, als der des Kollektivs. Wie wichtig aber organisierte

²¹⁴ Der Begriff Postfeminismus wird in einem späteren Kapitel näher erläutert.

²¹⁵ Lenzhofer, *Chicks Rule!*, S. 20

²¹⁶ McRobbie, Angela: *Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2010, S. 17

²¹⁷ Vgl. Lenzhofer, *Chicks Rule!*, S. 12

Frauenbewegungen sind, zeigt sowohl die Vergangenheit, als auch das Serienfinale. Wie bereits beschrieben, gelingt die Rettung der Welt erst, als Buffy ihre Macht an alle weiteren potentiellen Jägerinnen weitergibt und ein Kollektiv aufbegehrt.

Willow Rosenberg (Alyson Hannigan)

Willow ist seit der ersten Staffel Buffys beste Freundin und neben Giles die intellektuellste Figur. Am Anfang der Serie muss sie noch öfters gerettet werden, aber im Laufe der sieben Staffeln wird sie zu einer mächtigen lesbischen Hexe, die sogar den beinahe Weltuntergang herbeiführt.

Die Beziehung zwischen Willow und Tara ist eine der ersten lesbischen Beziehungen im Rahmen einer Jugendfernsehserie.

Als Hexe manifestiert sich in dieser Figur das eher traditionelle (meist negativ) behaftete Bild weiblicher naturverbundener Kraft. Diesem Bild entspricht vor allem Tara, die der New Age-Bewegung sehr verhaftet ist. Willow und Tara stellen ebenfalls eine Bedrohung für die patriarchalische Ordnung dar, da sie zum einen mächtige Hexen sind und zum anderen homosexuell. Eine weitere Bedrohung stellt Willow dann in der 6. Staffel dar, wenn ihre Macht nicht mehr weiblich naturverbunden ist, sondern männlich, aggressiv und destruktiv.

Anya Jenkins (Emma Caulfield)

Anya ist eine Ex-Rachedämonin, die zum Mensch wurde und die Verlobte von Xander war. Bevor sie zum Menschen wurde, war sie eine Rachedämonin, die im Auftrag von verletzten Frauen Männer gequält, gefoltert und getötet hat

Die Figur der der Anya zeigt in dieser Serie am deutlichsten auf, dass Geschlecht nur ein Konstrukt ist, da sie sich alleine aufgrund ihres Unwissens über menschliches weibliches Verhalten nicht an die gesellschaftlichen Konventionen halten kann.

Glory (Clare Kramer)

Glory ist ein Höllengott in einer Höllendimension, aus der es verbannt wird. In der Höllendimension ist die Gottheit ein geschlechtsneutrales Wesen und erst auf der Erde wird sie zur Frau, wobei sie ihr Wesen mit einem Mann teilt. Allerdings ist Glory nur

dann mächtig, wenn sie sich in einem weiblichen Körper manifestiert, ihr männlicher menschlicher Wirtskörper ist nur normal menschlich stark.

Ähnlich wie Anya liebt die weibliche Manifestation Glory schöne Dinge, vor allem Kleidung (sie ist immer in roten engen Kleidern zu sehen) und Schuhe. Sie wird zwar wegen ihres Aussehens und ihrer Kleidung als Sexobjekt inszeniert, ist aber in ihrer Art so furchterregend, dass sie eher die Kastrationsangst denn Sexfantasien bedient.

Neben Willow ist Glory die einzige weibliche Gegnerin von Buffy und beide zeichnen sich durch absolute (Glory) Emotionslosigkeit bezüglich ihrer Missionen aus. Während Glory das Bild der gefühlsbetonten Frau auflöst, folgt Willow diesen Weg aufgrund ihrer Menschlichkeit nicht konsequent. Es ist auch Glory als einzige weibliche Gegenspielerin, die es schafft Buffy zu töten.

6.5. Subversives Potential?

Der männliche Blick war lange Zeit die dominierende Form im Film und wird sicherlich nicht so schnell verschwinden. Doch zeitgenössische Produktionen wie die Fernsehserie *Buffy the Vampire Slayer* setzten die richtigen Signale für eine Zukunft, in der der männliche Blick nicht mehr die dominierende Form darstellt.

In oft widersprüchlicher und ironischer Weise werden Frauenbilder in dieser Serie aufgezeigt und wieder verworfen. Die Objektinszenierung der Frau wird oftmals ad absurdum geführt, nur um wieder beim Status Quo zu landen. Dennoch sind gerade diese kurzen Ausblicke auf moderne Weiblichkeitskonzepte, was die Serie so fruchtbar macht für (feministische) wissenschaftliche Forschung.

Eine einfache Jugendfernsehserie, die nur wollte, dass das blonde Mädchen den Horrorfilm überlebt, hat aufgezeigt, dass es auch einen weiblichen Blick gibt und dass Frauen nicht zwangsläufig als Objekt oder Opfer inszeniert werden müssen um gute Quoten zu erzielen.

Thanks to her (Buffy), we can never again be sure that ,the little blonde girl who goes into a dark alley' is fated to be just another victim. Maybe, sometimes, she's going to turn around and kick ass.²¹⁸

Anhand der Vampirin im 19. Jahrhundert und der Vampirjägerin Ende des 20. Jahrhunderts wurden bereits unterschiedliche Weiblichkeitskonzepte in der Vampirfiktion präsentiert. Welche Konzepte sich in der Literatur des 21. Jahrhunderts finden lassen, wird im letzten Kapitel erläutert.

²¹⁸ Billson, *Buffy the Vampire Slayer*, S.138

7. Geschlechterkonstruktionen in Vampirromanen des 21. Jahrhunderts

Im engeren Sinne symbolisiert Dracula als männlicher Vertreter der Spezies Vampir das Prinzip dominanter maskuliner Sexualität in nahezu grenzenloser Machtfülle. Die Vampirinnen in Stokers Werk hingegen erscheinen als Prinzip entfesselter weiblicher Sexualität, das die Dominanz des Mannes bedroht und seine Vormachtstellung im gesellschaftlich determinierten Kampf der Geschlechter gefährdet.²¹⁹

Was ist also passiert, dass der einst so potente Vampir zum begehrten Kuschelobjekt der Frauen wurde?

Es zeigt, dass neben dem Bedürfnis nach einem breiten Diskurs über die Rolle der Frau langsam auch das Interesse an der Frage zunimmt, wie der Mann so soll, kann und darf. Edward²²⁰, Stefan²²¹ und Bill²²² repräsentieren als Vampir vielleicht die „neuen Männer“ der zweiten Dekade des aktuellen Jahrhunderts, die charmanten Gentlemen, mutige Beschützer und animalische Liebhaber zugleich sein sollen. Ihre moralische Überlegenheit macht sie in einer Welt von Niedertracht und sexueller Zügellosigkeit zu Außenseitern und stellt ihre bedingungslose Treue als Alternative zu einer Gesellschaft ohne Verbindlichkeiten und Sicherheiten dar. Sie sind weder die coolen Draufgänger mit flotten Sprüchen und harten Fäusten noch die sympathischen Antihelden mit Minderwertigkeitskomplexen und Fettnäpfchengarantie, wie sie in vielen anderen Film- und Fernsehformaten gezeigt werden. Die aktuellen Vampirhelden sind weder blutsaugende Bestien noch erotische Verführer, weder morbid-stinkende Widergänger noch sexuell überaktive Machos. Sie sind zurückhaltende, affektgedämpfte und asketische Beschützer, abgegrenzt durch ihr Anderssein vom verkommenen Menschenpöbel und den animalischen Artgenossen. Sie sind eben „anders als die anderen“ Männer, denn sie sind anders als die anderen Vampire. Sie sind zivilisierte Vampire.²²³

Aber wie schafft es ein vegetarischer, frauenverstehender Blutsauger trotz allem, bei Frauen das Bedürfnis nach herkömmlichen Geschlechterrollen und Beziehungsmustern zu entfachen?

Ausgehend von der Symbolfigur Vampir soll aufgezeigt werden, dass die Literatur nicht das fortschrittliche Potential (hinsichtlich Geschlechterrollen) dieser Symbolfigur erkennt, sondern vielmehr den Vampir als ein System benutzt, um traditionelle und patriarchale Diskurse wiederzubeleben.

²¹⁹ Hurst, Matthias: *Blutige Küsse: Bram Stokers Dracula. Der Vampir als Wunschbild und Angstraum des Mannes*, in: Tebben, Karin (Hg.): *Abschied vom Mythos Mann. Kulturelle Konzepte der Moderne*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2002, S. 153

²²⁰ Vampir aus der Twilight Saga

²²¹ Vampir aus der Fernseh- und Buchserie Vampire Diaries

²²² Vampir aus der Fernseh- und Buchserie True Blood

²²³ Thonhauser, Johannes: *Zivilisierte Außenseiter. Soziologische Beobachtungen zum Vampirbild in einigen neueren Film- und Fernsehproduktionen*, in: Feichtinger, Christian/Heimerl Theresia (Hg.): *Dunkle Helden. Vampir als Spiegel religiöser Diskurse in Film und TV*, Schüren Verlag, Marburg, 2011, S. 62

7.1. Postfeminismus

Die erste Frauenbewegung im 19. Jahrhundert wurde bereits im vorangegangenen Abschnitt erläutert. Kurz ein paar Worte zur zweiten Frauenbewegung, die dem Postfeminismus vorangegangen ist. Die zweite Frauenbewegung (Second Wave Feminism) ist in den 60er und 70er Jahren entstanden. Hier ging es vor allem um die Praxisumsetzung der Ergebnisse der ersten Frauenbewegung und um Gleichberechtigung.²²⁴

The women's movement did not suddenly arrive; since the day of the suffragettes an increasing number of women had seen the need for equality with men. A new political and social climate was evolving in the 1960s and early 1970s which questioned the established order, encouraged radical reform and produced conditions that were conducive to the rise of the feminist movement. Although this radical dissatisfaction with contemporary society began in the US, its message soon spread to the UK and in both countries there was a questioning of woman's role in society.²²⁵

Doch der Aktionismus der 60er und 70er konnte nicht in die 80er und 90er Jahre transportiert werden, vielmehr entwickelte sich ein akademischer Feminismus, der es als notwendig erachtete, auch postmoderne, postkoloniale und poststrukturalistische Diskurse miteinzubeziehen und somit die Kampfzone zu erweitern. Brooks schreibt 1997 dazu:

Popular, post-feminism's conceptual repertoire provides a useful point of distinction from the way postfeminism is framed within the feminist academic community, particularly those drawing on postmodernism, poststructuralism and post-colonialism to inform their understanding of feminism in the 1990s.

Postfeminism as understood from this perspective is about the conceptual shift within feminism from debates around equality to a focus on debates around difference. It is fundamentally about, not a depoliticisation of feminism, but a political shift in feminism's

conceptual and theoretical agenda. Postfeminism is about critical engagement with earlier feminist political and theoretical concepts and strategies as a result of its engagement with other social movements for change. Postfeminism expresses the intersection of feminism with postmodernism, poststructuralism and post-colonialism, and as such represents a dynamic movement capable of challenging modernist, patriarchal and imperialist frameworks. In the process postfeminism facilitates a broad-based, pluralistic conception of the application of feminism, and addresses the demands of marginalised, diasporic and colonised cultures for a non-hegemonic feminism capable of giving voice to local, indigenous and postcolonial feminisms.²²⁶

²²⁴ Vgl. Lutter, Christina/Reisenleitner, Markus: *Cultural Studies. Eine Einführung*, Löcker, Wien, 2005, S. 92

²²⁵ Nelmes, Jill: *Representation of Gender and Sexuality*, in: dies.: (Hg.): *An Introduction to Film Studies* (Second Edition). Routledge, London, New York, 1999, S. 273

²²⁶ Brooks, Ann: *Postfeminisms: Feminism, cultural theory and cultural forms*, Routledge, London and New York, 1997, S. 4

Haas, die sich auf Brooks bezieht, sieht die Deutungshoheit des Postfeminismus in seiner selbstreflexiven Theoriebildung.

Entstanden in den Achtzigerjahren, fungierte das Adjektiv „postfeministisch“ zunächst als eine negative Bezeichnung, die das Ende und das Scheitern des Feminismus signalisierte. Gleichzeitig entwickelte sich mit der postmodernen Dekonstruktion die Vorstellung von einem nicht-definierbaren, pluralistischen Postfeminismus. Weitgehend im Einklang mit der postmodernen Verabschiedung von Identität und Gesellschaft gibt sich der postfeministische Diskurs widersprüchlich und offen bis hin zu einem Grad, der den Begriff an sich zu einer leeren Hülle verkommen lässt. Seit den späten Achtzigerjahren wird der von postmodernen und postkolonialen Vorstellungen beeinflusste Zugriff auf den Postfeminismus auf der Ebene akademischer Diskurse in einen pluralistischen Theoriebegriff übersetzt. So stehen in dieser Forschung nicht die materiellen Verhältnisse, sondern die selbstreflexive Theoriebildung im Mittelpunkt.²²⁷

Lenzhofer's Definition in *Chicks Rule!* eint Brooks und Haas Positionen.

Geprägt ist Postfeminismus durch Ambivalenz und Ambiguität, Pluralismus, Vielfalt und Multiplizität, wobei "post" jedoch nicht einen völligen Bruch mit dem vorherigen Feminismus, genauso wenig wie er einen reaktionären Backlash oder Antifeminismus bedeutet, sondern vielmehr ein Wiederaufgreifen von Ideen, ein Weiterdenken, eine kritische Auseinandersetzung und Veränderung signalisiert.²²⁸

Sie betont die Verbindung mehrerer Diskurse (Postmoderne, Postkolonialismus, Poststrukturalismus,...), zeigt aber gleichzeitig wie Haas auf, dass das größte Problem des Postfeminismus darin liegt, dass er als antifeministisch gesehen wird. Gerade dieser ambivalente Zugang schlägt sich auch in den ausgewählten Romanen nieder, die sich in diesem Spannungsfeld bewegen. Auf der einen Seite werden Frauen porträtiert, die dem (post)modernen Frauenbild entsprechen, auf der anderen Seite aber gewisse antifeministische Merkmale aufweisen. Dieser schmale Grat zwischen Postfeminismus und reaktionären Frauenrollen wird im nächsten Abschnitt erörtert.

²²⁷ Haas, Birgit: *Der Postfeministische Diskurs: Positionen und Aspekte*, in: dies.: (Hg.): *Der postfeministische Diskurs*, Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg, S. 7

²²⁸ Lenzhofer, *Chicks Rule!*, S. 29

7.2. Dilemma des Postfeminismus

Das bereits angedeutete Problem des Postfeminismus, dass er regressive Positionen begünstigt, ist nicht das eigentliche Dilemma. Vielmehr liegt die Problematik darin, dass der Feminismus laut McRobbie nicht mehr als notwendig erachtet wird.

Parallel zu diesen Debatten war eine Abwicklung und Demontage des Feminismus in der Populärkultur zu beobachten, jedoch nicht im Sinne einer Rückkehr zu Tradition: Frauen sollten nicht zu Heim und Herd zurückgeschickt werden. Stattdessen wurde von vielen Seiten behauptet, der Feminismus werde nicht länger gebraucht, er sei mittlerweile Teil des Alltagsverständes und junge Frauen kämen daher gut ohne ihn aus.²²⁹

Wie sich der abwesende Feminismus als Alltagsverstand präsentiert, kann anhand des Fantasyromans *Dead Witch Walking* aufgezeigt werden.

Exkurs *Dead Witch Walking*

Der Inhalt des Romans spielt hier kaum eine Rolle, da es sich um die Geschichte einer Hexe handelt. Wesentlich ist hier nur, dass Menschen und Fabelwesen (Hexen, Vampire, Werwölfe, Elfen,...) miteinander/nebeneinander leben und jeweils von der Existenz des anderen wissen. Dass Menschen und mythologische Gestalten (die im Roman als „Inderlander“²³⁰ bezeichnet werden) sich eine Realität teilen, liegt daran, dass in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts ein Genexperiment²³¹ mit einer Tomate in einem Desaster endete, welches die halbe Menschheit ausrottete. Für die Inderlander war dieser Virus ungefährlich.

But the largest reason civilization remained intact was that most Inderland species were resistant to the Angel virus.²³²

The Turn as it came to be called, began at noon with a single pixy. It ended at midnight with humanity huddling under the table, trying to come to grips with the fact that they'd been living beside witches, vampires, and Weres since before the pyramids.²³³

Das Zusammenleben von Mensch und Inderlander erfordert natürlich eine neue Exekutive und so entsteht die Inderland Security (I.S.²³⁴) und das Federal Inderland

²²⁹ McRobbie, *Top Girls*, S. 26

²³⁰ Vgl. Harrison, Kim: *Dead Witch Walking*, HarperTorch, New York, 2004

Diese Bezeichnung wird in Folge benutzt.

²³¹ Vgl. Harrison, *Dead Witch Walking*

Aus dem Genexperiment entwickelte sich der Virus ‚Angel‘. Diese Ereignis wird als ‚The Turn‘ bezeichnet.

²³² Harrison, *Dead Witch Walking*, S. 38

²³³ Ebd. S. 38

Bureau (F.I.B.²³⁵). Hier fängt auch die Geschichte rund um die Hexe Rachel Morgan und die Vampirin Ivy Tamwood an, die beide für die I.S. in Cincinnati als Runner²³⁶ arbeiten und für Recht und Ordnung in den eigenen Reihen sorgen.

Weiterer Inhalt ist hier nicht von Belang und deswegen wird mit der Beschreibung der bisexuellen Vampirin Ivy Tamwood fortgefahren.

Im Roman wird zum einen zwischen lebenden und toten Vampiren unterschieden und zum anderen zwischen praktizierenden und nicht praktizierenden ‚vegetarischen‘²³⁷ Untoten. Lebend und Vampir bedeutet in diesem Fall, dass der Vampir noch eine Seele besitzt. Tote Vampire hingegen geben ihre Seele für ein unsterbliches Leben her und verspüren dadurch kein schlechtes Gewissen, wenn ihre Opfer sterben.²³⁸

In exchange for their soul, they had the chance for immortality. It came with a loss of conscience. The oldest vampires claimed that was the best part: the ability to fulfill every carnal need without guilt when someone died to give you pleasure and keep you sane one more day.²³⁹

Die Vampire in diesem Roman entsprechen grundsätzlich dem gängigen Bild eines Vampirs. Sie sind übermenschlich stark, instinkt- und triebgesteuert²⁴⁰, ertragen kein Sonnenlicht, Verletzungen heilen rasch. Töten kann man sie ebenfalls ganz traditionell mit Enthauptung und Pflock durchs Herz.²⁴¹

Ivy ist ein noch lebender nicht praktizierender Vampir mit Seele. Weiters ist sie, da sie eine geborene Vampirin ist, bereits im Vollbesitz ihrer vampirischen Kräfte.

... in possession of a soul and as alive as me, having been infected with the vamp virus through her then still-living mother. The virus²⁴² had molded Ivy even as she grew in her mother's womb, giving Ivy a little of both worlds, the living and the dead.²⁴³

²³⁴ Die Inderlanderbehörde, die nur aus Inderlandern besteht und dafür sorgt, dass die Inderlander sich an die Gesetze halten.

²³⁵ Das menschliche Pendant.

²³⁶ Verbrechensbekämpfer

²³⁷ Auch in diesem Roman zeichnet sich der gute Vampir dadurch aus, dass er/sie kein (menschliches) Blut zu sich nimmt.

²³⁸ Dass gute Vampire eine Seele besitzen und somit nicht Menschenblut zu sich nehmen, ist auch in der Serie *Buffy-The Vampire Slayer* zu sehen.

²³⁹ Harrison, *Dead Witch Walking*, S. 10

²⁴⁰ Vampirismus wird auch hier als ‚sinnlich‘ beschrieben. Vampire verführen ihre Opfer um sie gefügig zu machen. Siehe *Dracula* und *Carmilla*.

²⁴¹ Vgl. Harrison, *Dead Witch Walking*, S. 10

²⁴² Vampirismus wird hier mit einer Viruserkrankung gleichgesetzt bzw. erklärt. Bei diesem Virus handelt es sich nicht um den Virus ‚Angel‘.

²⁴³ Harrison, *Dead Witch Walking*, S. 8

Hier zeigt sich, dass zwischen geborenen und unechten Vampiren differenziert wird. Die geborenen bilden die Elite, während die unechten (vormals Menschen, die durch einen Biss zu Vampiren wurden) als ‚low-blood‘ und Vampire zweiter Klasse bezeichnet werden²⁴⁴.

Rachel und Ivy sind zwei emanzipierte Frauen, die patriarchale Strukturen durchbrechen ohne extra zu betonen, dass sie feministische Positionen vertreten. Beide arbeiten in einem männerdominierten Beruf, beide definieren ihr Frausein nicht anhand typischer Frauenbilder und beide warten nicht im Turm, dass der edle Ritter von seinen Abenteuern zurückkehrt, sondern sie erleben selber welche.

Der Postfeminismus, so möchte ich behaupten, beruft sich explizit auf den Feminismus, er trägt ihm Rechnung. Der Postfeminismus setzt den Feminismus für seine Zwecke ein, um ein ganzes Repertoire an neuen Inhalten zu propagieren, die allesamt suggerieren, letzterer habe seine Aufgabe erfüllt und werde nicht mehr benötigt, denn Gleichberechtigung sei längst erreicht.²⁴⁵

McRobbies kritische Perspektive des Postfeminismus bewahrheitet sich im Laufe des Romans *Dead Witch Walking*. Auch wenn im ersten Moment keine repressiven Strukturen sichtbar sind, und der Leser glaubt, zwei emanzipierte Frauenfiguren vor sich zu haben, gibt es doch Augenblicke, die dieses Bild gehörig erschüttern und aufzeigen, dass Gleichberechtigung noch lange nicht in der Populärliteratur angekommen ist.

Obwohl Ivy eine geborene Vampirin ist, ist sie an ihrer Arbeitsstelle, einem männlichen und unechten Vampir unterstellt. Die traditionellen (menschlichen) Geschlechterpositionen gehen aber noch weiter und manifestieren sich schon fast stereotypisch in zwei weiteren Punkten. Zum einen ist es Ivys Mutter ein Bedürfnis, dass die Linie der Tamwoods (Ivy ist das letzte lebende Mitglied, welches in der Lage ist, geborene Vampire hervorzubringen) nicht ausstirbt. Das Fortbestehen der Blutlinie funktioniert hier im ganz klassischen menschlichen Sinne.

She²⁴⁶ wants me to find a nice, living, high-blood vamp, settle down, and pop out as many kids as I can to be sure her living bloodline doesn't die out. She'll kill me if I croak before having a kid.²⁴⁷

²⁴⁴ Vgl. Harrison, *Dead Witch Walking*, S. 42

²⁴⁵ McRobbie, *Top Girls*, S. 32

²⁴⁶ Damit ist Ivys Mutter gemeint

²⁴⁷ Harrison, *Dead Witch Walking*, S. 74

Die gesellschaftlichen Anforderungen an Frauen werden hier fortgeschrieben und keine Alternativen, die dem Fantasygenre und vor allem der Vampirmetapher inhärent sind, angeboten. Es stellt sich also allgemein die Frage, warum man sich solcher Legenden bedient, die in ihren identitätsbildenden und -stiftenden Funktionen fließend Grenzen überschreiten könnten, nur um damit den Status Quo aufrechtzuerhalten. Der zweite Punkt, der die Geschlechterordnung aufrechterhält, ist die Sexualität von Ivy und Rachel. Die Figur der Hexe Rachel wird dezidiert als heterosexuell beschrieben.

I was straight. Never a thought contrary to that. I liked my men taller than me and not so strong that I couldn't pin them to the floor in a surge of passion if I wanted.²⁴⁸

Zu dieser Erkenntnis gelangt Rachel, als sie sich in einer klassischen Vampir-Opfer-Verführungssituation wiederfindet. Obwohl Rachel und Ivy bei ihrer Arbeit Partner sind und Ivy ein nicht praktizierender Vampir ist, wird durch Rachels Emotionen²⁴⁹ (vor allem Angst und Misstrauen) der ‚Vampirmodus‘ bei Ivy aktiviert. Bemerkenswert an dieser Situation ist, dass Rachel in erster Linie nicht Angst um ihr Leben hat, sondern um ihre bedrohte Heterosexualität, die durch diesen Angriff für einen kurzen Moment in Frage gestellt wird, denn eine Verführung kann nur dann stattfinden, wenn das Opfer selbst dazu bereit ist²⁵⁰.

My eyes went wide in surprise and bewilderment as I recognized it as desire. What the hell was going on? I was straight. Why did I suddenly want to know how soft her hair was?²⁵¹

Erneut muss sich Rachel ihrer Heterosexualität vergewissern. Wie gefährlich das plötzliche Zweifeln und Infragestellen der gesellschaftlich bevorzugten Heterosexualität sein kann, zeigt eine weitere Passage des Romans. Hier kämpft Rachel gegen einen Dämon, der beliebig seine Gestalt ändern kann.

„What are you?“ I rasped.
 „Whatever scares you“. It smiled to show flat teeth. „What scares you, Rachel Mariana Morgan?“ it asked. „It isn't pain. It isn't rape. It doesn't seem to be monsters.“
 ...Reminded of Ivy's saliva on my neck, I shuddered. Its eyes went wide in pleasure.
 „You're afraid of the soulless shadows“, it whispered in delight. „You're afraid of

²⁴⁸ Harrison, *Dead Witch Walking*, S. 81

²⁴⁹ Emotionen lösen selbst bei nicht praktizierenden Vampiren den Jagdinstinkt aus.

²⁵⁰ Ebd. S. 85

²⁵¹ Ebd. S. 83

dying in the loving embrace of a soulless shadow. Your death is going to be a pleasure for both of us, Rachel Mariana Morgan. Such a twisted way to die – in pleasure.“²⁵²

Der Dämon verwandelt sich in einen Vampir. Zuerst in den männlichen²⁵³ Vampir Kisten und erst als Rachel den Namen Ivy nennt, verwandelt er sich in die Vampirin.

„Ivy“, I whispered, going slack in terror.
 „You give me a name“, it said, its voice becoming slow and feminine. „You want this?“
 I tried to swallow. I couldn't move. „You don't scare me,“ I whispered.
 Its eyes flashed black. „Ivy does“.²⁵⁴

Obwohl Rachel sich wieder in einem Kampf auf Leben und Tod befindet, sind es ihre diffusen Gefühle für Ivy, die sie in Gefahr bringen, denn erst als der Auftragskillerdämon sich in Ivy verwandelt, kann er sich Rachel nähern. Hier zeigt sich erneut, dass weibliche Homosexualität als Bedrohung der Norm (vgl. Carmilla) und der Heterosexualität gilt.

Die Figuren Rachel und Ivy signalisieren nicht so sehr das Ende des Feminismus – wie Haas den Postfeminismus sieht – sondern die beiden befinden sich in einem transitorischen Stadium, das offen lässt, wo und wie sich der Postfeminismus weiterentwickeln wird. Feststeht, dass diese zwei Frauen, genau wie die Serienfigur Buffy, Ausblicke auf emanzipierte Frauenbilder bieten, allerdings einige Jahre später wieder weitaus traditioneller in ihren Rollenbildern sind und nicht den progressiven Moment der Fernsehserie weiterführen, sondern vielmehr den neokonservativen Tendenzen folgen, die weitere Kritikpunkte beziehungsweise andere Definitionspunkte des sehr pluralistischen Postfeminismus sind.

Während für sie der Feminismus von den Frauen getragen wird, die um Gleichberechtigung kämpfen, wird der Postfeminismus als ideologischer Trick betrachtet, der die Frauen in einem Zustand ‚falschen Bewusstseins‘ hält oder dahin zurückführen will. Postfeminismus wird so mit neokonservativen Tendenzen identifiziert, die sich vor allem in den *mainstream media representations* des Feminismus aufspüren lassen.²⁵⁵

Die Orientierung an klassischen Werten resultiert nicht immer daraus, dass Frauen und Männer zurück in herkömmliche Rollen möchten, oder dass der Feminismus bereits so

²⁵² Harrison, *Dead Witch Walking*, S. 294

²⁵³ Der Dämon geht aufgrund des dominierenden heterosexuellen Diskurses davon aus, dass Rachel einen männlichen Vampir meinte, als ihr der Gedanke an Ivy kam.

²⁵⁴ Ebd. S. 295

²⁵⁵ Paul, Heike: *Feminist Chicks?: Chick lit als (post)feministische Populärliteratur*, in: Ganser, Alexandra/Paul, Heike (Hg.): *Screening Gender. Geschlechterszenarien in der gegenwärtigen US-amerikanischen Populärkultur*, Lit Verlag, Berlin, 2007, S. 60

etabliert ist, dass er nicht mehr notwendig erscheint, sondern auch daraus, dass dem heutigen Menschen so viele Möglichkeitsräume offen stehen.

Zur scheinbar konservativen Wende der Geschlechterbilder gehört die Imitation traditioneller Zuschreibungen. Die Rollen werden allerdings dort reproduziert, wo sie keine räumliche oder hierarchische Einschränkung bedeuten. Eine Frau, die Hosen mit der größten Normalität trägt, kann es sich leisten, im Ballkleid zum Tanz aufgefordert zu werden, ohne mental im 19. Jahrhundert zu landen. Frauen inszenieren sich nach dem Modell des CrossDressings (Judith Butler) mal als Diva, mal als Girlie, mal als Sportlerin oder Gentlegirl. Die Auftritte in diesen Rollen beherrschen und genießen sie, ohne dabei in Rechtfertigungsstress zu kommen. Sie spielen diese Identitäten. Das scheint von außen erst mal irritierend und verräterisch, ja geradezu verdächtig. Es ist jedoch kein Angriff, sondern eine Antwort auf die pluralen Möglichkeiten. Die Freiheit, den einen Diskurs zu bedienen, ist auch eine Entscheidung. Rasierte Beine zu haben heißt nicht automatisch unemanzipiert zu sein. Wer sich sexy aufbrezelt, ist nicht unbedingt auf Sex aus, sondern hat Lust an der Inszenierung. Wer den Werteverfall dieser Generation beklagt, übersieht eine wichtige Grundbedingung: Die Mehrheit der Gener@tion ist in einer Wertepluralität aufgewachsen, von der die 68er geträumt haben. Diese Normalität mündet in einem Moralverständnis, das auf den Grundfesten Treue und Vertrauen aufbaut.²⁵⁶

Während Mcrobbie und Paul eindeutig konservative Tendenzen festmachen, die Feminismus im Postfeminismus unterlaufen, sieht Warnecke das Aufkommen von traditionellen Rollenbildern als Imitation ebenjener. Ist der Wertekonservatismus also tatsächlich eine Eigenschaft des Postfeminismus oder doch nur ein Spiel mit Geschlechterrollen ohne jegliche Bedeutung? Um sich dieser Frage zu nähern, folgt eine Genreereinreihung der ausgewählten Literatur.

Die Bücher sind trotz Vampiren nicht eindeutig der Fantasygattung zuzuordnen. Vielmehr entsprechen die meisten Merkmale der Romane der Chick Lit. Weiters erlaubt dieses Genre die literarische Auseinandersetzung von Geschlechterkonstruktionen im Postfeminismus auf popkultureller und akademischer Ebene.

Scholarly attention to chick lit allows for an ideal confluence of gender, genre and generation. It opens a space for second-wave and postfeminist scholars to „meet“ together and assess where we are now. It gives younger scholars, in particular, a chance to consider issues that relate directly to their lives: particularly the postfeminist-issue of whether a woman can be sexy and taken seriously at the same time – without taking herself too seriously.²⁵⁷

²⁵⁶ Warnecke, Jenny: „Das ist mir zu extrem!“ *Eine Generationen-Studie*, in: Stöcker, Mirja (Hg.): Das F-Wort. Feminismus ist sexy, Ulrik Helmer Verlag, Königstein/Taunus, 2007, S. 30

²⁵⁷ Benstock, Shari: *Afterword: The new Woman's Fiction*, in: Ferriss, Suzanne/Young, Mallory (Hg.): Chick Lit, Routledge, New York, 2006, S. 253

8. Chick Lit

Chick Lit ist ein noch relativ junges Genre, dessen Beginn in den frühen 90er Jahren im anglo-amerikanischen Raum zu verorten ist. Ob nun Helen Fieldings *Bridget Jones (Großbritannien)* oder Candace Bushnells *Sex and the City (USA)* als erster Chick Lit Roman der Postmoderne betrachtet werden kann, wurde noch nicht festgelegt.²⁵⁸ Allerdings haben beide Romane dieses Genre erst populär gemacht und sind in ihrer meinungsstiftenden Position für die Populärkultur nicht mehr wegzudenken.

Grob vereinfacht kann man Chick Lit folgendermaßen zusammenfassen:

Romane, die sich an ein junges, weibliches Publikum richten und amüsante Alltagsgeschichten wiedergeben, die in einem betont humorvollen Ton erzählt werden. Ein weiteres Kennzeichen haben diese Texte gemein; sie sind ausschließlich von Frauen verfasst und können an ihren bunten, mit Stilletos, Martinigläsern oder Handtaschen versehenen Covers auf den ersten Blick leicht als das identifiziert werden, was sie sind – Unterhaltungsliteratur für Frauen.²⁵⁹

Dieser Beschreibung folgend zeichnet sich ein nicht gerade literarisch wertvolles Bild des Genres ab, welches einzig als Unterhaltungsliteratur stigmatisiert wird. Chick Lit wirkt auch nicht unbedingt als passender Ort, in dem Geschlechterverhältnisse diskutiert werden können, da diese gerade in dieser Gattung immer als sehr herkömmlich und formelhaft beschrieben werden. Dennoch bietet auch die Chick Lit differenzierte und widersprüchliche Lesarten an, welches mit dem Postfeminismus korrespondiert.

In perhaps another ironic twist, when the term was taken up with no evident irony to refer to the popular genre of women's fiction, it only heightened the controversy regarding the distinction between feminism and postfeminism. Reactions to chick lit are divided between those who expect literature by and about women to advance the political activism of feminism, to represent women's struggle in patriarchal culture and offer inspiring images of strong, powerful women, and those who argue instead that it should portray the reality of young women grappling with modern life. The generations of women coming of age after the women's movement of the 1960's find themselves in an ambiguous position: they have indubitably benefited from feminism's push for education and access to the professions, but they still experience pressures from without and desires from within for romance and family. In short, they are caught between competing demands to be strong and independent while retaining their femininity. Is chick lit advancing the cause of feminism by appealing to female audiences and featuring

²⁵⁸ Vgl. Peitz, Annette: *Chick Lit. Genrekonstituierende Untersuchungen unter anglo-amerikanischem Einfluss*, Peter Lang-Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main, 2010, S. 31

²⁵⁹ Peitz, Annette: *Chick Lit*, S. 13

empowered, professional women? Or does it rehearse the same patriarchal narrative of romance and performance of femininity that feminists once rejected?²⁶⁰

Dieses Spannungsfeld zwischen Emanzipation und traditionellen Weiblichkeitsbildern zieht sich durch die ausgewählte Literatur, was sich anhand der Merkmale der Chick Lit aufzeigen lässt.

8.1. Inhaltliche Merkmale Chick Lit:

8.2. Ort

Handlungsort ist durchwegs eine Großstadt.²⁶¹ Die ausgewählten Romane *The Vampire Shrink*²⁶², *Dead Witch Walking*, *Undead and Unwed*²⁶³, *Undead and Unemployed*²⁶⁴, und *Single White Vampire*²⁶⁵ sind alle in Großstädten angesiedelt, wo die Vampire in einer urban-anonymen Umgebung wirken. Die Vampire aus *Twilight* und *Carmilla* hingegen haben sich für die ländliche Abgeschlossenheit entschieden.

8.3. Charaktere in CL:

Im Mittelpunkt der Romane steht eine junge Protagonistin in ihren 20ern oder 30ern, meist aus gutbürgerlichem Milieu, häufig mit Universitätsabschluss, die im Medienbereich arbeitet und in einer Großstadt lebt. Sie ist alleinstehend, neudeutsch Single, hat einen festen Kreis von guten Freunden und ist an Mode und Lifestyle interessiert.²⁶⁶

Single White Vampire: Weibliche Hauptfigur ist Ende 20 und Lektorin²⁶⁷. Single. Interesse an Mode und Lifestyle spielt hier eine eher untergeordnete Rolle, genauso wie beste Freunde als Familienersatz. Der Fokus liegt eindeutig auf der Liebesgeschichte, ihrer Karriere und der Entscheidung, ihre menschliche Existenz zu opfern.

Undead and Unwed/Undead and Unemployed: Protagonistin ist Ende 20. Karrieremäßig eher unentschlossen (ehemals Model, dann Gelegenheitsjobs, dann

²⁶⁰ Ferriss, Suzanne/Young, Mallory: *Introduction*, in: dies.: (Hg.): *Chick Lit*, S. 9

²⁶¹ Vgl. Peitz, *Chick Lit*, S. 36

²⁶² Hilburn, Lynda: *The Vampire Shrink*, Medallion Press Inc., USA, 2007

²⁶³ Davidson, Mary Janice: *Undead and Unwed*, The Berkley Publishing Group, New York, 2004

²⁶⁴ Davidson, Mary Janice: *Undead and Unemployed*, The Berkley Publishing Group, New York, 2004

²⁶⁵ Sands, Lynsay: *Single White Vampire*, Avon Books, New York, 2003

²⁶⁶ Peitz, *Chick Lit*, S. 39

²⁶⁷ Sie ist die Lektorin des Autors Lucien Argeneau, der erfolgreiche Vampirromane schreibt. Ihre berufliche Aufgabe ist es, Argeneau als Autor noch bekannter zu machen. Der Autor verweigert dies zunächst, da er zum einen Vampir ist und zum anderen nicht daran interessiert ist, in die Öffentlichkeit zu treten.

Vampirkönigin). Mode, vor allem Schuhe haben hier einen sehr großen Stellenwert, wenn sie nicht sogar ein zentraler Lebensinhalt der Heldin sind.

I screamed. With joy. Flip! A pair of lavender Manolo Blahniks with the dearest three-quarter-inch heel was revealed. Flip! A pair of Beverly Feldman sandals in buttercup yellow. Flip! An ice blue pair of L'Autre Chose slingbacks...
„I can't believe we're bribing our future queen with designer shoes, „ Tina muttered.²⁶⁸

Da sie aus einem geschiedenen, aber gutbürgerlichen Elternhaus stammt, ist der Freundeskreis eine Ersatzfamilie. Ebenfalls Single, tritt sie eher unerwartet in eine Paarbeziehung ein.

The Vampire Shrink: Kismet Knight ist Ende 20, Psychologin und Single. Sie scheint aus intakten Familienverhältnissen zu stammen und wird als Karrieristin dargestellt, die nur wenige Freunde hat. Der typische Lifestyle, der in Chick Lit zelebriert wird, findet zwar nicht in der exzessiven Form statt wie bei *Undead and Unwed*, dennoch wird Weiblichkeit anhand femininer Kleidung, Kosmetik und Schmuck dargestellt.

They'd managed to enhance my features through their cosmetic witchery and kept my hair down long and curly. Subtle silver sparkles had been dusted on my curls and the lovely pentagram necklace was added as a last touch. It dangled in the cleavage created by the low-cut dress and tight corset.²⁶⁹

Die Twilight - Reihe nimmt hier eine Ausnahmestellung ein, da es sich um Jugendliteratur handelt und die Hauptfigur Bella Swann zu Beginn erst 17 ist.

Exkurs: Young adult fiction

The girl characters are typically in a borderland between childhood and adulthood, and the novels show how to move through this difficult transition. At the very least, they use humor to realistically portray emotionally difficult adolescent and preadolescent development and maturation, usually featuring a character whose search for identity is less than graceful, and thus, easily identifiable to the young reader.
[...] In addition, both²⁷⁰ versions of the genre usually feature stages of emotional and sexual maturity for their protagonists or, at their best, a grand moment of self-realization.²⁷¹

²⁶⁸ Davidson, *Undead and Unwed*, S. 227

²⁶⁹ Hilburn, *The Vampire Shrink*, S. 227

²⁷⁰ Damit ist die erwachsene Chick lit gemeint

²⁷¹ Webb Johnson, Joanna: *Chick Lit Jr.: More Than Glitz and Glamour for Teens and Tweens*, in: Ferris, Suzanne/Young, Mallory (Hg.): *Chick Lit*, S. 142

Übertragung auf Twilight:

Zutreffend ist, dass sich Bella noch zwischen Kindheit und Erwachsensein befindet, aber grundsätzlich als vernünftig und erwachsen beschrieben wird. Weiters lässt Edward erst zur Hochzeit Geschlechtsverkehr zu, somit fällt lange Zeit der traditionelle Initiationsritus weg, der meistens den Weg von der Kindheit zum Erwachsensein markiert. Das bedeutet, Bella wird von Edward solange in einem Zwischenstadium gehalten, bis er entscheidet, wann der richtige Zeitpunkt ist.

Die Suche nach der eigenen Identität Bellas ist eine kurze, da sie von der Beeinflussung der Eltern direkt in die Edwards übergeht. Inwieweit hier ein Reifungsprozess eingesetzt hat, ist eigentlich nicht ersichtlich.

I didn't know how to do this. How to say goodbye to Charlie and Renée²⁷²... to Jacob... to being human. I knew exactly what I wanted, but I was suddenly terrified of getting it. In theory, I was anxious, even eager to trade mortality for immortality. After all, it was the key to staying with Edward forever.²⁷³

Und hier fügt sich die Figur des Vampirs einmal mehr perfekt in dieses Genre, denn mit dem Biss des Vampirs bleibt die Frau, die in Vampirromanen und der Chick Lit immer Mitte 20, Anfang 30 ist, genau in einer Alterspanne konserviert, wo das heutige Erwachsenwerden beginnen sollte. Ein Reifungsprozess sowohl im biologischen als auch im geistigen Sinne fällt somit aus.

Da bei Chick Lit die (romantische) Liebesbeziehung trotz Modebewusstsein im Vordergrund steht, braucht die Heldin natürlich ihren sprichwörtlichen Helden.

Protagonist dieses Geschehens ist Mr.Right, der Traummann der Heldin, der aber zumeist nicht auf den ersten Blick als solcher zu identifizieren ist. Vielmehr gilt über weite Teile der Handlung der Antagonist als Traummann, erst durch Verwicklungen und Erkenntnisse der weiblichen Hauptfigur stellt sich dieser als die Falsche Wahl heraus, was den Weg für das Happy End mit ihrem wahren Helden ebnet. Diese Figurenkonstellation wird deswegen auch als Beziehungsdreieck beschrieben.²⁷⁴

Bei *Single White Vampire* und *Undead and Unwed/Undead and Unemployed* gibt es nicht wirklich Nebenbuhler, sondern hier steht vielmehr der Vampir und seine anfangs geheime Identität als handlungstreibender Impuls im Vordergrund.

²⁷² Ihre Eltern

²⁷³ Meyer, Stephanie, *Eclipse*, Atom, Great Britain, 2007, S. 239

²⁷⁴ Peitz, *Chick Lit*, S. 41

Single White Vampire: Der Roman beschreibt die Liebesgeschichte von der Lektorin Kate C. Leever und ihrem Autor, dem Vampir Lucern Argeneau.

Zunächst die äußerliche Beschreibung des Traummannes, der wie in allen ausgewählten Romanen ein Vampir ist.

He was also shockingly handsome. His hair was as dark as night, his eyes a silver blue that almost seemed to reflect the porchlight, his features sharp and strong. He was tall and surprisingly muscular for a man with such a sedentary career. His shoulders bespoke a laborer rather than an intellectual. Kate couldn't help but be impressed. Even the scowl on his face didn't detract from his good looks.²⁷⁵

Dass es sich bei Kates Traummann um einen Vampir handelt, erkennt sie erst relativ spät.

[...]when she noticed marks on her neck.²⁷⁶
 ...For the longest time she just stared at the two small puncture marks, all sort of thoughts running through her mind: Lucern's books, with characters all bearing the same names as his family. The evening wedding. Lucern and his mother being allergic to the sun[...]
 Her hands dropped to her sides. He'd bitten her. Not only was Lucern Argeneau a vampire, he'd had the balls to bite *her!*²⁷⁷

Da sie sich in Lucern verliebt, muss Kate sich entscheiden. Entweder ihre menschliche Existenz ohne Lucern oder eine Vampirexistenz mit Lucern.

Kate agreed. But that still left one concern. „My family?“ Marguerite's expression turned sad. „Yes. Your family. It must seem like we are asking you to give up everything to be with one special man.“²⁷⁸

Letztendlich entscheidet sie sich für Lucern und gegen ihre Familie.

Undead and Unwed/Undead and Unemployed:

Bei der Undead-Serie geht es um Betsy (Elisabeth) Taylor, die, vormals Mensch, durch einen Unfall und eine Prophezeiung zur Vampirkönigin wird. Mr. Right in diesem Roman ist der Vampir Eric Sinclair, der ebenfalls durch Prophezeiung und Vampirtradition ihr König wird.

He was unbelievable. Easily the most amazing-looking man I'd ever seen outside of Playgirl. Not that I read such trash. Well, hardly ever.
 Tall, very tall – at least four inches taller than me
 [...]He had thick, inky black hair that swept back from his face in lush waves

²⁷⁵ Sands, *Single White Vampire*, S. 14

²⁷⁶ Ebd. S. 161

²⁷⁷ Ebd. S. 162

²⁷⁸ Ebd. S. 364

[...]His features were classically handsome: strong nose, good chin, nice broad forehead. His eyes were beautiful and frightening: deepest black, with a hard glitter to them, like stars shining in the dark winter sky
 [...]And his body! He was so broad through the shoulders I wondered how he'd fit through the door, and his arms looked thick and powerful.²⁷⁹

Betsy kann den Vampir von Beginn an nicht leiden,

He ignored me and grabbed my face with both hands, pulling me toward him until our mouths were millimeters apart. I squeaked angrily and tried to pull away, but it was like trying to pull free of cement. I had thought my undead strength was spectacular, but this guy was easily twice my strength.²⁸⁰

fühlt sich aber gleichzeitig von ihm angezogen.

I was tired of fighting my attraction to him, tired of pretending I didn't feel it in my stomach every time he smiled. Love? I didn't know. I'd never known anyone like Eric Sinclair, who thought I was a hopeless twit but had fought for me, lost everything for me, and secured a throne for me.²⁸¹

Nur Hilburn und Meyer bedienen sich der klassischen Dreiecksbeziehung. In der *Twilight Saga* muss sich Bella zwischen Vampir und Werwolf entscheiden. Wobei von Anfang an klar ist, dass der Vampir gewinnen wird.

Hilburns Protagonistin fühlt sich sowohl von einem Vampir angezogen,

He stood when I opened the door and it was fluid motion. As if he had simply willed himself to stand. His body was all lean muscle radiating some kind of primal power. He moved elegantly over to me, gave a slight bow of his head, and offered a glorious smile. Dressed all in black, his snug leather pants, form-fitting silk T-shirt and long leather duster gave the impression of high fashion rather than Harley Davidsons. I froze in the doorway with my mouth hanging open, speechless, staring into the most amazing pair of turquoise eyes I'd ever seen.²⁸²

als auch von einem menschlichen Mann:

A tall, absurdly attractive man was inching toward me, madly scribbling into a notebook, totally oblivious to the fact that I was staring at him. He must have sensed he'd reached my chair because he started talking, eyes still on his writing. „Dr. Knight? I'm Special Agent Stevens,“ he said, finally making eye contact.²⁸³

Bemerkenswert ist, dass es sich bei allen Vampiren und ihren Gegenspielern um patriarchale Autoritäten handelt, wie Klemens²⁸⁴ die Männer in *Carmilla* bezeichnet, auch wenn diese Position in der zeitgenössischen Literatur nun Vampire inne haben.

²⁷⁹ Davidson, *Undead and Unwed*, S. 76

²⁸⁰ Ebd. S. 80

²⁸¹ Davidson, *Undead and Unwed*, S. 246

²⁸² Hilburn, *The Vampire Shrink*, S. 27

²⁸³ Ebd. S. 50f

²⁸⁴ Klemens, *Dracula und „seine Töchter“*, S. 158

All diese Vampire sind entweder Anführer von Vampirzirkeln (*The Vampire Shrink*), erfolgreich in der Ausübung von menschlichen Berufen (*Single White Vampire*) oder zeichnen sich durch atypisches Vampirverhalten aus (*Twilight*, *Buffy the Vampire Slayer*).

Das Männerbild aus *Carmilla* bleibt somit bestehen, doch die Vernichtung der Vampirin als Personifizierung der phallischen Frau fällt in den zeitgenössischen Romanen weg.

Als Grundmotiv von Vampirerzählungen der letzten 15 Jahre taucht die Perspektivierung der Erzählung durch die Augen einer jungen menschlichen Frau auf, für die ein männlicher Vampir zum Bezugs- und Liebesobjekt wird. Weder in der Rolle des feindlichen Bösen noch in der des zivilisierten, einem moralischen Ideal unterworfenen Vampirs erscheint dieser als dezidiert weibliche Vampirin, jedenfalls nicht in einer tragenden Rolle. In Zeiten einer realisierten oder angestrebten Gleichberechtigung der Geschlechter scheint der Vampir als Bezugsperson, egal ob von Ängsten oder Sehnsüchten, ausschließlich männlich zu sein. Es scheint kein Bedürfnis weder nach einer bösen, der gesellschaftlichen Ordnung entzogenen und sie bedrohenden weiblichen Dämonin zu geben noch nach einer innerhalb dieser Gesellschaft lebenden Frau, die darin einen Raum des ersehnten Anderen, etwa der romantischen Liebe eröffnet. Die Vampirin – in der Geschichte ebenso Verkörperung von Männerphantasien und – ängsten wie von feministischen Aufbegehren – ist zu einer Randfigur geworden.²⁸⁵

Feichtinger stellt fest, dass der Vampir²⁸⁶ des 21. Jahrhunderts durchwegs männlich ist, und fragt sich, ob darin eine neue Passivität des Weiblichen zu erkennen ist.²⁸⁷

In den ausgewählten Romanen trifft diese Feststellung bis auf zwei Ausnahmen zu. In der *Undead* – Serie ist die Hauptfigur eine Vampirkönigin und bei *Dead Witch Walking* ist zumindest ein wichtiger Nebencharakter eine Vampirin. Die restlichen Romane behandeln alle eine Liebesgeschichte zwischen menschlicher Frau und einem Vampir und das glückliche Ende manifestiert sich häufig darin, dass die Frau ebenfalls zu einem Vampir wird. Wie sich der Alltag als Vampirpaar konstruiert, wo die meisten herkömmlichen Geschlechterpositionen zu finden sind und wie diese verhandelt würden, wird nicht mehr gezeigt.

Dass ein feministisches Aufbegehren anhand einer Vampirin nicht mehr dargestellt wird, hat nicht so sehr mit einer passiven Weiblichkeit zu tun, sondern vielmehr mit dem bereits beschriebenen Dilemma des Frauenbildes im Postfeminismus.

²⁸⁵ Feichtinger, Christian: *O Sister, where are thou? Über die Abwesenheit guter wie böser weiblicher Vampire*, in: dies.: (Hg.): *Dunkle Helden. Vampire als Spiegel religiöser Diskurse im Film und TV*, S. 102f

²⁸⁶ Feichtinger bezieht sich vor allem auf Vampirfiguren aus Fernsehserien.

²⁸⁷ Ebd. S. 103

8.4. Inhalt

In der Populärliteratur beheimatet und auf ein Massenpublikum ausgerichtet, ist der Chick Lit ein gewisser Konservatismus und Konventionalismus inhärent, der sich vor allem in der Struktur des Inhaltes präsentiert, denn der Inhalt lässt sich ziemlich simpel darauf reduzieren, dass die Heldin mehr oder weniger verzweifelt auf der Suche nach ihrem Traummann ist.²⁸⁸ Dieser Suche wird alles untergeordnet. Ihre Karriere: von Karriere kann nicht wirklich die Rede sein, denn meistens wird sie dem Privatleben geopfert, allerdings ist die Tatsache, dass eine Frau überhaupt ein Arbeitsleben führt, ein Zugeständnis an die heutige Zeit.

it is certainly true that the love plot, much more than any professional plot, drives the great majority of chick lit. Many writers extract substantial amusement value from office scenes and make sure that their heroines end the novel better off professionally than they began, but it is requited love, not significant career advancement, that brings about the novels conclusion.²⁸⁹

Dass berufliche Laufbahnen der Heldinnen in solchen Romanen nicht unbedingt zu Wohlstand und Anerkennung führen, sondern erst die Verbindung mit einem reichen Mann (in der ausgewählten Vampirliteratur werden die Frauen aus mehr oder weniger finanziellen Schräglagen befreit), ist ebenfalls ein Merkmal des Romans und ein Zeichen, dass Frauen im realen Leben noch immer zu wenig verdienen, um wirklich unabhängig zu sein.

Single White Vampire: Kates Karriere steht und fällt mit der Kooperation des reichen Vampirs Lucien. Aber zum Glück verliebt er sich in sie und rettet somit ihre Karriere. Aber was wäre mit Kates beruflichem Weiterkommen und somit auch ihrem Leben geschehen, wenn dies nicht der Fall gewesen wäre?

Allerdings zeigen die ausgewählten Romane auch immer einen Status Quo der Gesellschaft auf und kommen nicht daran vorbei traditionelle Rollenverteilungen zu dekonstruieren. Dies zeigt sich vor allem in den Romanen *Undead and Unwed*, und

²⁸⁸ Vgl. Wells, Juliette: *Mothers of Chick Lit? Women Writers, Readers, and Literary History*, in: Ferris, Suzanne/Young, Mallory (Hg.): *Chick Lit*, S. 49

Wells schreibt, dass die Hauptfiguren im Regelfall eine heterosexuelle Beziehung führen. Nebenfiguren können eher den Geschlechternormen entfliehen (Siehe Ivy bei Harrison, Tina, die bisexuelle Vampirin bei Davidson,)

²⁸⁹ Ebd. S. 54

Undead and Unemployed: Hier wird's kurios. Betsy wird zur Vampirkönigin, was durchaus ein Karrieresprung ist. Allerdings ist dies keine bewusste Entscheidung, die Betsy fällt, sondern eine, die ihr passiert. Die bewusste Entscheidung bezüglich ihres Berufslebens, die sie dann fällt, wird von ihrem Vampirpartner nicht akzeptiert.

„My Queen“, he said, glaring down at me, „does not work.“

„This one does.“, I said shortly. „And do you hear yourself? Jeez, I knew you were an ancient motherfucker, but even you must know women can have jobs now. And dammit! You made me say ‚motherfucker‘ at work.“

„No consort of mine is going to peddle footwear for minimum wage,“ he snapped. „Get your things right now. You're coming back to my-our-home, which you should have done three months ago.“

[...]

„What are you, the Fred Flinstone of vampires? Clearly we've never met, or you forgot everything you knew about me“ I clasped his hand and shook it like a Republican, which I was. His hand was cool, and twice as big as mine. „Hi, I'm Betsy. I'm a feminist, I work for my money, and I don't take orders from long-toothed jerk offs. Nice to meet you.“²⁹⁰

Hier zeichnet sich ab, dass das männlich-konservative Vampirbild, welches in den meisten zeitgenössischen Vampirromanen vorherrscht, ironisch gebrochen wird.

Zwar wird sie tatsächlich als Schuhverkäuferin gekündigt, aber dies hat nicht ihr Vampirpartner veranlasst. Auch ist sie nicht arbeitslos oder finanziell²⁹¹ von ihrem Partner abhängig, da sie die Vampirkönigin ist. Traditioneller wird es wieder bei der Partnerwahl. Hier spielt Betsys freier Wille keine Rolle, sondern ihr wird vielmehr durch Vorbestimmung und Regeln der Vampirtradition ein Partner ‚zugewiesen‘. Auch wenn er gut aussehend, reich, mächtig und sympathisch ist, so hatte Betsy nicht die Wahl, sich jemand anderes zu ihrem Vampirkönig auszusuchen.

In *Undead and Unwed* befreit sie die lokalen Vampire von einem tyrannischen Vampirdiktator. Im Zuge dieser Befreiungsaktion hat sie zum ersten Mal Geschlechtsverkehr mit dem Vampir Eric Sinclair, welches dazu führt, dass sich ein weiterer Teil der Prophezeiung erfüllt.

²⁹⁰ Davidson, *Undead and Unemployed*, S. 46f

²⁹¹ Finanziell wird sie großzügig von ihrer wohlhabenden besten Freundin unterstützt und aufgrund dessen, dass sie Vampirkönigin ist, ist sie ebenfalls reich.

„'And the first who shall noe the Queen as a husband noes his Wyfe after the fall of the usurper shall be the Queen's Consort and shall rule at her side for a thousand yeares.'²⁹²

Betsys Replik in *Undead and Unemployed*: "If that rat bastard Sinclair thinks I'm going to be his wife for a thousand years, he's out of his fucking mind"²⁹³

The Vampire Shrink: Hier ist weniger die Karriere im Vordergrund, da Kismet Knight bereits eine etablierte Psychologin/Therapeutin ist, sondern vielmehr die Frage, ob es Vampire tatsächlich gibt. Natürlich gibt es Vampire und der selbstverständlich gutaussehende und reiche Obervampir verliebt sich in Kismet. Doch die Liaison mit dem Vampir setzt Kismet der permanenten Gefahr aus. Denn hier ist nicht nur der neue vegetarische Vampirtypus vertreten, sondern auch der böse, gefährliche Vampir hat wieder seinen Auftritt. Und dieser scheut nicht davor zurück Kismet körperlich anzugreifen.

I was grateful to find that all my clothes were still buttoned, snapped, and zipped. Thankfully, Bryce²⁹⁴ hadn't been able to follow through on his intention to penetrate more than my neck. I'd listen to many rape and assault victims talk about their horrible experiences, but I'd never truly understood how it felt to be at the mercy of someone who meant you harm.²⁹⁵

Hier ist das Happy End mit permanenter Todesgefahr inklusive.

...Am Ende des Romans ist die Heldin reifer und erwachsener geworden, hat den Sinn ihres Lebens, wenn auch nicht für immer, so doch für die nächsten Monate erkannt. Darüber hinaus hat sie in fast allen Fällen auch den Mann ihrer Träume gefunden.²⁹⁶

In ihrer objektiven Bestandsaufnahme des Genres vergisst Peitz auszuformulieren, worauf der Handlungsstrang tatsächlich hinausläuft. Abgesehen vom Happy End, welches durchaus ein befriedigendes Leseerlebnis sein kann, bedeutet das Ende dieser Romane weniger eine Weiterentwicklung der weiblichen Figuren, denn vielmehr dass das private und berufliche Glück von einem Mann, auch wenn es sich um den Traummann handelt, abhängig ist. Demzufolge ist die Aussage, „diese Realitätsnähe ist daher auch eines der wichtigsten Merkmale der Handlungsgestaltung, denn nicht nur in der Figur, auch in den geschilderten Ereignissen soll sich die Leserin wieder

²⁹² Davidson, *Undead and Unwed*, S. 251

²⁹³ Davidson, *Undead and Unemployed*, 'Vorwort'. Keine Seitenangabe möglich.

²⁹⁴ Der böse Vampir in *The Vampire Shrink*

²⁹⁵ Hilburn, *The Vampire Shrink*, S. 62

²⁹⁶ Peitz, *Chick Lit*, S. 43 f

finden können“²⁹⁷, kritisch zu betrachten, denn die fiktiven Happy Ends sind oftmals nicht mehr als eine Form von Abhängigkeiten.

8.5. Chick Lit und Feminismus

Peitz nimmt sich zweier populärer, jedoch unterschiedlicher Lesarten an, wie Chick Lit im (post)feministischen Diskurs zu verorten ist. Dass diese Zugänge so unterschiedlich sind, mag darin begründet sein, dass die eine Sichtweise von Leserinnen stammt und die andere im akademisch-feministischen Sinne stattfindet.

Die erste stammt eher aus der Sicht der Rezipientenecke der begeisterten Leserinnen und sieht im Genre die logische Fortführung der feministischen Errungenschaften, übersetzt in die zeitgenössische Lebenswirklichkeit.²⁹⁸

Damit meint Peitz, dass diese Texte die Errungenschaften des Feminismus wie Wahlrecht, freie Arbeitswahl, finanzielle Unabhängigkeit...dankend annehmen, aber gleichzeitig auf traditionelle Weiblichkeitsstrukturen wie Fixierung auf das Aussehen und die Suche nach einem geeigneten Lebenspartner bestehen.

The new genre embraced all of the pleasures and problems of this new model of womanhood with wry irony and humor, and little sentimentality. A flood of pop novels elevated the tribulations of the single, careerist, twenty and-thirtysomething women of the world to entertaining and eloquent farce. The heroines of this new genre were white and generally middle class, and all of them were in search of love, though arguably most chick lit deals with the desire for romantic relationships as an ironic fantasy, at once coveted and mocked. The protagonists seek not the grand love portrayed in the classic romance novel but rather a modern love that is only extraordinary in the difficulty of finding a man who is single, heterosexual, committal, manly, sensitive, successful, and attractive all at the same time. In chick lit, happiness, though often involving sex, always, and quite problematically, involves an ideal of monogamous coupling, the promise of domesticity, and the comfortable routinization that domesticity seems to provide.²⁹⁹

An diesen Punkt setzte auch laut Peitz die akademisch-feministische Kritik vor allem von Feministinnen der zweiten Generation an, die diesen Traditionalismus nicht nachvollziehen können.³⁰⁰

²⁹⁷ Vgl. Peitz, *Chick Lit*, S. 44

²⁹⁸ Ebd. S. 228

²⁹⁹ Guerrero, Lisa A.: „*Sistahs Are Doin' It for Themselves*“: *Chick Lit in Black and White*, in: Ferris, Suzanne/Young, Mallory (Hg.): *Chick Lit*, S. 88

³⁰⁰ Vgl. Peitz, *Chick Lit*, S. 228

Die feministische Kritik am von CL vermittelten Frauenbild als zu konservativ und Genreklischees bestätigenden erscheint in vielen Punkten nachvollziehbar. Dennoch sollte als positiv beachtet werden, dass mit CL als populäre Literaturform frauenrelevante Themen, aktuelle Probleme moderner Frauen in die Mitte der Gesellschaft gebracht wurden und ihnen somit eine deutlich größere Aufmerksamkeit geschenkt wird, als das in politischen Diskussionen sowie feministisch geprägten Zeitschriften möglich wäre. Tatsächlich formuliert CL ein Dilemma moderner junger Frauen: Angesichts der Vielzahl angebotener Möglichkeiten und denkbarer Lebensentwürfen, wird das Festlegen und Entscheiden immer schwieriger und die Gefahr, in traditionelle, altbewährte Muster zurückzufallen, deutlich.³⁰¹

Hier wird ein weiteres Problem des Postfeminismus deutlich. Die Rückkehr zu klassischen Rollenverteilungen ist auch mit einem Generationskonflikt begründet und mit Rollenerwartungen sowohl von einer traditionell, als auch second wave beeinflussten Muttergeneration behaftet.

The thirtysomething women composing the large fan base of chick lit at once expected more than their mothers and grandmothers economically and professionally while also hoping for the same romance and family as the female generation that had come before. They wanted careers, economic stability, and self-determination because those were things they were taught they had a right to claim. But they also wanted to have husbands and children, to be taken care of, and to be the caretaker, because those were the things they had been socialized to recognize as characterizing real womanhood.³⁰²

Die traditionelle Muttergeneration wird in *Dead Witch Walking*³⁰³ und *Undead and Unwed* präsentiert, während die feministisch geprägte Muttergeneration noch am ehesten anhand der Mutter von Lucern in *Single White Vampire* gezeigt wird.

My mom was also at the service. She was completely taken with Sinclair. He really swept her off her feet when he swooped in like a dark angel to whisk her out of harm's way. She thinks the fact that Sinclair is the king is just dandy. I tried to explain his trickery, sneakiness, and out-and-out dishonesty – without actually mentioning the pool boinking – but it fell on totally deaf ears. „You know, Betsy, just because you're undead doesn't mean you have to be unwed.“ Yeah, sure. I planned to stay unwed, for a thousand years to be exact. Having that wretch Sinclair as a consort was bad enough: I wasn't about to become the little undead woman.³⁰⁴

Ähnlich wie bei *Dead Witch Walking* ist die Mutter von Betsy der Meinung, dass Vampirsein einen nicht davon abhalten sollte, menschliche gesellschaftliche Konventionen zu erfüllen.

³⁰¹ Peitz, *Chick Lit*, S. 240

³⁰² Guerrero, Lisa A.: „*Sistahs Are Doin' It for Themselves*“: *Chick Lit in Black and White*, S. 88

³⁰³ Wurde bereits anhand eines Zitates beschrieben.

³⁰⁴ Davidson, *Undead and Unwed*, S. 254

Und genau in dieser oszillierenden Zone ist die Vampirliteratur zu verorten. Einerseits betont gerade der Vampir in seiner Funktion als Existenzpartner das nostalgisch-verklärte Bild konventioneller Rollenbilder und Lebensentwürfe, wie es bei *Twilight* sehr stark zum Tragen kommt. Andererseits fordert gerade der Vampir in seiner Verkörperung alter Werte eine Auseinandersetzung mit dem heutigen Rollenverständnis von Mann und Frau.

Im dritten Band der *Twilight*-Romanserie geht es vor allem darum, dass die Konditionen für Bellas Verwandlung in einen Vampir verhandelt werden, welche darauf hinauslaufen, dass Bellas Verwandlung mit dem traditionellen Verlust der Jungfräulichkeit in der Hochzeitsnacht gleichgesetzt wird und Edward nur damit einverstanden ist, sie persönlich zu verwandeln, wenn sie verheiratet sind. Edwards Handeln und sein Traditionalismus werden eben damit begründet, dass sein menschliches Leben am Anfang des 20. Jahrhunderts stattgefunden hat und diese Rollenbilder üblich waren.

„You see Bella, I was always that boy. In my world, I was already a man. I wasn't looking for love – no, I was far too eager to be a soldier for that;... I was going to say if I had found someone, but that won't do. If I had found you, there isn't a doubt in my mind how I would have proceeded. I was that boy, who would have – as soon as I discovered that you were what I was looking for – gotten down on one knee and endeavored to secure your hand, I would have wanted you for eternity, even when the word didn't have quite the same connotations.“³⁰⁵

Diese Aussage Edwards wurde durch Bellas postfeministische Anwandlung evoziert, als sie zuvor sagte:

„I'm not that girl, Edward. The one who gets married right out of school like some small-town hick who got knocked up by her boyfriend! Do you know what people would think? Do you realize what century this is? People don't just get married at eighteen! Not smart people, not responsible, mature people! I wasn't going to be that girl! That's not who I am...“³⁰⁶

Auch beharrt sie nach Edwards Begründung, warum er sie Heiraten möchte, weiterhin darauf, dass sich die Zeiten geändert haben und eine Beziehung auch ohne rasche Hochzeit möglich ist.

„...in my mind, marriage and eternity are not mutually exclusive or mutually inclusive concepts. And since we're living in my world for the moment, maybe we should go with the times, if you know what I mean.“³⁰⁷

³⁰⁵ Meyer, *Eclipse*, S. 245f

³⁰⁶ Ebd. S. 244

³⁰⁷ Ebd. S. 246

Bellas mehrmaliges Aufbegehren gegen veraltete Rollenbilder wird zwar aufgezeigt, aber gleichzeitig verworfen, da Edward sowohl als Vampir und als Mann die Machtposition innehat, vor allem weil er darüber entscheidet, ob Bella zu einem Vampir wird oder nicht, wird er seine Hochzeit bekommen.

His arms wrapped around me, and he began kissing me in a way that should be illegal. Too persuasive – it was duress, coercion. I tried to keep a clear head...and failed quickly and absolutely.

„I think that’s really bad idea“, I gasped when he let me breathe. „I’m not surprised you feel that way“ He smirked. „You have a one-track mind.“

„How did this happen?“ I grumbled. „I thought I was holding my own tonight – for once – and now, all of a sudden –,

„You’re engaged“, he finished. „Ew! Please don’t say that out loud.“³⁰⁸

„Now, I want to do this right. Please, please, keep in mind that you’ve already agreed to this, and don’t ruin it for me.“

„Oh no“, I gasped as he slid down onto one knee.³⁰⁹

Bellas Pendeln zwischen (post)feministischen Ansichten und aus pubertärer Liebe begründetem Traditionalismus endet in der Hochzeitsnacht, wenn sie sich endgültig für ein Frauenbild entscheidet, welches einiges an Gefahrenpotential birgt, gerade für die jüngeren Leserinnen.

Die Gefährdungen, die für die sterbliche Geliebte vom Vampir ausgehen, thematisiert Twilight sehr ausführlich. Einerseits ist es natürlich das drohende Begehren nach dem Blut der Geliebten, das ihren Tod oder aber ihre Verwandlung bedeuten würde und das in Twilight in extremer Deutlichkeit mit dem erotischen Begehren verbunden ist. Hinzu kommt aber, und dies erinnert sehr an die spätmittelalterlichen Vorstellungen vom Demon Lover, dass der sexuelle Verkehr mit dem Vampir als bedrohlich für die menschliche Frau geschildert wird, da die unterschiedliche Physis und Stärke von Vampir und Mensch zu unabsichtlichen Verletzungen führen kann und in Bis(s) zum Ende der Nacht³¹⁰ auch führt. Darüber hinaus wird nochmals in aller Deutlichkeit die Warnung vor männlichen Kontrollverlust ausgemalt, deren doppeltes übersteigertes Zerrbild der Vampir darstellt. Dass die Protagonistin und mit ihr die jugendlichen Leserinnen sich diesen wünschen - und zwar sowohl in Bezug auf die Erotik als auch auf den Vampirbiss - , gehört für die feministische Rezeption der Twilight-Romane wohl zur verstörendsten Erkenntnis.³¹¹

Am deutlichsten manifestiert sich Heimerls Aussage in der Beschreibung des Erwachens Bellas nach ihrem ersten Geschlechtsverkehr³¹² mit Edward.

³⁰⁸ Meyer, *Eclipse*, S. 400

³⁰⁹ Ebd. S. 408

³¹⁰ *Breaking Dawn*

³¹¹ Heimerl, Theresia: *Der neue Vampir. Dunkler Schutzengel und Demon Lover*, in: dies.: (Hg.): *Dunkle Helden. Vampire als Spiegel religiöser Diskurse im Film und TV*, S. 78f

³¹² Der Akt selbst wurde nicht beschrieben.

I was comfortable, even with the baking sun. His cool skin was the perfect antidote to the heat. Lying across his wintry chest, his arms wound around me, felt very easy and natural. I wondered idly what I'd been so panicky about last night. My fears all seemed silly now.

...I would have been happy to lie here forever, to never disturb this moment, but my body had others ideas. I laughed at my impatient stomach.³¹³

Doch die idyllische Wahrnehmung Bellas wird rasch von Edward durchbrochen.

„How badly are you hurt, Bella? The truth – don't try to downplay it.“

„Hurt?“ I repeated; my voice came out higher than usual because the word took me by surprise.

... I made a quick assessment, stretching my body automatically, tensing and flexing my muscles. There was stiffness, and a lot of soreness, too, it was true, but mostly there was the odd sensation that my bones all had become unhinged at the joints, and I had changed halfway into the consistency of a jellyfish. It was not an unpleasant feeling.³¹⁴

Bella versteht noch immer nicht, was Edward ihr zeigen möchte.

„Look at yourself, Bella. Then tell me I'm not a monster.“

...Under the dusting of feathers, large purplish bruises were beginning to blossom across the pale skin of my arm.³¹⁵

...I stared at my naked body in the full-length mirror behind the door. I'd definitely had worse. There was a faint shadow across one of my cheekbones, and my lips were a little swollen, but other than that, my face was fine. The rest of me was decorated with patches of blue and purple. I concentrated on the bruises that would be the hardest to hide – my arms and my shoulders. They weren't so bad. My skin marked up easily. By the time a bruise showed I'd usually forgotten how I'd come by it. Of course, these were just developing. I'd look even worse tomorrow. That would not make things any easier.³¹⁶

Dieser zweiten Bestandsaufnahme ihres geschunden Körpers geht das Unverständnis Bellas voran, warum Edward nicht genauso glücklich ist wie sie.

The shock wore off slowly, leaving nothing in its absence. Emptiness. My mind was blank. I couldn't think of what to say. How could I explain it to him in the right way? How could I make him as happy as I was – or as I *had* been, a moment ago.

...“I'm not sorry, Edward. I'm...I can't even tell you. I'm so happy. That doesn't cover it. Don't be angry. Don't. I'm really f – „

„Do not say the word *fine*.“ His voice was ice cold. „If you value my sanity, do not say that you are fine.“

„But I *am* ,“ I whispered. „Bella“, he almost moaned. „Don't.“

„No. *You* don't, Edward.“

He moved his arm; his gold eyes watched me warily.

³¹³ Meyer, Stephanie, *Breaking Dawn*, Atom, Great Britain, 2008, S. 79

³¹⁴ Ebd. S. 80

³¹⁵ Ebd. S. 81

³¹⁶ Ebd. S. 87

„Don't ruin this,“ I told him. „I Am Happy.“
 „I've already ruined this“, he whispered.³¹⁷

Anhand Bella wird ein Frauenbild konstruiert, das sich männliche Gewaltanwendung wünscht, diese toleriert. Weiters wird Edward, der die körperliche Grenzüberschreitung über alle Maßen bedauert, durch die Hochstilisierung von jeglicher Schuld freigesprochen, und Bella ist nicht das Opfer von männlicher Gewalt, sondern vielmehr der Auslöser und somit selbst schuld daran.

I gritted my teeth, and the question I meant to ask came out sounding like an accusation. „You aren't going to touch me again while we're here, are you?“

...And then he spoke again with firm conviction. „I will not make love with you until you've been changed. I will never hurt you again.“³¹⁸

Während die Geschlechterpositionen in den *Twilight*-Romanen unwiderruflich festgeschrieben sind, entziehen sich die Geschlechterrollen in den restlichen ausgewählten Vampirromanen einer so eindeutigen Positionierung. Auch wenn die traditionellen Rollenverteilungen im Großen und Ganzen aufrechterhalten bleiben, ist der Moment des Aufbegehrens gegen diese doch stärker und präsenter.

The Vampire Shrink:

Wie schon erwähnt, ist in diesem Roman der Vampir nicht nur der rettende Held, sondern auch wieder die gewohnte Personifizierung des Bösen. Dadurch wird die Rolle der Frau wieder in eine Opferposition gedrängt. Doch die Figur der Kismet Knight widersetzt sich zumindest mental dieser Position, da sie immer wieder körperlicher Gewalt ausgesetzt ist.

Not to mention extremely tired of finding myself in locations chosen for me by some male or another without my consent. Something in my brain snapped. *No. That's it! No more manipulating me and jerking me around.*³¹⁹

³¹⁷ Meyer, *Breaking Dawn*, S. 82f

³¹⁸ Ebd. S. 89

³¹⁹ Hilburn, *The Vampire Shrink*, S. 204

In *Single White Vampire* rettet Kate ihren Vampir öfters aus unangenehmen Situationen: Als sie glaubt, dass er eine Kopfverletzung³²⁰ hat, besteht sie darauf, jede Stunde nach ihm zu sehen. Sie findet, er ist zu blass und braucht mehr Vitamine. Sie bricht in eine Blutbank ein, als Lucern³²¹ keine Blutbeutel mehr hat.

Dieses ‚Retten‘ fällt zwar im ersten Augenblick unter klassische weibliche Fürsorge, löst aber bei dem Vampir Lucern ein Gefühl des Unbehagens aus, da dieser sich plötzlich in einer weniger dominanten Stellung sieht.

He appreciated their assistance, but Lucern was starting to get something of a complex. Why did everyone think he need protecting? They acted like he was fragile and – he shuddered-sensitive. Lucern was the least sensitive man he knew. Why, in his youth he'd been a warrior, thinking nothing but of hacking men down with his sword. When pistols had been invented, he'd fought countless duels, shooting men dead, then riding to his club for breakfast. He could take care of himself. But Kate and the others didn't realize that. Though she had left his side, Kate still watched at him as protectively as a mother bird watching her chick make its first shaky flight. He had no doubt that, should she deem him in need, she'd be at his side at once.³²²

Genau wie die Frau in der Postmoderne, ist der Mann, auch wenn er in diesem Fall von einem Vampir verkörpert wird, einer eindeutigen Kategorisierung nicht zuzuordnen. Auf der einen Seite wird hier mit sehr weiblich konnotierten Wörtern Lucerns Gefühlslage und Wahrnehmung beschrieben, um gleichzeitig mit einem anachronistischen, schwerterschwingenden, duellierenden Männerbild entgegenzuhalten. Eben dieses anachronistische Männerbild wie es auch in der *Undead*-Serie zu finden ist, führt dazu, dass auch Kate ziemlich emanzipiert dasteht (zumindest solange, bis sie in eine Hochzeit mit Lucern einwilligt und sich in einen Vampir verwandeln lässt) und Lucern heillos unmodern wirkt, welches er zu einem späteren Zeitpunkt in einem Gespräch mit seiner Mutter erkennen wird.

Marguerite Argeneau looked at her sons, then entered the room and moved to sit beside Lucern. She took his hands in hers, stared sadly into his eyes and said, „You should go to her, Luc. You have waited six hundred years for Kate. Fight for her.“
 „I can't fight for her. There is nothing to fight. She has no dragons to slay.“
 „I didn't mean you should fight in that way,“
 Marguerite said impatiently. „Besides, has that ever worked in the past? Gaining a woman's attention by slaying her dragons only makes her dependent. It isn't love, Lucern. That's why you never got the girl in the past. Kate doesn't need you to slay her dragons. Though she might welcome your help once in a while, she's strong enough to slay her own.“

³²⁰ Zu diesem Zeitpunkt weiß sie noch nicht, dass er ein Vampir ist.

³²¹ Natürlich handelt es sich hier ebenfalls um einen ‚vegetarischen‘ Vampir.

³²² Sands, *Single White Vampire*, S. 215

„Then she doesn't need me, does she?“ he pointed out sadly.
 „No. She doesn't need you“, Marguerite agreed.
 „Which leaves her free to truly *love* you. And she does love you, Lucern. Don't let her go.“³²³

Sands Roman bietet dahingehend eine feministische Leseart an, da Lucern seine Stellung als Mann und seine sehr herkömmlichen Ansichten über weibliche und männliche Rollen in der Gesellschaft überdenken muss, damit er bei Kate eine Chance hat.

In diesem Roman zeigt die Vampirfigur zwar anhand einiger Szenen seinen patriarchalen Duktus, doch im Gegensatz zu der Vampirfigur in *Twilight*, ist der Vampir in *Single White Vampire* sich über die Notwendigkeit bewusst, sich mit neuen Geschlechterordnungen zu arrangieren.

Dieses Ansprechen von und Nachdenken über moderne Geschlechterverhältnisse kann bei *Twilight* nicht stattfinden, da die Figur Edwards sich weder einer Selbstreflexion unterstellt, noch eine korrektive Einflussperson hat wie Lucern mit seiner Mutter.

Edwards aufdringliche Art in Sachen Geld basiert meist auf dem Argument des Schutzes von Bella. Es erweckt aber gleichzeitig den Eindruck, als ob die klassische Männer-Frauen-Hierarchie wiederbelebt werden sollte. Esme etwa, die Frau Carlises, arbeitet nicht wie ihr Mann, sondern bleibt zu Hause. Vielleicht, so kann man sich fragen, verfolgt Edward dieselbe Rollenverteilung wie seine Eltern.³²⁴

Eine Inszenierung von weiblichen Geschlechterrollen, die der Postfeminismus anbietet, wird in den ausgewählten Werken nur teilweise umgesetzt. In den Romanen werden zwar unabhängige, selbstbewusste Frauen dargestellt, die nicht unbedingt traditionellen Weiblichkeiten entsprechen. Doch durch die Einführung des Vampirs als Hauptfigur, vor allem aber als Held, werden die weiblichen Protagonistinnen (trotz Vampirkräften) wieder in veraltete Rollenbilder gesteckt. Gerade dadurch werden die konservativen Positionen, die dem Postfeminismus nachgesagt werden, betont.

³²³ Sands, *Single White Vampire*, S. 332f

³²⁴ Koch, Alexandra: *Mormonische Vampire. Die Twilight-Saga im Spiegel mormonischer Lehren und Glaubensgrundsätze*, in: Feichtinger, Christian/Heimerl, Theresia (Hg.): *Dunkle Helden. Vampire als Spiegel religiöser Diskurse im Film und TV*, S. 139

Konklusion

We all know Dracula, or think we do, but as this book will show, there are many Draculas - and still more vampires who refuse to be Dracula or to play him. An alien nocturnal species, sleeping in coffins, living in shadows, drinking our lives in secrecy, vampires are easy to stereotype, but it is their variety that makes them survivors. They may look marginal, feeding on human history from some limbo of their own, but for me, they have always been central: what vampires are in any given generation is a part of what I am and what my times have become.³²⁵

Für diese Arbeit wurde Auerbachs These ‚jedem Zeitalter seinen Vampir‘ herangezogen, um die Bedeutung des Vampirs in der Literatur des 21. Jahrhunderts zu untersuchen. Der Schwerpunkt lag vor allem darauf, herauszufinden, welche Auswirkungen die Nutzung der hauptsächlich männlichen Vampirfigur auf die Darstellung von Frauenrollen in zeitgenössischen Romanen hat.

Dabei hat sich herausgestellt, dass das junge Genre der Chick Lit den geeigneten literarischen Ort für Geschlechterkonstruktionen im Postfeminismus bietet, da hier am breitenwirksamsten sowohl die negativen als auch positiven Aspekte der heutigen Geschlechterrollen verhandelt werden.

Während der männliche Vampir sich in der Wahrnehmung vom rückständigen und blutsaugenden Graf Dracula zum ‚emanzipierten‘ und vegetarischen Traummann gewandelt hat, haben sich weibliche Figuren in der Vampirfiktion kaum verändert. Auch wenn die ausgewählte zeitgenössische Literatur aktuelle Frauenpositionen darstellt, so bleiben sie letztendlich in traditionellen Frauenrollen gefangen. Dies kann allerdings nur geschehen, weil die Figur des Vampirs diese Stellung begünstigt, denn wenn man berücksichtigt, dass jedes Zeitalter seine Vampirfigur hervorbringt, so symbolisiert der zeitgenössische Vampir der letzten Jahre in Hinblick auf die Geschlechterposition die Ambivalenz der modernen Frau.

Die Frau von heute pendelt zwischen Emanzipation (und den damit verbundenen Errungenschaften) und dem Wunsch nach traditionellen Werten. Diese Ambivalenz wird ironischerweise durch den Vampir verkörpert, der nicht mehr eine Ikone des Bösen ist, sondern für die postmoderne Frau den idealen Partner darstellt, da er ohne Gesichtsverlust der traditionellen Rolle des Mannes entsprechen kann.

Die Geschlechterkonstruktionen in den Werken haben sich zwar dem 21. Jahrhundert angepasst, bleiben aber letztendlich durch und durch konventionell, da der Vampir an sich eine zutiefst konservative Figur ist.

³²⁵ Auerbach, Nina: *Our Vampires, Ourselves*, S. 1

Eine Neudefinition von Geschlechterrollen und der Beziehung zwischen den Geschlechtern anhand der Vampirfigur, ist in den ausgewählten Werken somit nicht möglich.

Bibliographie

Primärliteratur

Davidson, Mary Janice: Undead and Unwed, The Berkley Publishing Group, New York, 2004.

Davidson, Mary Janice: Undead and Unemployed, The Berkley Publishing Group, New York, 2004.

Harrison, Kim: Dead Witch Walking, HarperTorch, New York, 2004.

Hilburn, Lynda: The Vampire Shrink, Medallion Press Inc., USA, 2007.

LeFanu, Sheridan: Carmilla, Bibliolis Book Ltd, London, 2010 (first published 1872).

Meyer, Stephenie: Twilight, Atom, Great Britain, 2007.

Meyer, Stephenie: New Moon, Atom, Great Britain, 2009.

Meyer, Stephenie: Eclipse, Atom, Great Britain, 2007.

Meyer, Stephenie: Breaking Dawn, Atom, Great Britain, 2008.

Sands, Lynsay: Single White Vampire, Avon Books, New York, 2003.

Stoker, Bram: Dracula, Penguin, London, 1994 (first published 1897).

Sekundärliteratur

Ag./Red.: Blut, Sex, Tod: Das Phänomen „Twilight“
http://diepresse.com/home/kultur/film/580862/Blut-Sex-Tod_Das-Phaenomen-Twilight?direct=581304&_vl_backlink=/home/kultur/film/filmkritik/581304/index.do&selChannel=, Artikel erschienen am 13.07.2010, eingesehen am 12.07.2011

Ames, Melissa: Twilight Follows Tradition, in: Click, Melissa A./ Behm-Morawitz, Elizabeth /Stevens, Jennifer Aubrey (Hg.): Bitten by the Twilight. Youth culture, media, and the vampire franchise, Lang, New York, NY; Wien [u.a.], 2010, S. 37-55.

Arnaud-Duc, Nicole: Die Widersprüche des Gesetzes, in: Duby, Georges/Fraisse, Geneviève/Perrot, Michelle (Hg.): Geschichte der Frauen(Band 4; 19. Jahrhundert), Campus Verlag/Editions de la Fondation Maison des Sciences de l'Homme, Frankfurt/NewYork, 1994, S. 97-141.

Auerbach, Nina: Our Vampires, Ourselves, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1995.

Beemyn, Brett Genny: Nord- und Südamerika: Von der Kolonialzeit bis zum 20. Jahrhundert, in: Aldrich, Robert(Hg.): Gleich und anders- Eine globale Geschichte der Homosexualität, Murmann Verlag, Hamburg, 2007, S.145-167.

Benstock, Shari: Afterword: The new Woman's Fiction, in: Ferriss, Suzanne/Young, Mallory (Hg.): Chick Lit, Routledge, New York, 2006, S. 253-257.

Billson, Anne: Buffy the Vampire Slayer, bfi Publishing, London, 2005.

Bock, Gisela: Frauen in der europäischen Geschichte, Verlag C.H. Beck, München, 2000.

Borrmann, Norbert: Vampirismus oder die Sehnsucht nach Unsterblichkeit, Diederichs, München, 1998.

Braidt, Andrea B.: Film-Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung, Schüren Verlag, Marburg, 2008.

Brittnacher, Hans Richard: Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1994. S. 117-181.

Brockhaus Online: Eintrag Skopophilie
https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+0h756767633A2F2F6A6A6A2E6F65627078756E68662D72616D6C787962636E727176722E7172++/be21_article.php?document_id=b24_23046801
 eingesehen am 6.11.2010

Brooks, Ann: Postfeminisms: Feminism, cultural theory and cultural forms, Routledge, London and New York, 1997.

Chaudhuri, Shohini: *Feminist Film Theorists*, Routledge, London and New York, 2006, S. 91-102.

Coontz, Stephanie: *In schlechten wie in guten Tagen. Die Ehe –eine Liebesgeschichte*. Bergisch Gladbach, Gustav Lübbe Verlag, 2006.

Cooper, Basil: *Der Vampir in Legende, Kunst und Wirklichkeit*, Festa, Leipzig, 2005.

Creed, Barbara: *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, London, 2005 (First published 1993).

Daemmrich, Ingrid G./**Daemmrich** Horst. S.: *Themen und Motive in der Literatur*, Francke Verlag, Tübingen und Basel, 1995, S. 151-154.

Eder, Franz X.: *Kultur der Begierde. Eine Geschichte der Sexualität*, Verlag C. H. Beck, München, 2002.

Faderman, Lilliane: *Köstlicher als die Liebe der Männer. Romantische Freundschaft und Liebe zwischen Frauen von der Renaissance bis heute*. Eco-Verlags-AG. Zürich, 1990

Ferriss, Suzanne/**Young**, Mallory: *Introduction*, in: dies.: (Hg.): *Chick Lit*, Routledge, New York, 2006, S. 1-17.

Feichtinger, Christian: *O Sister, where are thou? Über die Abwesenheit guter wie böser weiblicher Vampire*, in: dies.: (Hg.): *Dunkle Helden. Vampire als Spiegel religiöser Diskurse im Film und TV*, Schüren Verlag, Marburg, 2011, S. 100-114.

Flocke, Petra: *Vampirinnen. "Ich schaue in den Spiegel und sehe nichts" - Die kulturellen Inszenierungen der Vampirin*, Konkursbuchverlag, Tübingen, 1999.

Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1988, S. 774-788.

Freud, Sigmund: *Der Untergang des Ödipuskomplexes*, in: Freud Anna (Hg): *Gesammelte Werke. Dreizehnter Band (6. Auflage)*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1969. S. 395-402.

Fromm, Erich/ **Funk**, Rainer (Hg.): *Liebe, Sexualität und Matriarchat. Beitrag zur Geschlechterfrage*, Deutscher Taschenbuchverlag, München, 1994.

Guerrero, Lisa A.: *„Sistahs Are Doin’It for Themselves“: Chick Lit in Black and White*, in: Ferris, Suzanne/Young, Mallory (Hg.): *Chick Lit*, Routledge, New York, 2006, S. 87-103.

Haas, Birgit: *Der Postfeministische Diskurs: Positionen und Aspekte*, in: dies.: (Hg.): *Der postfeministische Diskurs*, Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg, S. 7-63.

Heimerl, Theresia: Der neue Vampir. Dunkler Schutzengel und Demon Lover, in: dies.: (Hg.): Dunkle Helden. Vampire als Spiegel religiöser Diskurse im Film und TV, Schüren Verlag, Marburg, 2011, S. 63-82.

Holthöfer, Ernst: Die Geschlechtsvormundschaft. Ein Überblick von der Antike bis ins 19. Jahrhundert. in Gerhard, Ute (Hg.) Frauen in der Geschichte des Rechts, Verlag C. H. Beck, München, 1997, S. 390-452.

Hurst, Matthias: Blutige Küsse: Bram Stokers Dracula. Der Vampir als Wunschbild und Angstraum des Mannes, in: Tebben, Karin (Hg.): Abschied vom Mythos Mann. Kulturelle Konzepte der Moderne, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2002, S. 138-155.

IMDb: Eintrag: Buffy- Im Bann der Dämonen
<http://www.imdb.com/title/tt0118276/>
 eingesehen am 9.11.2010

Keuschnigg, Markus: *Twilight: Eine anmutige Romanze mit blutigen Bissen*. http://diepresse.com/home/kultur/film/filmkritik/444240/Twilight_Anmutige-Romanze-mit-blutigen-Bisse, Artikel erschienen am 16.01.2009, eingesehen am 12.07.2011.

Klemens, Elke: Dracula und „seine Töchter“ - Die Vampirin als Symbol im Wandel der Zeit, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 2004.

Knibiehler, Yvonne: Leib und Seele, in: Duby, Georges/Fraisse, Geneviève/Perrot, Michelle (Hg.): Geschichte der Frauen (Band 4, 19. Jahrhundert), Campus Verlag/Editions de la Fondation Maison des Sciences de l'Homme, Frankfurt/NewYork, 1994, S. 373-417.

Koch, Alexandra: Mormonische Vampire. Die Twilight-Saga im Spiegel mormonischer Lehren und Glaubensgrundsätze, in: Feichtinger, Christian/Heimerl, Theresia (Hg.): Dunkle Helden. Vampire als Spiegel religiöser Diskurse im Film und TV, Schüren Verlag, Marburg, 2011, S. 129-147.

Köppl, Rainer M.: Der Vampir sind wir. Der unsterbliche Mythos von Dracula bis Twilight, Residenz Verlag, St.Pölten-Salzburg, 2010.

Kreuter, Peter Mario: Der Vampirglaube in Südosteuropa. Studien zur Genese, Bedeutung und Funktion, Weidler, Berlin, 2001.

Kroll, Renate (Hg.): *Metzler Lexikon: Gender Studies Geschlechterforschung*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, 2002, S.108-109; Eintrag Film/Filmwissenschaft/Filmtheorie.

Kührer, Florian: Vampire. Monster-Mythos-Medienstar, Butzon & Bercker, Deutschland, 2010.

Laplanche. J/Pontalis, J.-B: Das Vokabular der Psychoanalyse, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998, 14. Auflage.

Lenzhofer, Karin: Chicks Rule! *Die schönen neuen Heldinnen in Us-amerikanischen Fernsehserien*, transcript Verlag, Bielefeld, 2006.

Lutter, Christina/**Reisenleitner**, Markus: Cultural Studies. Eine Einführung, Löcker, Wien, 2005.

Maurer, Michael: Kleine Geschichte Englands, Reclam, Stuttgart, 1997.

McRobbie, Angela: Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2010.

Mulvey, Laura: Visual and Other Pleasurs, Palgrave Macmilian, England, 2009 (Second Edition).

Nelmes, Jill: Representation of Gender and Sexuality, in: dies.: (Hg.): An Introduction to Film Studies (Second Edition). Routledge, London, New York, 1999, S.268-303.

Nixon, Nicola: When Hollywood Sucks, in: Gordon, Joan/Hollinger, Veronica (Hg.): Blood Read. The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture, University of Pennsylvania Press, Pennsylvania, 1997, S. 115-129.

Paul, Heike: Feminist Chicks?: Chick lit als (post)feministische Populärliteratur, in: Ganser, Alexandra/Paul, Heike (Hg.): Screening Gender. Geschlechterszenarien in der gegenwärtigen US-amerikanischen Populärkultur, Lit Verlag, Berlin, 2007, S.59-75.

Peitz, Annette: Chick Lit. Genrekontituierende Untersuchungen unter anglo-amerikanischem Einfluss, Peter Lang-Interanationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main, 2010.

Schaub, Hagen: Blutspuren. Die Geschichte der Vampire - Auf den Spuren eines Mythos, Leykam, Graz, 2008.

Sledziowski, Elisabeth G.: Die französische Revolution als Wendepunkt, in: Duby, Georges/Fraisse, Geneviève/Perrot, Michelle (Hg): Geschichte der Frauen (Band 4; 19. Jahrhundert), Campus Verlag/Editions de la Fondation Maison des Sciences de l'Homme, Frankfurt/NewYork, 1994, S. 45-63.

Tamagne, Florence: Das homosexuelle Zeitalter 1870-1940, in: Aldrich, Robert(Hg.): Gleich und anders. Eine globale Geschichte der Homosexualität, Murmann Verlag, Hamburg, 2007, S. 167-197.

Thonhauser, Johannes: Zivilisierte Außenseiter. Soziologische Betrachtungen zum Vampirbild in einigen neueren Film- und Fernsehproduktionen, in: Feichtinger, Christian/Heimerl Theresia (Hg.): Dunkle Helden. Vampire als Spiegel religiöser Diskurse in Film und TV, Schüren Verlag, Marburg, 2011, S. 45-63.

Twitchell, James B.: The Living Dead. A Study of the Vampire in Romantic Literature, Duke University Press, Durham, N.C., 1981.

Walkowitz, Judith. R. Gefährliche Formen der Sexualität, in: Duby, Georges/Fraisse, Geneviève/Perrot, Michelle (Hg): Geschichte der Frauen (Band 4, 19. Jahrhundert), Campus Verlag/Editions de la Fondation Maison des Sciences de l'Homme, Frankfurt/NewYork, 1994, S. 417-451.

Warnecke, Jenny: „Das ist mir zu extrem!“ Eine Generationen-Studie, in: Stöcker, Mirja (Hg.): Das F- Wort. Feminismus ist sexy, Ulrik Helmer Verlag, Königstein/Taunus, 2007, S.23-41.

Webb Johnson, Joanna: Chick Lit Jr.: More Than Glitz and Glamour for Teens and Tweens, in: Ferris, Suzanne/Young, Mallory (Hg.): Chick Lit, Routledge, New York, 2006, S. 141-159.

Weber-Kellermann, Ingeborg: Frauenleben im 19. Jahrhundert: Empire und Romantik, Biedermeier, Gründerzeit, Verlag C. H. Beck, München, 1991.

Weiser, Ulrike: Dunkler Heldenkult. Superstar Vampir-Bush sei Dank? http://diepresse.com/home/kultur/film/444263/Dunkler-Heldenkult_Superstar-Vampir-Bush-sei-Dank?from=suche.intern.portal, Artikel erschienen am 15.01.2009, eingesehen am 12.07.2011

Wells, Juliette: Mothers of Chick Lit? Women Writers, Readers, and Literary History, in: Ferris, Suzanne/Young, Mallory (Hg.): Chick Lit, Routledge, New York, 2006, S. 47-71.

DVD:

Whedon, Joss: *Buffy the Vampire Slayer*, Twenty Century Fox Television 2001/2002/2010.

Abstract

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Bedeutung des Vampirs in Mythos und Fiktion. Im Mittelpunkt steht der Vampir als Symbolfigur im Wandel der Zeit unter besonderer Rücksichtnahme auf dargestellte Geschlechterbeziehungen in den ausgewählten Werken.

Der theoretische Zugang besteht zum einen darin, die These der amerikanischen Autorin Nina Auerbach – dass jede Epoche beeinflusst vom Zeitgeist ihre eigene Vampirfigur hervorbringt – in Verbindung mit neueren Ansätzen des Postfeminismus auf zeitgenössische Literatur anzuwenden. Der zweite Zugang setzt sich damit auseinander, wie sich sozio-historische Bedingungen im Bezug auf die Rolle der Frau in den ausgesuchten Vampirromanen und der Fernsehproduktion *Buffy the Vampire Slayer* manifestieren.

Dabei stellt sich heraus, dass der zumeist männliche Vampir sich zwar in der Wahrnehmung geändert hat, aber eine Inszenierung von Geschlechterrollen nicht stattfindet, sondern vielmehr heteronorme Geschlechterkonstruktionen aufrechterhalten bleiben.

Lebenslauf**Bensaid Sarah**

28.05.1986	Geburt in Linz
1992 – 1996	Volksschule Kronstorf
1996 – 2000	Hauptschule St. Anna, Steyr
2000 – 2005	HBLA für Kultur und Kongressmanagement, Steyr
2005 – 2012	Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Wien
Sommersemester 2009	Auslandssemester: Université de Valenciennes, Frankreich