

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Sucking Patriarchy Dry. Verhandlungen weiblicher
Sexualität in der HBO Serie *True Blood*“

Verfasserin

Jasmin Strauß-Aigner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

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

Betreuer: Ao. Univ.-Prof. Dr. Rainer Maria Köppl

„Um die Wahrheit zu sagen, kann man nicht einfach einen Vampir beschreiben, da er eigentlich ein saugender Schatten ist, der eigene vielleicht, der stets auf das fällt, was man genauer zu wissen begehrt.“

- Eva Mayer



Inhaltsverzeichnis:

„ <i>What are you?</i> “ – Einleitung.....	6
„ <i>Laugh all you like! I think he's fascinating!</i> “ - Historische und diskursive Einordnung des Vampirs.....	8
„ <i>The Jettisoned Object</i> “ – Die Theorie Julia Kristevas.....	28
„ <i>Pleasure in Perversity</i> “ – Das Abjekt im Horrorfilm.....	41
„ <i>Nothing's ever clean enough!</i> “ – Das Abjekt in <i>True Blood</i>	43
„ <i>The Return of the Divine Feminine</i> “ – Weibliche Spiritualität in der feministischen Theorie.....	50
„ <i>Oh my goddess!</i> “ – Weibliche Spiritualität in <i>True Blood</i>	54
„ <i>I'm sorry, was that sexist?</i> “ – Verhandlungen weiblicher Sexualität in <i>True Blood</i>	66
„ <i>Lesson Learned</i> “ – Conclusio.....	85
Bibliographie.....	87
Cinematographie.....	91
Abstract.....	92
Curriculum Vitae.....	93

„*What are you?*“ - Einleitung

Der vorliegenden Untersuchung liegt zuallererst die Überzeugung zu Grunde, dass Texte immer als Vermittler von Ideologie fungieren. Unter einem Text verstehe ich jede Art von semiotischer Praxis. Das bedeutet, als Text sind nicht nur literarische Werke zu verstehen, sondern auch Gemälde, Fotografien, Musikstücke, Filme, Fernsehserien usw.

Jeder Text transportiert ein bestimmtes System von Werten und Normen, das auf dem zur Produktionszeit vorherrschenden gesellschaftlichen Konsens beruht. Durch die Repräsentation und die Verhandlung dieser Werte und Normen, trägt der Text zur Stützung, Neubewertung oder Subversion des gesellschaftlichen Konsens bei.

Die zweite und gleichzeitig auf der ersten beruhende Annahme, die dieser Untersuchung vorausgeht, ist, dass sich die in den Texten vermittelten Werte und Normen direkt in unserer Psyche und in unserem Körper manifestieren. Durch die Auswahl einer psychoanalytischen Theorie als Grundkonzept meiner Textanalyse möchte ich versuchen, dieser Überzeugung Rechnung zu tragen.

Im Mittelpunkt meiner Textanalyse steht die US-amerikanische Fernsehserie *True Blood* des Privatsenders HBO. Fernsehserien erfreuen sich seit einigen Jahren einer extrem hohen Popularität. Wie im Filmgeschäft generell, ist auch hier der US-amerikanische Markt dominant. Verschiedene Fernsehserien der letzten Jahre wie *The Sopranos*, *Breaking Bad*, *The Wire* und auch *True Blood* erzielten eine äußerst große Reichweite sowie weltweiten Bekanntheitsgrad und lösten regelrechte Hypes aus. Fernsehserien fungieren als ein zentraler Repräsentationsort gesellschaftlicher Werte und Normen.

Die HBO Serie *True Blood* spielt in der fiktiven Kleinstadt Bon Temps im Süden der USA. Die in der Serie entworfene Welt beruht auf der Annahme, dass Vampire tatsächlich existieren. Durch die Entwicklung eines synthetischen Blutersatzes namens „TruBlood“ sind Vampire nicht länger auf das Aussaugen

menschlicher Opfer angewiesen. Bisher hatten sich die Vampire zu ihrem eigenen Schutz im Untergrund gehalten und ihre Existenz geschickt vertuscht. Der synthetische Blutersatz hat es den Vampiren ermöglicht, an die Öffentlichkeit zu treten.

Durch die Auswahl des Vampirmotivs reiht sich die Serie *True Blood* in einen umfangreichen Korpus an Vampirtexten ein. Die Verbindung der Vampirfigur mit weiblicher Sexualität wurde bereits des Öfteren in Analysen diverser Vampirtexte gezogen. Im ersten Kapitel werde ich darauf genauer eingehen. Anhand der psychoanalytischen Theorie Julia Kristevas möchte ich aufzeigen, warum sich der Vampirtext besonders gut als Verhandlungsort von weiblicher Sexualität eignet.

In meiner Analyse des Vampirtextes *True Blood* möchte ich die Frage beantworten, wie weibliche Sexualität in der Serie dargestellt wird. Welche Art von Sexualität wird als Norm präsentiert und welche als Abweichung? Welches Verhalten wird unterstützt und welches bestraft? Was wird als Bedrohung wahrgenommen und was wird zum Idealbild stilisiert?

„Laugh all you like! I think he’s fascinating!“ - Historische und diskursive Einordnung des Vampirs

„any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another“¹

In „Word, Dialogue, and Novel“ sowie „The Bounded Text“ betont Julia Kristeva die Relevanz eines intertextuellen Zugangs bei der Analyse von Texten. Sie plädiert für eine „typology of texts; that is, to define the specificity of different textual arrangements by placing them within the general text (culture) of which they are part and which is in turn, part of them.“² Der Text, im Sinne eines sehr breiten Textverständnisses als semiotische Praxis jeglicher Art, muss dabei als Ideologem verstanden werden. Der Text als Ideologem bildet einen Schnittpunkt zwischen anderen semiotischen Praxen, die der Text entweder absorbiert oder auf die er sich bezieht, und dem historischen und sozialen Text als Ganzheit, der Kultur.³ Das bedeutet jedoch nicht, dass der Text als reine Ansammlung von Zitaten und Plagiaten verstanden werden soll. Vielmehr soll der Text angesehen werden als „ein autonomes System, das sich in Wechselspiel mit anderen Texten, und hierzu gehört auch die Geschichte, die Gesellschaft und jegliche Form der Kultur, befindet.“⁴ Der Text als Ideologem wird weiters bestimmt von den drei Koordinaten „writing subject, addressee, and exterior texts“⁵. Das bedeutet, der Text wird einerseits auf einer horizontalen Ebene durch das schreibende Subjekt und durch das adressierte Subjekt definiert, andererseits auf einer vertikalen Ebene durch den Bezug auf externe Texte.⁶

¹ Julia Kristeva, „Word, Dialogue, and Novel“, in: Julia Kristeva, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York: Columbia University Press 1980, S.66

² Julia Kristeva, „The Bounded Text“, in: Julia Kristeva, *Desire in Language, A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York: Columbia University Press 1980 S. 36

³ Vgl. Julia Kristeva, „The Bounded Text“, S. 36f

⁴ Eva Angerer, *Die Literaturtheorie Julia Kristevas. Von Tel Quel zur Psychoanalyse*, Wien: Passagen Verlag 2007, S. 44

⁵ Julia Kristeva, „Word, Dialogue, and Novel“, S. 66

⁶ Vgl. Julia Kristeva, „Word, Dialogue, and Novel“, S. 66

Sowohl bei der Produktion als auch bei der Rezeption von Texten, stellen wir demnach eine Verbindung her zu anderen, externen Texten und zu der Ganzheit unseres kulturellen Wissens. Katherine J. Goodnow hat diesen intertextuellen Ansatz auf den Horrorfilm umgelegt und verdeutlicht auf anschauliche Weise noch einmal dessen Bedeutung.

„It matters to the producer of images: the writers of horror stories, the designers of rituals, and the selectors of particular violations. The store of past images and past meanings is what the deliberate producer of horror works with and changes in order to tell a new story, produce a new variant or level of horror. It matters also to the spectator. To all images, we bring a history and a set of standard images that we use to see or read. We bring a knowledge of past tales of sin and forgiveness, past stories of love, past silences about what is unnameable, past veils over what may not be seen.“⁷

Um diesem Umstand Rechnung zu tragen, sollten meines Erachtens bei der Analyse eines bestimmten Textes auch externe Texte miteinbezogen werden, die unser kulturelles Wissen in Bezug auf den zu analysierenden Text beeinflussen haben.

Diesem intertextuellen Ansatz entsprechend möchte ich im folgenden Kapitel anhand von ausgewählten Beispielen einen historischen Überblick über verschiedene Varianten und Spielarten des Vampirmythos in Literatur und Film geben. Dadurch soll deutlich gemacht werden, dass sich die HBO Serie *True Blood* durch die Verhandlung des Vampirmythos auf eine lange Tradition an Vampirtexten bezieht und sich in diese einreihet. Diese Bezugnahme auf vorangegangene Vampirtexte wird einerseits ersichtlich bei der genaueren Betrachtung der auftretenden Figuren und Motive, andererseits werden in der Serie aber auch teilweise absichtliche Anspielungen darauf vorgenommen. Gleichzeitig soll eine diskursive Verortung meiner These über *True Blood* stattfinden, indem ich verschiedene feministische und queere Lesarten der genannten Beispiele vorstelle. Auf diese Weise soll aufgezeigt werden, dass

⁷ Katherine J. Goodnow, *Kristeva in Focus. From Theory to Film Analysis*, New York: Berghahn Books 2010, S. 53

Vampirismus in Literatur und Film seit jeher mit weiblicher Sexualität in Verbindung gebracht bzw. gleichgesetzt wurde. Aus dieser Herangehensweise erklärt sich auch die Zusammensetzung meiner Auswahl an Vampirtexten. In erster Linie habe ich mich an dem von der Literatur- und Filmwissenschaft mehr oder minder einheitlich fixierten Kanon orientiert.⁸ Zusätzlich wurden auch weniger bekannte Vampirtexte miteinbezogen, die jedoch von besonderer Relevanz für die feministische und queere Literatur- und Filmforschung sind.

Den Ausgangspunkt meiner historischen und diskursiven Einordnung stellen Joseph Sheridan Le Fanus *Carmilla*⁹, erstmals erschienen im Jahr 1872, sowie Bram Stokers *Dracula*¹⁰ aus dem Jahr 1897 dar. Die beiden Romane gelten gemeinhin als „die klassischen Texte des Genres“¹¹ und dienen bis heute als Vorbilder zahlreicher Adaptionen des Vampirmotivs in Literatur, Film und Fernsehen.

In *Dracula* und *Carmilla* wurde der für den Vampirtext typische, dreiteilige Handlungsverlauf etabliert. Die Handlung setzt ein mit dem Erscheinen des Vampirs und der damit einhergehenden Störung der Ordnung. Zumeist wird als Schauplatz für den Auftritt des Vampirs ein Ort gewählt, an dem die Ordnung bereits leicht ins Wanken geraten ist. Der sich im weiteren Handlungsverlauf stets steigende Verlust der anfänglichen Ordnung ruft einerseits Abscheu hervor, andererseits wird eben dieser Ordnungsverlust extensiv und lustvoll durchgespielt. Die Handlung endet schließlich mit der Vernichtung des Vampirs und der

⁸ Ich beziehe mich dabei auf folgende Werke:

Matthew Bunson, *Das Buch der Vampire. Von Dracula, Untoten und anderen Fürsten der Finsternis*, Bern, [u.a.]: Scherz 2002

Stefan Keppler-Tasaki (Hg.), *Der Vampirfilm. Klassiker des Genres in Einzelinterpretationen*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2006

John Gordon Melton, *The Vampire Book. The Encyclopedia of the Undead*, Detroit [u.a.]: Visible Ink Press 1999

Alain Silver, *The Vampire Film. From Nosferatu to True Blood*, Milwaukee: Limelight Ed. 2011

⁹ Joseph Sheridan Le Fanu, *Carmilla*, São Paula: Z Edições 2014

¹⁰ Bram Stoker, *Dracula*, London: Penguin 2003

¹¹ Oliver Claes, *Fremde. Vampire. Sexualität, Tod und Kunst bei Elfriede Jelinek und Adolf Muschg*, Bielefeld: Aisthesis-Verlag 1994, S.31

Wiederherstellung der ursprünglichen Ordnung.¹² Dieser charakteristische Aufbau des Vampirtextes ist in allen Adaptionen des Vampirmotivs, die im folgenden hier vorgestellt werden sollen, erkennbar. Im Laufe dieses Kapitels soll aufgezeigt werden, dass eben dieser typische Handlungsverlauf in enger Verbindung steht zur Darstellung von weiblicher Sexualität im Vampirtext.

Die Handlung von Le Fanus *Carmilla* vollzieht sich auf einem Schloss in einem einsamen und abgelegenen Gebiet der Steiermark. Die Erzählfigur Laura lebt dort mit ihrem Vater, einer Gouvernante und einer Hauslehrerin. Ihre Mutter hat Laura bereits in ihrer frühen Kindheit verloren. In dieser gestörten Ordnung einer unvollständigen Familie tritt die Vampirin Carmilla auf. Bei einem Unfall mit der Kutsche, in der sie gemeinsam mit ihrer Mutter unterwegs war, wird Carmilla scheinbar verletzt und soll deshalb einige Zeit bis zu ihrer Genesung bei Laura und ihrem Vater auf dem Schloss verbringen. Laura und Carmilla entwickeln eine leidenschaftliche Zuneigung für einander. Carmilla versteht es, die naive und unerfahrene Laura mit ihren Schmeicheleien und Liebkosungen in ihren Bann zu ziehen. Die innige Liebesbeziehung der beiden Mädchen wird an einigen Stellen des Romans mit einer für das 19. Jahrhundert erstaunlichen Offenheit und Eindeutigkeit dargestellt. Laura begegnet den Annäherungen Carmillas sowie ihrer eigenen Erregung dabei jedoch stets mit ambivalenten Gefühlen. Sie empfindet Lust und Abscheu zugleich.

„Sometimes after an hour of apathy, my strange and beautiful companion would take my hand and hold it with a fond pressure, renewed again and again; blushing softly, gazing in 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; and she would whisper, almost in sobs, „You are mine, you shall be mine, you and I are one for ever.“¹³

¹² Vgl. Claes, *Fremde. Vampire*, S. 32 sowie Christopher Craft, „'Kiss Me with Those Red Lips': Gender and Inversion in Bram Stoker's *Dracula*“, in: *Representations* 8, Autumn 1984, S. 107f

¹³ Le Fanu, *Carmilla*, S. 57

Gleichzeitig mit der sich steigernden Zuneigung zu Carmilla entfremdet sich Laura immer mehr von ihrem Vater. Dieser bemerkt, dass sich seine Tochter verändert und hält sie für krank. Ein herbeigerufener Arzt kann jedoch keine Krankheit feststellen. Schließlich bringt Lauras Vater über Umwege in Erfahrung, dass es sich bei Carmilla in Wirklichkeit um die in der Form einer Vampirin wieder auferstandene Gräfin von Karnstein handelt. Die Handlung schließt mit der Öffnung ihres Grabes und der brutalen Hinrichtung der Vampirin.

Oliver Claes sieht in der durch Carmilla ausgelösten Veränderung Lauras eine erwachende sexuelle Identität. Die patriarchale Ordnung von Sexualität wird durch das Auftreten der Vampirin gestört. Die Vampirin erweckt in ihrem Opfer lesbische Leidenschaften und fördert somit die Herausbildung einer eigenständigen, weiblichen Sexualität. Der Vater als patriarchale Figur ist verantwortlich für die Korrektur der abweichenden Sexualität seiner Tochter. Das lesbische Begehren darf zwar kurzfristig ausgelebt, muss jedoch am Ende wieder bestraft werden.

„Der verbotene Wunsch findet zugleich seine fiktionale Erfüllung und Bestrafung. Eine der heterosexuellen Norm sich entziehende Form der Sexualität wird in Gestalt des weiblichen Vampirs als zerstörerische Kraft und Gefahr charakterisiert, die von den Männern beseitigt werden muß.“¹⁴

In Bram Stokers *Dracula* vollzieht sich der erste Auftritt des Vampirs in der gestörten Ordnung einer fremden und unheimlichen Gegend: in Transsylvanien. Im weiteren Handlungsverlauf wird die Bedrohung der Ordnung gesteigert, indem sich das Geschehen nach Großbritannien verlagert. Durch seine Reise nach London dringt der Vampirgraf Dracula direkt in die Ordnung der Heimat ein und droht sie dadurch zu zerstören. In Stokers *Dracula* haben wir es zwar nicht mit einer lustvollen, weiblichen Vampirin wie in *Carmilla* zu tun, dennoch stehen zwei weibliche Figuren im Mittelpunkt des Geschehens. Sie fungieren als zentrales Handlungsmotiv für sämtliche männlichen Protagonisten der Erzählung. Lucy und Mina sind diejenigen, auf die es Dracula abgesehen hat. Er will sie

¹⁴ Claes, *Fremde. Vampire*, S.33

verführen und zu seinen vampirischen Gefährtinnen machen. Bei seinem ersten Opfer Lucy gelingt ihm dies auch. Lucy wird dargestellt als verführerische, junge Frau mit einem Hang zu Eitelkeit und Übermut. Sie hegt unkonventionelle Gedanken über Liebe und Sexualität, wodurch sie zum Vampiropfer prädestiniert ist. Aufgrund ihrer Schönheit wird sie gleich von mehreren Männern umworben und sieht sich selbst in einem Dilemma, da sie keinen von ihren Verehren abweisen möchte. Das folgende Zitat verdeutlicht, dass sich Lucy durch soziale Normen und Moralvorstellungen in ihrem eigenen Verständnis von Liebe und Sexualität beschränkt fühlt.

„Why can't they let a girl marry three men, or as many as want her, and save all this trouble?“¹⁵

Durch den Biss Draculas wird Lucys Schönheit und sexuelle Anziehungskraft zuerst noch gesteigert. Allmählich beginnt sie jedoch, sich zu verändern. Ihre männlichen Verehrer beschreiben Lucys „cold-bloodedness“ und ihre „languorous, voluptuous grace“¹⁶. Schließlich wird die Vampirin Lucy beim Aussaugen eines Kindes beobachtet und hat somit auch ihre weibliche Qualität als beschützende Mutter verspielt.¹⁷ Angeführt von dem Vampirjäger Van Helsing beschließen die männlichen Protagonisten die Vampirin zu vernichten. Die Aufgabe Lucy zu pfählen fällt dabei Arthur zu, demjenigen unter Lucys Verehrern, für den sie sich schließlich entschieden hatte. Durch die eindeutig phallische Konnotation des Pfahles und das verwendete erotische Vokabular erweckt die Beschreibung der Pfählung Lucys den Eindruck einer bestrafenden und korrigierenden Vergewaltigung.¹⁸

„Arthur placed the point over her heart, and as I looked I could see its dint in the white flesh. Then he struck with all his might.

The thing in the coffin writhed; and a hideous, blood-curdling screech came from the opened red lips. The body shook and quivered and twisted in wild contortions; the sharp

¹⁵ Stoker, *Dracula*, S. 67

¹⁶ Stoker, *Dracula*, S. 226

¹⁷ Vgl. Stoker, *Dracula*, S. 225f

¹⁸ Vgl. Craft, „Kiss Me with Those Red Lips“, S. 118

white teeth champed together till the lips were cut, and the mouth was smeared with a crimson foam. But Arthur never faltered. He looked like a figure of Thor as his untrembling arm rose and fell, driving deeper and deeper the mercy-bearing stake, whilst the blood from the pierced heart welled and spurted up around it. His face was set, and high duty seemed to shine through it; [...] And then the writhing and quivering of the body became less, and the teeth ceased to champ, and the face to quiver. Finally it lay still. The terrible task was over.¹⁹

Ganz im Gegensatz zu Lucy wird die zweite weibliche Hauptfigur Mina charakterisiert. Sie ist äußerst bescheiden, fürsorglich und stets zur Aufopferung bereit. Zwar wird ihr durchaus eine gewisse Intelligenz zugesprochen, allerdings setzt sie diese einzig und allein zur Unterstützung der männlichen Protagonisten ein. Ihre Sexualität ist gänzlich dem Ideal einer monogamen Ehe unterworfen. Ihrem Ehemann Jonathan ist sie in jeder Hinsicht zu bedingungsloser Treue verpflichtet. Oliver Claes bezeichnet die Figur der Mina treffend als „säkularisierte Maria“²⁰. Mina wird von den männlichen Figuren zur Heiligen glorifiziert.

Dracula versucht auch Mina zu einer Vampirin zu machen, doch sie bleibt stets wehrhaft. Die männlichen Protagonisten müssen Mina versprechen sie zu töten, sollte sie sich tatsächlich in eine Vampirin verwandeln.²¹ Sie versucht mit aller Kraft gegen die verführerische Energie des Vampirs anzukämpfen. Aus diesem Grund stehen ihr die männlichen Figuren auch weiterhin wohlwollend gegenüber. Minas Verhalten entspricht ihren Erwartungen und muss somit nicht korrigiert und bestraft werden. Oliver Claes verweist auf die hier sichtbar werdende Verbindung zu weiblicher Sexualität und auf die vorherrschende Doppelmoral.

„Das so unterschiedliche Verhalten der Männer gegenüber Lucy und Mina unter vampirischem Einfluß, dort Haß und Hinrichtung, hier gesteigerte Liebe, ist sexuellen Ursprungs, es hat seinen Grund in der widersprüchlichen und von Angst bestimmten männlichen Einstellung zum Geschlechtlichen. Die sexuell aktive Vampirin Lucy wirkt

¹⁹ Stoker, *Dracula*, S. 230f

²⁰ Claes, *Fremde. Vampire*, S. 57

²¹ Vgl. Stoker, *Dracula*, S. 352

auf sie gleichzeitig begehrenswert und gefährlich, die asexuell wirkende Mina dagegen können sie gefahrlos bewundern und verehren.“²²

Aus diesem Grund darf die asexuelle Mina, obwohl sie bereits mit dem Vampir in Berührung gekommen ist, am Ende überleben. Gemäß des typischen Handlungsverlaufes der Vampirtexte wird auch in Stokers *Dracula* der Vampir am Ende der Erzählung vernichtet und somit die ursprüngliche Ordnung wieder hergestellt. Mina gebiert einen Sohn, erfüllt damit das Ideal eines rein prokreativen Zwecks von weiblicher Sexualität und trägt dadurch zu einer zusätzlichen Stützung der Ordnung bei.

Die erste filmische Adaption des Vampirmotivs, die ich hier genauer betrachten möchte, ist Tod Brownings *Dracula* aus dem Jahr 1931.²³ Diesem speziellen Vampirtext kommt eine besondere Bedeutung zu. In Brownings *Dracula* hat der legendär gewordene Schauspieler Bela Lugosi durch seine Repräsentation des Grafen Dracula unsere Vorstellung von einem Vampir entscheidend geprägt. Seit Lugosi wissen wir, dass der Vampir einen schwarzen Umhang trägt und mit fremdländischem Akzent spricht. Er verfügt über eine vornehme, aristokratische Ausstrahlung und wirkt gebildet. Der von Lugosi verkörperte Dracula kann sich zwar in eine Fledermaus oder einen Wolf verwandeln, in seiner menschlichen Gestalt wirkt er jedoch weniger bedrohlich, als verführerisch und attraktiv. Nina Auerbach hat darauf verwiesen, dass Lugosis Dracula der erste Vampir ist, zu dem wir eine gewisse Art von Zuneigung empfinden können.

„As alien, artist, social being and sexy personification of death, Bela Lugosi is the first Dracula who demands our love.“²⁴

Brownings *Dracula* hält sich zwar in den Grundzügen an die Romanvorlage von Bram Stoker, allerdings wurden einige Änderungen vorgenommen. So wurden etwa die Namen einiger Figuren vertauscht bzw. tragen neu eingeführte

²² Claes, *Fremde. Vampire*, S.58

²³ *Dracula*, Regie: Tod Browning, USA 1931

²⁴ Nina Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, Chicago [u.a.]: University of Chicago Press 1995, S. 115

Charaktere die aus Stokers Roman bekannten Namen. Auch in Brownings *Dracula* reist der Vampir von Transsylvanien nach London und will dort die beiden weiblichen Hauptfiguren Mina und Lucy verführen.

Lucy verkörpert das klassische „Flapper-Girl“ der 1920er Jahre. Der Begriff „Flapper-Girl“ bezeichnet einen spezifisch neuen Frauentyp, der zur Zeit des wirtschaftlichen Aufschwungs nach dem ersten Weltkrieg auftauchte.

„Mit der Figur des *flapper girl* assoziierte und assoziiert man vor allem einen typischen modischen Stil der 1920er Jahre: Bob-Haarschnitt, Rouge auf den Wangen, gepuderte Knie, kurze Röcke und sachlich geschnittene Kleider. [...] Gerade F. Scott Fitzgeralds Werke wie die Kurzgeschichte ‚Bernice Bobs Her Hair‘ (1920) sind literarische Zeugnisse für das offensichtlich typische Verhalten des *flapper*: öffentliches Rauchen, Autofahren, Charleston-Tanzen, exzessiver Alkoholkonsum in Zeiten der Prohibition, nächtliches Feiern in Jazzclubs und Pettingparties, auf denen junge Frauen und Männer voreheliche sexuelle Erfahrungen machten.“²⁵

Lucy wird ganz im Stil dieses neuen Frauentyps charakterisiert. Sie ist selbstbewusst, vorlaut, übermütig und sinnlich. Ihr kurzes Haar ist blondiert und in Wasserwellen gelegt, sie ist stark geschminkt. Bei ihrer ersten Begegnung mit *Dracula* ist Lucy sofort von ihm angetan. Sie schwärmt Mina von ihm vor. Mina findet *Dracula* eher lächerlich, sie macht sich über seine merkwürdige Art zu sprechen lustig. Im folgenden Dialog zwischen Lucy und Mina wird verdeutlicht, dass ein für die vorbildliche Mina adäquater Partner „normal“, also der Norm entsprechend, zu sein hat.

Lucy: „Laugh all you like! I think he’s fascinating.“

Mina: „Oh, I suppose he’s alright. But give me someone a little more normal!“

Lucy: „Like John?“

Mina: „Yes dear, like John.“²⁶

²⁵ Ole Reinsch, „Flapper Girls. Feminismus und Konsumgesellschaft in den Goldenen Zwanzigern“, in: *Feminismus Seminar* (Hg.), *Feminismus in historischer Perspektive. Eine Reaktualisierung*, Bielefeld: transcript Verlag 2014, S. 144

²⁶ *Dracula*, Regie: Tod Browning, 0h25’

John ist Minas Verlobter, Jonathan Harker. Im Gegensatz zum exzentrischen und exotischen Dracula ist John ein „normaler“, bodenständiger junger Mann. Er passt perfekt zu Mina, die als unschuldig und mädchenhaft dargestellt wird. Ungeschminkt und mit unfrisiertem Haar stellt sie den Gegensatz zu Lucy dar und verkörpert das Schönheitsideal eines „natürlichen“ Aussehens.

Nach dem Gespräch mit Mina will Lucy zu Bett gehen. Sie tritt ans Fenster, öffnet es weit und legt sich hin. Eine Fledermaus erscheint vor dem offenen Fenster. Lucy sieht sie, zeigt jedoch keinerlei Anzeichen von Furcht und schließt ruhig ihre Augen. Die Fledermaus fliegt ins Zimmer und verwandelt sich in Dracula, der sich lustvoll über Lucy beugt. Am nächsten Tag wird Lucy tot aufgefunden, an ihrem Hals werden zwei kleine, runde Wunden entdeckt. Später wird Mina Lucy als Vampirin durch den Garten wandeln sehen.

Schließlich greift Dracula auch Mina im Schlaf an. Mina glaubt an einen Traum, doch auch an ihrem Hals werden die zwei kleinen Wunden entdeckt. In der folgenden Nacht wird Mina zu ihrem eigenen Schutz, wenn auch gegen ihren Willen, in ihrem Schlafzimmer eingesperrt. Sie kann jedoch entkommen und tritt ihrem Verlobten John gegenüber. Mina sieht verändert aus. Sie ist stark geschminkt, ihre Haare sind gemacht und sie trägt ein glänzendes Kleid.

John: „Mina...you're so...like a changed girl. Oh, you look wonderful!“

Mina: „I feel wonderful. I've never felt better in my life.“²⁷

Mina blickt John lüsternd und voller Begierde an.

John: „Your eyes. They look at me so strangely!“²⁸

Mina beugt sich zu John, wie um ihn zu küssen. In diesem Moment geht Van Helsing dazwischen. Auch Tod Brownings *Dracula* endet mit der Vernichtung

²⁷ *Dracula*, Regie: Tod Browning, 0h59'

²⁸ *Dracula*, Regie: Tod Browning, 1h01'

des Vampirs. Er wird schlafend in seinem Sarg aufgespürt und gepfählt. Nach dem Tode Draculas steht Mina nicht länger unter seinem Einfluss und kehrt zu ihrem alten Ich zurück.

In Tod Brownings *Dracula* wurde demnach nicht nur unsere Vorstellung des typischen Vampirs geprägt, sondern auch das Aussehen und Benehmen der beiden weiblichen Hauptfiguren, die die klassische Dichotomie „good girl/bad girl“ repräsentieren, auf bestimmte Merkmale festgelegt. Durch die Darstellung Lucys als „Flapper-Girl“ wird ein eindeutiger Kommentar zu dem emanzipierten Lebensstil dieses neuen Frauentyps der 1920er Jahre abgegeben. Lucy wird durch ihr frivoles Aussehen und ihr vorlautes Benehmen zum Vampiropfer bestimmt. Sie gibt sich Dracula bereitwillig hin, indem sie ihm das Fenster zu ihrem Schlafzimmer öffnet. Mina wird zwar auch zum Opfer des Vampirs, ihr mädchenhaftes Aussehen und unschuldiges Benehmen deuten jedoch schon von Beginn an darauf hin, dass sie am Ende gerettet werden kann. Der Biss des Vampirs gleicht Minas Aussehen dem eines „Flapper-Girls“ an und erweckt kurzfristig auch in ihr ein Begehren. Obwohl Mina ausdrücklich darauf hinweist, dass sie sich nie zuvor in ihrem Leben besser gefühlt hat, muss auch ihre erwachende weibliche Sexualität korrigiert werden. Durch das Vernichten des Vampirs verwandelt sich Mina wieder zurück in ein unschuldiges Mädchen.

Der nächste Vampirfilm, den ich in meine Analyse miteinbeziehen möchte, ist Terence Fishers *Horror of Dracula* aus dem Jahr 1958²⁹. Auch hier handelt es sich um eine Adaption von Bram Stokers Roman und der Film folgt in weiten Teilen der von Stoker vorgegebenen Handlung. Allerdings wurde die Figurenkonstellation in *Horror of Dracula* in entscheidender Weise verändert. Die Figur der Lucy tritt hier auf als Lucy Holmwood, Verlobte von Jonathan Harker und Schwester von Arthur Holmwood. Mina ist Arthurs Ehefrau und gehört somit ebenfalls zur Holmwood-Familie.

Durch das Zusammenführen der Vampiropfer in eine Familie, kann der Angriff Draculas als Bedrohung der patriarchalen Familienordnung verstanden werden.

²⁹ *Horror of Dracula*, Regie: Terence Fisher, USA 1958

Unter dem Einfluss Draculas versuchen Lucy und Mina aus der Ordnung der Familie auszubrechen.

„Only when giving women power under the control of Dracula, are they able to fight against the patriarchal family that existed before the count's presence.“³⁰

Auch Lucy Holmwood gibt sich Dracula bereitwillig hin. Was in Brownings *Dracula* nur leise angedeutet wurde, wird hier allerdings explizit gemacht. Lucy ist nachts alleine in ihrem Schlafzimmer und liegt im Bett. Vorsichtig steht sie auf, geht zur Tür um daran zu lauschen und versperrt sie dann. Lucy öffnet das Fenster, nimmt ihre Kruzifix-Kette ab und kriecht erwartungsvoll wieder unter die Bettdecke. Sie legt ihren Hals frei und berührt zärtlich die vampirische Bisswunde, die sich dort befindet. Mit einem Blick auf das geöffnete Fenster endet diese Sequenz des Films, ohne das Erscheinen eines Vampirs.

Nina Auerbach verweist auf den in dieser Sequenz inhärenten „autoeroticism“³¹. Tatsächlich wird uns hier nichts anderes gezeigt, als eine junge Frau, die sich nachts in ihrem Schlafzimmer einsperrt um sich selbst zu berühren.

„The scene suggests vampirism, but we see, instead, a woman alone, claiming herself. This sequence is all the more suggestive because the screenplay gives us no ‚normal‘, pre-bitten Lucy: we see only an infantilized girl shutting out her keepers and opening the window to her adult self.“³²

Lucy stirbt und wandelt als Vampirin. Sie versucht ein kleines Mädchen zu verschleppen. Der Logik des Vampirtextes folgend wird die Vampirin von Van Helsing vernichtet. Nach der Pfählung liegt sie friedlich und wunderschön in ihrem Sarg. Ihr Bruder Arthur lächelt zufrieden.

Die respektable Mina Holmwood kann von Dracula nur verführt werden, indem er sich als ihr Ehemann ausgibt. Im Namen Arthurs schickt Dracula ihr eine

³⁰ Erica L. Spiller, „(M)other Dracula and its Adaptions“, in: *MP Journal* 2/5, Oktober 2009, S. 7

³¹ Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, S. 125

³² Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, S. 125

Nachricht und lockt sie so zu sich. Der eigentliche Kontakt mit dem Vampir wird wieder nicht gezeigt. Wir sehen nur, wie Mina nach Hause zurückkehrt, mit verändertem Aussehen und einem verzückten Lächeln im Gesicht.

„When the vampire lures her [*Mina*] into his power, we never see him touch her. She simply returns home sparkling, clutching the fur collar around her neck. In a witty close-up, she smiles deliciously and snuggles into the fur, seeming to caress her animal self. The close-up is not only postcoital; like Lucy’s fondling of her bites, Mina’s grin is, as far as we see, an infusion of self-delight, not deligh in Dracula.“³³

Mina kann im Gegensatz zu Lucy durch eine Bluttransfusion gerettet werden. Ihr Ehemann Arthur spendet ihr sein Blut. Das Motiv der Bluttransfusion findet sich bereits bei Bram Stoker und ist schon des Öfteren als ein sexueller Akt interpretiert worden.³⁴ Durch den symbolisierten ehelichen Sexualverkehr kann das weibliche Begehren wieder in die patriarchale Familienordnung eingegliedert werden.

Erneut wird in Fishers *Horror of Dracula* Vampirismus mit erwachender, weiblicher Sexualität gleichgesetzt, jedoch mit dem signifikanten Unterschied, dass das tatsächliche Erscheinen Draculas in den entscheidenden Momenten aufflackernder, weiblicher Begierde gar nicht mehr notwendig ist. Der Vampir als relativierende Metapher ist beinahe überflüssig geworden. Nur gegen Ende des Films muss Dracula erneut auftauchen, um schließlich vernichtet werden zu können.

Mit der Analyse des nächsten Filmes werde ich erstmals einen Vampirtext miteinbeziehen, der nicht zum Kanon im engeren Sinne gezählt werden kann. Harry Kümels *Daughters Of Darkness*³⁵ aus dem Jahr 1970 ist gewiss einem viel weniger breiten Publikum bekannt, als die beiden zuvor besprochenen Klassiker

³³ Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, S. 125

³⁴ Vgl. Craft, „Kiss Me with Those Red Lips“, S. 121: „One of the established observations of *Dracula* criticism is that these therapeutic penetrations [*die Bluttransfusionen*] represent displaced marital (and martial) penetrations; [...]“

³⁵ *Daughters Of Darkness*, Regie: Harry Kümel, BE 1970

des Vampir-Genres. *Daughters Of Darkness* basiert auf dem sagenumwobenen Leben der transsilvanischen Gräfin Elisabeth Bathory, das neben Le Fanus *Carmilla* und Stokers *Dracula* als beliebte Inspirationsquelle zahlreicher Adaptionen des Vampirmythos genannt werden muss. Die Gräfin Elisabeth Bathory lebte im 17. Jahrhundert und galt als eine grausame Sadistin, die es genoss ihre Dienerinnen zu foltern. Ihr wurde nachgesagt, sie würde Jungfrauen ermorden lassen, um ihr Blut zu trinken, wovon sie sich ewige Jugend versprach.³⁶

In *Daughters Of Darkness* trifft die Vampirgräfin Elisabeth Bathory in einem abgelegenen Hotel auf das frisch verheiratete Paar Stefan und Valerie. Bonnie Zimmerman hat darauf hingewiesen, dass das Motiv der Flitterwochen in zahlreichen Vampir- und Horrorfilmen auftaucht. Die Häufigkeit dieses Motivs führt sie auf eine bestimmte Bedeutung der Flitterwochen zurück. Zimmerman bezeichnet den Zeitraum der Flitterwochen als eine kritische Übergangsphase, in der die sexuelle und gesellschaftliche Macht des Ehemannes über seine Frau auf die Probe gestellt wird.

„I would suggest that this is because the honeymoon, traditionally, is a transitional period during which the husband asserts his power and control over his bride, winning or forcing her into institutionalized heterosexuality. For the husband, then, the honeymoon period provides fear and anxiety. Will he prove potent enough, both sexually and socially, to ‚bind‘ his bride to himself and the marriage structure?“³⁷

Elisabeth Bathory findet Valerie vom ersten Augenblick an äußerst anziehend. Zwischen der Gräfin und Stefan entwickelt sich eine Rivalität. In dieser bisexuellen Dreiecksbeziehung versuchen beide, Valerie für sich zu gewinnen. Um diese männliche Angstvorstellung durchspielen zu können ist es von entscheidender Bedeutung, dass Stefans lesbische Konkurrentin gleichzeitig auch eine Vampirin ist.

³⁶ Vgl. Andrea Weiss, *Vampires & Violets. Frauenliebe und Kino*, Dortmund: Ed. Ebersbach im eFeF-Verl. 1995, S. 98

³⁷ Bonnie Zimmerman, „Daughters of Darkness. Lesbian vampires“, in: *Jump Cut* 24/25, 1980, S.

„When the lesbian is also a vampire, he has an added explanation for the attraction one woman might have for another. It is not he who is inadequate, he is competing with supernatural powers.“³⁸

Schließlich gelingt es der Gräfin jedoch, Valerie zu verführen und sie zu einer Vampirin zu machen. In einer beeindruckenden Szene schneiden Elisabeth Bathory und Valerie mit einer zerbrochenen Glasschale die Pulsadern Stefans auf und trinken gemeinsam sein Blut. Weibliche Sexualität, insbesondere das Begehren zweier Frauen für einander, wird als mörderisch und unnatürlich dargestellt. Nachdem die beiden Vampirinnen die Leiche Stefans verschwinden lassen, wollen sie im Auto fliehen. Doch der Tagesanbruch kommt ihnen zuvor. Geblendet von der Sonne kommen sie von der Straße ab, die Gräfin Bathory wird aus dem Auto geschleudert und auf einem spitzen Ast aufgespießt und somit gepfählt.

Obwohl auch in *Daughters Of Darkness* die Vampirin am Ende vernichtet wird, gibt es in diesem Film einen signifikanten Unterschied zu den bisher vorgestellten Vampirtexten. Nach dem Tod der Gräfin, kehrt Valerie nicht zu ihrem ursprünglichen Ich zurück, sondern bleibt eine Vampirin. Der Geist von Elisabeth Bathory lebt in ihr weiter. Bonnie Zimmerman sieht darin subversives Potential.

„The spirit of the Countess immediately occupies a new body once it is deprived of the old, suggesting that lesbianism is eternal, passing effortlessly from one woman to another. No attempt of man or god can prevent the lesbian from passing on her ‚curse‘.“³⁹

In dieser Interpretation von *Daughters Of Darkness* liegt zweifelsfrei ein emanzipatorisches Potential, sie ist jedoch meines Erachtens nicht ganz zutreffend. Ich würde argumentieren, dass das Ende von *Daughters Of Darkness* eher dazu dienen soll, den erzeugten Horror-Effekt noch zu steigern. Diese Art von offenem Ende ist aus vielen Horrorfilmen bekannt und soll suggerieren, dass die Bedrohung noch nicht zu Ende ist, da das Monster weiterlebt und auf diese

³⁸ Zimmerman, „Daughters of Darkness“, S. 6

³⁹ Zimmerman, „Daughters of Darkness“, S. 7f

Weise auch nach dem Film beim Publikum noch ein Gefühl der Angst zurücklassen. Schließlich wird auch in *Daughters Of Darkness* lesbisches Begehren mit Vampirismus gleichgesetzt und letztendlich als Fluch dargestellt.

Auch der nächste zur Analyse stehende Film bedient sich dieser Strategie eines offenen Endes. Mit *Vampyres*⁴⁰ aus dem Jahr 1975 möchte ich erneut einen weniger bekannten Film miteinbeziehen. *Vampyres* ist nicht nur als Vampirfilm einzuordnen, sondern fällt mit seinen zahlreichen, überlangen Sexszenen eindeutig auch in das Genre des Erotikfilms. Der Film soll hier stellvertretend für das Anfang der 1970er Jahre sehr populäre Genre des erotischen Vampirfilms⁴¹ in meine Auswahl an Vampirtexten aufgenommen werden.

Vampyres unterscheidet sich im Handlungsaufbau von den bisher genannten Vampirtexten, da wir es hier mit einer Rahmen- und einer Binnenerzählung zu tun haben. Die erste Szene des Films zeigt zwei Frauen beim Liebesspiel. Ein Mann bricht in ihr Zimmer ein und erschießt die beiden Frauen. Darauf folgt der Vorspann, anschließend beginnt die Binnenerzählung. Die zwei Frauen aus der ersten Szene, Fran und Miriam, leben gemeinsam in einem verfallenen Anwesen am Land. Nachts halten die beiden Frauen Männer in ihren Autos auf und locken diese in ihr Haus. Nachdem Fran und Miriam die Männer mit reichlich Wein und ihren sexuellen Reizen berauscht haben, schlachten sie diese grausam ab und trinken ihr Blut. Dieses erotische Spiel wiederholt sich im Film insgesamt fünfmal. Dazwischen kommt es außerdem zu zwei Sexszenen zwischen Miriam und Fran, die als lesbisches Paar dargestellt werden. Harriet und John, eine junges Pärchen, die in der Nähe des Anwesens mit ihrem Wohnwagen campieren, beobachten misstrauisch, wie jede Nacht ein neuer Mann in Frans und Miriams Haus verschwindet. Vor allem Harriet vermutet Böses hinter dem merkwürdigen Treiben der beiden Frauen und kommt ihnen schließlich auf die Schliche. Die enttarnten Frauen töten Harriet und John. Ted, eines der männlichen Opfer von

⁴⁰ *Vampyres*, Regie: Joseph Larazz, GB 1975

⁴¹ zu nennen wären hier z.B.: *Vampyros Lesbos*, Regie: Jesús Franco, DE/E 1970; *The Vampire Lovers*, Regie: Roy Ward Baker, GB/USA 1970; *Lust for a Vampire*, Regie: Jimmy Sangster, GB 1971; *Twins of Evil*, Regie: John Hough, GB 1971

Fran und Miriam, kann aus dem Anwesen entkommen. An dieser Stelle setzt nun wieder die Rahmenerzählung ein. Ted sitzt in einem Auto vor dem Anwesen und beobachtet einen Makler, der mit zwei interessierten Käufern über das Grundstück wandert. Der Makler erzählt seinen Kunden von dem mysteriösen Mord an zwei Frauen, der sich in diesem Anwesen zugetragen haben soll.

Durch die Rahmenerzählung wird suggeriert, dass Ted der Mörder der Frauen ist. Es bleibt jedoch unklar, wie das Geschehen zeitlich einzuordnen ist. Der Mord an den beiden Frauen kann einerseits chronologisch vor der Binnenhandlung eingeordnet werden und somit andeuten, dass Fran und Miriam nach ihrem Tode als rachlustige Vampirinnen wiedergekehrt sind. Ordnet man den Mord an den Frauen zeitlich nach der Binnenhandlung ein, ist er als Bestrafung für das ausschweifende sexuelle Treiben von Fran und Miriam zu verstehen. Erschwerend für die eindeutige Lesbarkeit des Filmes kommt noch hinzu, dass Fran und Miriam keine übernatürlichen Merkmale zugeordnet werden. Sie haben keine Fangzähne, ihre Opfer töten sie mit einem Messer und lecken anschließend das Blut aus ihren Wunden. Die Möglichkeit, dass Fran und Miriam Vampirinnen sind, wird während des Films lediglich angedeutet, durch den gewählten Titel *Vampyres* aber gewiss verstärkt.

Unabhängig davon, welche Lesart des Films man präferiert, wird in *Vampyres* weibliche Sexualität erneut mit Vampirismus in Verbindung gebracht. Lesbisches Begehren wird hier zur abnormen, ekelerregenden Perversion stilisiert. Margit Dorn setzt *Vampyres* in Verbindung mit der feministischen Bewegung der 1960er Jahre.

„Die durch die Frauenemanzipation und Lesbenbewegung bei Männern hervorgerufenen Ängste und Aggressionen werden in ‚Vampyres‘ angesprochen. Die Erschießung des lesbischen Liebespaares ist Ausdruck der sexuellen Frustration des ausgeschlossenen Mannes. Diese Aggression wird im Film zudem legitimiert, indem die von bürgerlich-patriarchaler Herrschaft befreite Sexualität der Frau absolut negativ dargestellt ist. Die

bewußt ausgelebte weibliche Sexualität erscheint als egoistisch, feindselig bzw. destruktiv, was durch die Metapher des Vampirismus veranschaulicht ist.“⁴²

Der Ermordung des jungen Pärchens Harriet und John kommt dabei besondere Bedeutung zu und ist als ein direkter Angriff auf heteronormative Beziehungsmuster zu verstehen.

„Die lesbischen Vampirinnen sind hier also noch zusätzlich als Feindbild aufgebaut, indem sich ihre Aggression auch gegen Frauen richtet, die ausschließlich in der heterosexuellen Zweierbeziehung Erfüllung suchen. [...] Die Ermordung des Ehepaares ist zudem Ausdruck der Angst vor der Zerstörung des sozialen Gefüges durch die sich ihrer Rolle als Ehefrau und Mutter entziehende Lesbierin.“⁴³

Der letzte Film, den ich an dieser Stelle genauer betrachten möchte, ist Francis Ford Coppolas *Bram Stoker's Dracula* aus dem Jahr 1992⁴⁴. Wie der Name bereits vermuten lässt, handelt es sich dabei erneut um eine Adaption von Stokers Romanvorlage. Neu an dieser Verfilmung ist vor allem, dass Dracula hier als eine komplex charakterisierte, emotionale Figur auftritt. Dracula ist zum Vampir geworden, weil ihm zu seinen Lebzeiten Unrecht angetan wurde. Durch eine Intrige wurde seine über alles geliebte Frau Elisabetha dazu gebracht, sich in den Tod zu stürzen. Nach dem Tod Elisabethas verfluchte Dracula die Kirche und schwor, für immer auf Erden zu wandeln und Rache auszuüben. Wir sehen einen Vampir, dem bei der Erinnerung an seine große Liebe, eine Träne über die Wange kullert.⁴⁵

Eine weitere Neuerung besteht darin, dass der Vampirjäger Van Helsing nicht mehr als die gottgesandte Stimme der Vernunft auftritt, sondern als verrückter Exzentriker dargestellt wird, der besessen ist von der Idee, Dracula zu töten.

⁴² Margit Dorn, *Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen. Ein Beitrag zur Genregeschichte*, Frankfurt am Main [u.a]: Lang 1994, S. 172

⁴³ Dorn, *Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen*, S. 173

⁴⁴ *Bram Stoker's Dracula*, Regie: Francis Ford Coppola, USA 1992

⁴⁵ *Bram Stoker's Dracula*, Regie: Francis Ford Coppola, 0h16'

Gleich geblieben ist jedoch die Charakterisierung der weiblichen Protagonistinnen Lucy und Mina. Lucy wird als sorglos, vorlaut und verführerisch dargestellt. Außerdem hat sie hier rotes Haar, ein Attribut, das traditionell mit Hexen in Verbindung gebracht wird. Auch in *Bram Stoker's Dracula* wird Lucy gleichzeitig von mehreren Männern begehrt, ein Umstand den sie sichtlich genießt und auskostet. Auf einem abendlichen Fest unterhält Lucy sich gerade mit Mina, als ein attraktiver junger Amerikaner den Raum betritt und Lucys Aufmerksamkeit erregt.

Lucy: „A Texan! Quincey P. Morris. He's so young and fresh, like a wild stallion between my legs!“

Mina: „Your are positively indecent!“

Lucy: „I just know what man desire! Watch!“⁴⁶

Lucy geht zu Quincey Morris und flirtet exzessiv mit ihm. Im nächsten Moment taucht Dr. Seward auf und Lucy lässt Morris links liegen, um einige Sekunden später zum gerade angekommenen Arthur Holmwood zu eilen. Lucys Verhalten ist Mina einerseits unangenehm, andererseits bewundert sie jedoch ihre ungezwungene Art.

Mina: „The truth is that I admire Lucy and I'm not surprised that men flock around her. I wish I was as pretty and adored as she.“⁴⁷

Dracula kommt schließlich nach England, weil er glaubt, in Mina seine geliebte Elisabetha wiederzuerkennen. Seine Reise auf dem Schiff wird gegengeschnitten mit einer Szene, in der Mina und Lucy im strömenden Regen durch ein Heckenlabyrinth laufen und sich schließlich vollkommen durchnässt umarmen und küssen. Der sich nähernde Vampir erweckt bereits jetzt die weibliche Begierde.

⁴⁶ *Bram Stoker's Dracula*, Regie: Francis Ford Coppola, 0h20'

⁴⁷ *Bram Stoker's Dracula*, Regie: Francis Ford Coppola, 0h21'

In London angekommen, sucht Dracula zunächst Lucy auf. Eines Nachts folgt Lucy, gekleidet in einem wallenden, roten Kleid, dem Ruf des Vampirs. Ihre Brüste sind extrem betont und der Wind legt ihre nackten Beine frei. Mina bemerkt Lucys Verschwinden und folgt ihr. Sie beobachtet, wie Dracula in Gestalt eines wolfähnlichen Monsters zwischen den Beinen Lucys liegt. Lucy stöhnt laut, als Dracula sie schließlich in den Hals beißt.

Lucys Verwandlung in einen Vampir ist bereits in vollem Gange, als Arthur Holmwood sie um ihre Hand bittet. Trotz ihrer Verlobung lässt sich Lucy ausgerechnet bei der Anprobe ihres Hochzeitskleides von Dr. Seward küssen, ein Zeichen ihrer unersättlichen Begierde.

In einer Szene, in der Lucy erneut von Dracula aufgesucht wird, lassen sich Anzeichen jenes bereits erwähnten „autoeroticism“ beobachten, den Nina Auerbach in Terence Fishers *Horror of Dracula* erkannt hat. Lucy liegt in ihrem Bett, atmet schwer, stöhnt und streichelt sich selbst. Dracula befindet sich zwar im Raum, er berührt Lucy jedoch kein einziges Mal. Es ist nur zu sehen, wie er seine Hände über Lucy hebt und scheinbar magisch ihre Bewegungen leitet.

Dracula kann auch die unschuldige Mina verführen. Im Unterschied zu den vorangegangenen Vampirtexten, wird die Beziehung zwischen den beiden hier jedoch als leidenschaftliche und tiefsinnige Liebe dargestellt. Mina bittet Dracula, sie zu einer Vampirin zu machen, um für immer bei ihm sein zu können.

Mina: „I want to be what you are. See what you see. Love what you love.“

Dracula: „To walk with me, you must die from your breathing life and be reborn to mine.“

Mina: „You are my love and my life. Always!“

Dracula: „Then I give you life eternal. Everlasting love.“⁴⁸

Dracula beißt Mina und lässt sie Blut von seiner Brust trinken. In diesem Moment stürmen Van Helsing und die übrigen Männer das Zimmer und gehen dazwischen.

⁴⁸ *Bram Stoker's Dracula*, Regie: Francis Ford Coppola, 1h34'

In einem Kampf wird Dracula schwer verletzt, kann jedoch entkommen und flieht zurück nach Transsylvanien.

Trotz allem muss Dracula jedoch am Ende vernichtet werden. Die Männer folgen ihm samt Mina nach Transsylvanien um ihn zu töten. Die Aufgabe den Vampir zu pfählen, fällt diesmal jedoch nicht den Männern, sondern Mina selbst zu. Dracula bittet Mina, ihm endlich Frieden zu schenken, nur sie kann ihn von seinem Fluch erlösen.

Vampirismus wird in *Bram Stoker's Dracula* also noch immer mit gefährlicher, weiblicher Sexualität verknüpft, jedoch mit dem großen Unterschied, dass die Verantwortung, den Vampir zu töten und somit die Ordnung wieder herzustellen, hier in die Hände der Frau selbst gelegt wird.

Bevor ich nun zu meiner Betrachtung der HBO Serie *True Blood* komme, ist es notwendig ein theoretisches Grundkonzept für meine Analyse zu entwickeln. Aus diesem Grund werde ich zunächst fortfahren mit einer Einführung in die Theorie Julia Kristevas.

„The Jettisoned Object“ - Die Theorie Julia Kristevas

Im folgenden Kapitel werde ich einen Einblick in die komplexe und vielfältige Theorie Julia Kristevas geben. Dadurch soll ein theoretisches Grundkonzept für meine Analyse der HBO Serie *True Blood* erarbeitet werden. Außerdem werde ich im Laufe dieses Kapitels versuchen zu erläutern, warum ich eine Beschäftigung mit der Darstellung von weiblicher Sexualität in *True Blood* überhaupt für notwendig erachte.

Kristevas Theoriebildung bewegt sich in einem Feld aus unterschiedlichen Disziplinen wie Semiotik, Psychoanalyse, politische und feministische Theorie. Zusätzlich bezieht sie des Öfteren sehr persönliche Erfahrungen wie ihre Emigration von Bulgarien nach Frankreich oder ihre eigene Mutterschaft mit ein. Es ist daher schwierig eine zentrale Position oder eine lineare Entwicklung in

Kristevas Theorie auszumachen. In einer ersten Phase ihres Schaffens war sie vor allem als Literaturtheoretikerin tätig. Dabei bewegte sie sich stets im Umfeld der Pariser Avantgardezeitschrift *Tel Quel*, deren marxistische und maoistische Prägung sie ideologisch stark beeinflusste. Außerdem stand sie den strukturalistischen Theorien Roland Barthes nahe, bei dem sie in Paris studierte und mit dem sie auch eine enge Freundschaft verband.⁴⁹ Wichtig ist meines Erachtens außerdem noch darauf hinzuweisen, dass Kristevas Überlegungen zur Position der Frau sowie der Rolle der Mutter von feministischer Seite teilweise auf harsche Kritik stießen.⁵⁰

Dennoch bietet die Theorie Julia Kristevas einige Konzepte, die vor allem für die Filmtheorie, aber auch, wie ich aufzeigen möchte, für die feministische Theorie interessant sind. Für meine Analyse besonders relevant sind dabei ihre Texte *Powers of Horror*⁵¹ und „Women’s Time“⁵².

Powers of Horror stellt eine Art Bruch im Schaffen Julia Kristevas dar, da sie in diesem Text „vollständig die Wende von der abstrakten Literaturwissenschaftlerin zur anschaulicheren und persönlicheren Psychoanalytikerin“⁵³ vollzieht. In *Powers of Horror* entwickelt Kristeva ihr Konzept des *Abjekt* bzw. der *Abjektion*.

Dieses Konzept fußt dabei vor allem auf Kristevas Distinktion einer semantischen und einer symbolischen Ordnung. Die Unterscheidung von semantischer und symbolischer Ordnung bezieht sich auf Sigmund Freuds Trennung von Lustprinzip und Realitätsprinzip und kann durchaus analog zu dieser gelesen werden.⁵⁴ Wir befinden uns also im Bereich der menschlichen Psyche und der

⁴⁹ Vgl. Eva Angerer, *Die Literaturtheorie Julia Kristevas*, S. 13f

⁵⁰ Kritik an Julia Kristevas Positionen findet sich z.B. in Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge 1990 oder in Nancy Fraser/Sandra Lee Bartky (Hg.), *Revaluing French Feminism. Critical Essays on Difference, Agency & Culture*, Bloomington: Indiana University Press 1992

⁵¹ Julia Kristeva, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, New York: Columbia University Press 1982

⁵² Julia Kristeva, „Women’s Time“, in: *Signs* 7/1, Autumn 1981, S. 13-35

⁵³ Eva Angerer, *Die Literaturtheorie Julia Kristevas*, S. 81

⁵⁴ Vgl. Eva Angerer, *Die Literaturtheorie Julia Kristevas*, S. 60

Beschäftigung mit der Subjekt-Werdung des Menschen, verstanden als Eingliederung in eine logische Ordnung.

Die semantische Ordnung meint einen vorsprachlichen Zustand, das Vorherrschen der mütterlichen Autorität bzw. eine Einheit mit der Mutter. Kristeva benennt die semantische Ordnung auch als *Chora*, ein Begriff der auf Platon zurückgeht und eine Art von Urmaterie bezeichnet. Dieser Zustand der semantischen Ordnung wird mit Natürlichkeit und Mystik identifiziert und entzieht sich jeglicher Logik. Die semantische Ordnung wird außerdem gleichgesetzt mit einem monumentalen bzw. zyklischen Zeitverständnis, mit Ewigkeit und Wiederholung, insofern als dass sie in Verbindung steht mit der weiblichen Fähigkeit zur Reproduktion, mit dem weiblichen Zyklus.⁵⁵ Die semantische Ordnung kann also auch als eine *weibliche bzw. matriarchale Ordnung* verstanden werden.

Mit dem Spracherwerb und der Anerkennung des *väterlichen Gesetzes* findet der Eintritt in die symbolische Ordnung statt. An dieser Stelle vollzieht sich die Subjekt-Werdung, durch die Trennung von der Mutter. Das Subjekt trennt sich vom Objekt (der Mutter) und ist somit auch im Stande äußere Objekte von sich zu unterscheiden und zu benennen. Kristeva bezeichnet diese Phase als *Thesis*. Der Eintritt in die symbolische Ordnung ist verbunden mit der Anerkennung von binären Oppositionen (Leben/Tod, Logos/Mythos, Mensch/Tier, Mann/Frau, etc.).⁵⁶ Auf diesen binären Oppositionen beruht das sprachliche System der symbolischen Ordnung. Außerdem wird die symbolische Ordnung identifiziert mit einem linearen Zeitverständnis, einem Verständnis von Geschichte als kausale und logische Zusammenhänge. Wichtig ist noch darauf hinzuweisen, dass die semantische Ordnung als Voraussetzung für den Eintritt in die symbolische Ordnung zu verstehen ist.

⁵⁵ Vgl. Julia Kristeva, „Women’s Time“, S. 17

⁵⁶ Ich verwende hier und in weiterer Folge im Zusammenhang mit Kristevas Theorie bewusst nur die zwei Geschlechter Mann und Frau, da die symbolische Ordnung auf dieser binären Geschlechterordnung basiert. Innerhalb der symbolischen Ordnung können deshalb keine andere Geschlechtsidentitäten existieren.

„Die chora als vorsymbolische, provisorische und sich ständig bewegende Artikulation ist daher noch vor der Zeit wirksam, wo das Symbolische die Position des abwesenden Objekts einnimmt, obwohl sie doch den Grund beziehungsweise die Basis, für den späteren Spracherwerb, den Eintritt in die symbolische Ordnung, bildet.“⁵⁷

An dieser Stelle erscheint ein Rekurs auf Sigmund Freud notwendig, da sich Kristeva hier an seinem Konzept des Ödipuskomplex, mit der einhergehenden Kastrationsangst und dem Penisneid, orientiert. Bei Freud findet die Subjekt-Werdung statt durch die Erkenntnis, dass die Mutter keinen Penis besitzt. Bei männlichen Subjekten löst dies eine Angst vor dem Verlust des eigenen Penis aus, die Kastrationsangst. Das männliche Subjekt verspürt ein Begehren für die Mutter, hat jedoch Angst vor einer Bestrafung durch den Vater. In weiterer Folge findet eine Identifizierung mit dem Vater statt. Bei weiblichen Subjekten führt diese Erkenntnis zum Penisneid. Es kommt zu einer Ablehnung der Mutter und einem Begehren für den Vater. Im weiblichen Subjekt entwickelt sich der Wunsch, ein Kind zu gebären, da dieses als Penisersatz angesehen wird.⁵⁸

Diese Theorie stieß von feministischer Seite verständlicherweise auf großen Widerstand. Julia Kristeva nimmt diesen Umstand durchaus zur Kenntnis.

„Is it not true that Freud has been seen only as a denigrator or even an exploiter of women? as an irritating phallocrat in a Vienna which was at once Puritan and decadent – a man who fantasized women as sub-men, castrated men?“⁵⁹

Dennoch sieht Kristeva in Freuds Theorie ein sinnvolles und nützliches Konzept und versucht diese gewissermaßen für die feministische Theorie zu rehabilitieren. Sie plädiert für ein Verständnis des Freudschen Ödipuskomplexes als ein notwendiges, theoretisches Konstrukt, vergleichbar mit der Urknall-Theorie. Die Theorie ist nicht eindeutig beweisbar oder beobachtbar, allerdings ist die Erklärung vieler Phänomene und Vorgänge nur auf dem Fundament dieser

⁵⁷ Eva Angerer, *Die Literaturtheorie Julia Kristevas*, S. 60

⁵⁸ Vgl. Sigmund Freud, *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1998

⁵⁹ Julia Kristeva, „Women’s Time“, S. 22

Theorie möglich.⁶⁰ Die Freudsche Kastration soll verstanden werden als ein radikaler Prozess der Loslösung von der semantischen Ordnung, der mütterlichen Autorität, und der Eingliederung in die symbolische Ordnung, das väterliche Gesetz.

„[...] castration is, in sum, the imaginary construction of a radical operation which constitutes the symbolic field and all beings inscribed therein. This operation constitutes signs and syntax, that is, language, as a *seperation* from a presumed state of nature, of pleasure fused with nature so that the introduction of an articulated network of differences, which refers to objects henceforth and only in this way seperated from the subject, may constitute *meaning*.“⁶¹

Das (feministische) Problem liegt für Kristeva in der unterschiedlichen Positionierung von Mann und Frau in der symbolischen Ordnung. Die Theorie Freuds und ihre eigene Weiterentwicklung dieser, sieht Kristeva als eine notwendige theoretische Grundlage, um die unterschiedliche Positionierung von Mann und Frau in der symbolischen Ordnung zu verstehen.

Ich möchte an dieser Stelle hinzufügen, dass die Theorie Julia Kristevas meines Erachtens sinnvoll und nützlich ist (a) für das Verständnis der unterschiedlichen Positionierung von Mann und Frau innerhalb der symbolischen Ordnung, (b) für die Erkenntnis, dass der Eintritt in die symbolische Ordnung direkte und radikale Auswirkungen auf die menschliche Psyche hat, (c) um zu begreifen, dass diese Auswirkungen auf die Psyche bei Mann und Frau, *auf Grund* ihrer unterschiedlichen Positionierung innerhalb der symbolischen Ordnung, ebenfalls unterschiedlich sein *müssen* und (d) um sich bewusst zu machen, dass sich die symbolische Ordnung demnach direkt im Subjekt, in der Psyche, im Körper manifestiert. Aus einem feministischen Blickwinkel bedeutet dies vor allem, dass unser Verständnis von Geschlecht und die Wahrnehmung unseres Körpers und der Körper unserer Mitmenschen geprägt ist von der symbolischen Ordnung in der wir alle leben. Wir nehmen zum Beispiel nur die zwei Geschlechter Mann und

⁶⁰ Vgl. Julia Kristeva, „Women’s Time“, S. 22

⁶¹ Julia Kristeva, „Women’s Time“, S. 23

Frau wahr, weil die symbolische (patriarchale) Ordnung auf dieser binären Opposition beruht.

Ausgehend also von dieser theoretischen Grundlage identifiziert Kristeva zwei unterschiedliche Standpunkte, die eine feministische Bewegung in Relation zur symbolischen Ordnung einnehmen kann. Eine feministische Bewegung kann entweder die Gleichberechtigung innerhalb der symbolischen Ordnung anstreben oder aber die symbolische Ordnung als Ganzes in Frage stellen.

„It can now be seen how women, starting with this theoretical apparatus, might try to understand their sexual and symbolic difference in the framework of social, cultural, and professional realization, in order to try, by seeing their position therein, either to fulfill their own experience to a maximum or – but always starting from this point – to go further and call into question the very apparatus itself.“⁶²

Dementsprechend unterscheidet Kristeva in „Women’s Time“ zwei Phasen oder Generationen der feministischen Bewegung. Diese Generationen sollten dabei jedoch nicht als chronologisch aufeinanderfolgend und strikt getrennt voneinander betrachtet werden, sie können durchaus gleichzeitig existieren und miteinander verworben sein. In den Anfängen der feministischen Bewegung, so Kristeva, strebten Frauen nach einer gleichwertigen Position *innerhalb* der symbolischen Ordnung. Das bedeutet, dass diese erste feministische Bewegung innerhalb des sozio-politischen Systems stattfand und dieses System somit auch anerkannte und sich mit ihm identifizierte. Innerhalb des sozio-politischen Systems forderten Frauen das Recht zu wählen, das Recht auf gleichwertige Bezahlung für verrichtete Arbeit oder das Recht auf die Einnahme von Führungspositionen. Die Zuschreibung von traditionell weiblichen Eigenschaften wurde zwar auch abgelehnt, jedoch nur insofern sie als hinderlich für die gleichwertige Teilnahme am sozio-politischen System empfunden wurden.⁶³ Diese Forderungen nach ökonomischer und politischer Gleichberechtigung sind heute in der westlichen Welt weitestgehend erfüllt oder, um es vorsichtiger auszudrücken, sie sind im

⁶² Julia Kristeva, „Women’s Time“, S. 23

⁶³ Vgl. Julia Kristeva, „Women’s Time“, S. 18f

Prinzip anerkannt. Oder anders formuliert: jemand der öffentlich fordert, Frauen das Recht auf politische Partizipation abzusprechen, gilt als ein Extremist.

Was jedoch noch nicht erreicht ist, ist sexuelle Gleichberechtigung, also das Recht der Frauen, über ihren eigenen Körper und ihre eigene Sexualität zu bestimmen. In diesen Bereich fallen zum Beispiel das uneingeschränkte Recht auf Schwangerschaftsabbruch, die rezeptfreie Verfügbarkeit von Verhütungsmitteln oder die rechtliche und ethische Gleichstellung von homosexuellen Paaren. Die Forderung nach sexueller Gleichberechtigung beschäftigt sich aber auch mit vielleicht etwas schwerer zu fassenden Formen von Unterdrückung wie zum Beispiel das allgemeine Ansehen von sexueller Belästigung und Vergewaltigung als eine Art Kavaliersdelikt, die Reglementierung des weiblichen Körpers durch unerreichbare Schönheitsideale, dem Ausschluss des Weiblichen aus der Sprache oder der repressiven Darstellung von weiblicher Sexualität in Film und Fernsehen. Der Kampf um sexuelle Gleichberechtigung entspricht der gegenwärtigen Phase der feministischen Bewegung.

Julia Kristeva versteht den Kampf um sexuelle Gleichberechtigung als die zweite Phase der feministischen Bewegung. Das Problem besteht nun darin, dass die Verwerfung und Unterdrückung der weiblichen Sexualität (der mütterlichen Autorität, des matriarchalen Systems) in der symbolischen Ordnung selbst angelegt ist. Aus diesem Grund muss die symbolische Ordnung (das väterliche Gesetz, das patriarchale System) an sich und als Ganzes hinterfragt werden.

„In this sense of psychosymbolic structure, women,[...], seem to feel that they are the casualties, that they have been left out of the sociosymbolic contract, of language as the fundamental social bond. [...] This frustration, which to a certain extent belongs to men also, is being voiced today principally by women, to the point of becoming the essence of the new feminist ideology.“^{64/65}

⁶⁴ Julia Kristeva, „Women’s Time“, S. 24

⁶⁵ Obwohl Kristevas Text „Women’s Time“ bereits im Jahr 1981 erschienen ist, hat er dennoch nichts an Aktualität verloren. Die gegenwärtige feministische Bewegung ist noch immer in erster Linie mit dem Kampf um sexuelle Gleichberechtigung beschäftigt. Insofern entsprechen die

Die symbolische Ordnung in Frage zu stellen bedeutet jedoch einen Angriff auf die Identität des Subjekts an sich, da diese nur auf der Grundlage der symbolischen Ordnung entstehen konnte. Dies erklärt auch die teilweise panischen Angstreaktionen mancher Menschen auf die gegenwärtigen Forderungen der feministischen Bewegung. Das Infragestellen des sozio-politischen Systems wird als ein persönlicher Angriff empfunden, als eine Erschütterung der Grundlagen der eigenen Existenz.

„ [...] women are today affirming – and we consequently face a mass phenomenon – that they are forced to experience this sacrificial contract against their will. Based on this, they are attempting a revolt which they see as a resurrection but which society as a whole understands as murder.“⁶⁶

Kristeva sieht diese von ihr als zweite Phase bezeichnete feministische Bewegung außerdem in enger Beziehung zur Religion. Innerhalb dieser Bewegung wurde auf die Wichtigkeit einer spezifisch weiblichen Spiritualität hingewiesen. Um eine solche weibliche Spiritualität zu etablieren, wurde teilweise auf religiöse Praktiken von matrilinearen Gesellschaften zurückgegriffen. Auf diese Weise sollte den Frauen die Möglichkeit gegeben werden, ihre eigene Spiritualität auszuleben. Denn dies war für viele Frauen innerhalb einer patriarchal organisierten, monotheistischen Religion wie dem Christentum, die die Frau aus der religiösen Praxis ausschließt, nicht möglich. Der christliche Gottvater bietet keine Möglichkeit zur Identifizierung für Frauen. Denn, so Kristeva, Religion hängt in erster Linie mit dem Bedürfnis nach Repräsentation zusammen.

„I call ‚religion‘ this phantasmic necessity on the part of speaking beings to provide themselves with a representation (animal, female, male, parental, etc.) in place of what constitutes them as such, in other words, symbolization [...] The elements of the current practice of feminism that we have just brought to light seem precisely to constitute such a

gegenwärtigen feministischen Forderungen noch immer der von Kristeva im Jahr 1981 identifizierten „new feminist ideology“.

⁶⁶ Julia Kristeva, „Women’s Time“, S. 25

representation which makes up for the frustration imposed on women by the anterior code (Christianity or its lay humanist variant).“⁶⁷

Die feministische Bewegung wird also im wahrsten Sinne zu einer Ersatzreligion, indem sie einerseits das unerfüllte Bedürfnis nach weiblicher Spiritualität thematisiert und einlöst und andererseits die kulturelle, politische, historische und sprachliche Repräsentation des Weiblichen einfordert.

Ich möchte nun zurückkommen auf Julia Kristevas Konzept des Abjekt. Das Konzept des Abjekt beruht auf Kristevas Annahme, dass sich das Subjekt beim Eintritt in die symbolische Ordnung nicht vollständig von der semantischen Ordnung trennen kann. Das Abjekt leitet sich ab von Subjekt und Objekt. Es ist nicht Subjekt, insofern es nicht mit diesem identisch oder deckungsgleich ist. Gleichzeitig ist es jedoch auch nicht Objekt, weil es untrennbar mit dem Subjekt verbunden ist.

„The object has only one quality of the object – that of being opposed to I. If the object, however, through its opposition, settles me within the fragile texture of a desire for meaning, which, as a matter of fact, makes me ceaselessly and infinitely homologous to it, what is *abject*, on the contrary, the jettisoned object, is radically excluded and draws me toward the place where meaning collapses.“⁶⁸

Das Abjekt ist demnach das verworfene Objekt, die Mutter. Das verworfene Objekt, die mütterliche Autorität ist die semantische Ordnung. Das Abjekt kann deshalb verstanden werden als ein Eindringen der semantischen Ordnung in die symbolische Ordnung. Das Abjekt ist demnach zuallererst eine Störung der symbolischen Ordnung.

Die Störung der symbolischen Ordnung durch das Abjekt ruft im Subjekt Ekel und Angst hervor, gleichzeitig verspürt es jedoch ein seltsames Verlangen nach dem Abjekt. Unter dem Abjekt ist also alles zu verstehen, was im Subjekt gleichzeitig Ekel und Verlangen hervorruft. Beispiele dafür wären (verdorbene)

⁶⁷ Julia Kristeva, „Women’s Time“, S. 32

⁶⁸ Julia Kristeva, *Powers of Horror*, S. 1f

Nahrung, Dreck, Müll, Exkreme, Blut, Leichen aber auch Korruption und Betrugerei. Das gleichzeitige Verspüren von Abscheu und Lust kennzeichnet die Abjektion.

„Loathing an item of food, a piece of filth, waste, or dung. The spasms and vomiting that protect me. The repugnance, the retching that thrusts me to the side and turns me away from defilement, sewage, and muck. The shame of compromise, of being in the middle of treachery. The fascinated start that leads me toward and separates me from them.“⁶⁹

Das Abjekt stört die symbolische Ordnung und stellt somit eine Bedrohung für das Subjekt selbst dar, insofern es die Bedingung für seine Existenz in Frage stellt. Daraus erklärt sich das Verspüren von Ekel und Angst. Andererseits fühlt sich das Subjekt zum Abjekt hingezogen, denn das Abjekt repräsentiert die mütterliche Autorität, die semantische Ordnung von der sich das Subjekt nie vollständig trennen konnte. Insofern können Blut, Leichen, Exkreme und Abfall nicht etwa einfach als Symbole verstanden werden, die das Subjekt an seine Sterblichkeit erinnern und aus diesem Grund Ekel und Angst hervorrufen.

„A wound with blood and pus, or the sickly, acrid smell of sweat, of decay, does not *signify* death. In the presence of the signified death – a flat encephalograph, for instance – I would understand, react, or accept. No, as in true theater, without makeup or masks, refuse and corpses *show me* what I permanently thrust aside to live. These body fluids, this defilement, this shit are what life withstands, hardly and with difficulty, on the part of death. There, I am at the border of my condition as a living being.“⁷⁰

Auch ist es unzulänglich anzunehmen, dass Ekel und Angst als Selbstschutzmechanismen dienen, die ausgelöst werden zur Verhinderung einer möglichen Infektion mit einer Krankheit. Ekel und Angst sind vielmehr Mechanismen zur Bewahrung der eigenen Identität und werden hervorgerufen durch das Überschreiten von Grenzen, die Bedrohung des Systems.

⁶⁹ Julia Kristeva, *Powers of Horror*, S. 2

⁷⁰ Julia Kristeva, *Powers of Horror*, S. 3

„It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite.“⁷¹

Aus diesem Verständnis des Abjekts erklärt sich auch die scheinbar willkürliche Einteilung von Körperflüssigkeiten in rein und unrein. Körperöffnungen und die Flüssigkeiten, die sie auswerfen, stellen einen Angriffspunkt für die Einheit des Subjekts dar. Die meisten Körperflüssigkeiten gelten deshalb als Abjekt, sie sind unrein und lösen Ekel aus. Allerdings werden etwa Tränen und Sperma als rein und unbedenklich angesehen, und zwar deshalb, weil sie keine Bedrohung für die symbolische Ordnung darstellen. Kristeva unterscheidet daher zwei Arten des Abjekt: exkrementell und menstruell. Das exkrementelle Abjekt stellt eine Bedrohung des Subjekts von außen dar, während das menstruelle Abjekt auf eine interne Bedrohung verweist.

„Excrement and its equivalents (decay, infection, disease, corpse, etc.) stand for the danger to identity that comes from without: the ego threatened by the non-ego, society threatened by its outside, life by death. Menstrual blood, on the contrary, stands for the danger issuing from within the identity (social or sexual); it threatens the relationship between the sexes within a social aggregate and, through internalization, the identity of each sex in the face of sexual difference.“⁷²

Dabei ist festzuhalten, dass das menstruelle Abjekt als größere Gefahr empfunden wird, insofern es eine Bedrohung aus dem Inneren des Subjekts darstellt. Menstruationsblut suggeriert eine innere Verletzung des Subjekts. Zusätzlich deutet es auf weibliche Reproduktion hin, auf die Schwangerschaft, die wiederum an sich mit Ekel und Angst belegt ist. Die Einheit des Subjekts ist mit einer innerhalb des Körpers heranwachsenden Bedrohung konfrontiert. Außerdem suggeriert das Menstruationsblut eine Verbindung zur Natur, zur mütterlichen Ordnung. Die mütterliche Ordnung muss jedoch verworfen werden, um in die symbolische Ordnung eintreten zu können und zu einem sprechenden Subjekt zu werden. Deshalb ist der weibliche Körper per se Abjekt, denn er erinnert an die

⁷¹ Julia Kristeva, *Powers of Horror*, S. 4

⁷² Julia Kristeva, *Powers of Horror*, S. 71

mütterliche/semantische Ordnung, indem er Zeichen von Natürlichkeit aufweist. Das bedeutet, dass der weibliche Körper nicht als zugehörig zur symbolischen Ordnung angesehen werden kann.

„The body must bear no trace of its debt to nature: it must be clean and proper in order to be fully symbolic.“⁷³

Da der weibliche Körper also nicht der symbolischen Ordnung zugerechnet werden kann, stellt er eine Bedrohung dar. Das Menstruationsblut als Signifikant für den weiblichen Körper stellt daher noch immer eines der zentralen Tabus im westlichen Kulturkreis dar. Die Verwendung einer möglichst verfremdenden blauen Flüssigkeit zur Darstellung von Menstruationsblut in den Werbungen für Damenhygieneprodukte ist ein immer wieder gern zitiertes Beispiel, um dieses bis heute vorherrschende Tabu anschaulich zu machen. Gleichzeitig gilt aber auch das als Abjekt, was die Geschlechtergrenzen überschreitet, denn der Gegensatz zwischen Mann und Frau zählt zu jenen binären Oppositionen auf denen die symbolische Ordnung beruht. Daraus ergibt und erklärt sich der scheinbare Widerspruch, dass sowohl die Erinnerung an die Differenz zwischen Mann und Frau als auch die Überschreitung und Auflösung der Geschlechtergrenzen als beängstigend empfunden werden.

Für den Umgang mit dem Abjekt gibt es in der symbolischen Ordnung ganz bestimmte Regeln und Rituale. Kristeva betitelt diese als „rituals of defilement“ oder „purification rites“⁷⁴. Dazu zählen im westlichen Kulturkreis etwa Beerdigungszeremonien mit ihren festgelegten Abläufen, das Tragen von schwarzer Kleidung für einen bestimmten Zeitraum nach dem Tod eines geliebten Menschen und die dadurch ausgedrückte Trauer, aber auch alltägliche Praktiken wie das Händewaschen nach dem Stuhlgang. Auf diese Beispiele von Ritualen und Regeln bezieht sich Kristeva in *Powers of Horror* nicht direkt. Sie sollen an dieser Stelle lediglich zur Veranschaulichung und zum besseren Verständnis dienen. Jedenfalls ist es jedoch wichtig festzuhalten, dass das Nicht-Einhalten

⁷³ Julia Kristeva, *Powers of Horror*, S. 102

⁷⁴ Julia Kristeva, *Powers of Horror*, S. 73

dieser Regeln und Rituale, wie auch immer diese geartet sein mögen, im Subjekt wiederum Angst und Ekel hervorruft. Der Prozess des Umgangs mit dem Abjekt und, in weiterer Folge, das Ausstoßen des Abjekts aus der symbolischen Ordnung wird als Abjektion bezeichnet.

Historisch gesehen fielen solche Reinigungsrituale größtenteils in den Bereich der Religion. Die Funktion der Religion ist demnach also, bestimmte Regeln und Rituale im Umgang mit dem Abjekt festzulegen und das Abjekt dadurch in seine Schranken zu weisen, seine Grenzen aufzuzeigen. Mit dem Bedeutungsverlust der Religion seit der Moderne, fällt diese Verantwortung jedoch vermehrt den Künsten zu, so Kristeva, die dadurch einen zunehmend religiösen Charakter annehmen.

„The various means of purifying the abject – the various catharses – make up the history of religions, and end up with that catharses par excellence called art, both on the far and near side of religion. Seen from that standpoint, the artistic experience, which is rooted in the abject it utters and by the same token purifies, appears as the essential component of religiosity. That is perhaps why it is destined to survive the collapse of the historical forms of religions.“⁷⁵

Zusammenfassend gesagt, werden die Affekte Angst und Ekel, gleichzeitig aber auch Begehren, vom Auftreten des Abjekt ausgelöst. Das Abjekt ist all das, was Grenzen überschreitet, Regeln bricht, die Ordnung bedroht. Dies liegt begründet in der Fundierung der symbolischen Ordnung auf binären Oppositionen. Als abscheulich und verführerisch zugleich erscheint also etwa das, was die Grenze zwischen Leben und Tod, Logos und Mythos, Mensch und Tier oder Mann und Frau überschreitet. Im Umgang mit dem Abjekt braucht es bestimmte Regeln und Rituale, die dazu dienen die überschrittenen Grenzen festzulegen und somit zu stärken. Mit dem Bedeutungsverlust der Religion fällt diese Aufgabe zunehmend den Künsten zu.

⁷⁵ Julia Kristeva, *Powers of Horror*, S. 17

„Pleasure in Perversity“ - Das Abjekt im Horrorfilm

Barbara Creed hat das Konzept des Abjekts bereits für die Horrorfilmtheorie entdeckt. In ihrem Text „Kristeva, Femininity, Abjection“⁷⁶ versucht sie mit Hilfe der Theorie Kristevas die Frage zu klären, warum Horrorfilme überhaupt existieren bzw. welche soziale Funktion ihnen zukommt. Das Abjekt, so Creed, tritt im Horrorfilm auf drei verschiedene Arten in Erscheinung.⁷⁷ Zuallererst stellen die verschiedenen Formen des Abjekts die zentralen Motive des Horrorfilms dar und fungieren als Kennzeichen des Genres. Im Horrorfilm tritt das Abjekt auf in Form von Leichen, Blut, Exkrementen, Eiter, Speichel, Schweiß, Erbrochenem, usw. Zweitens werden die im Horrorfilm auftretenden Monster charakterisiert als das, was Grenzen überschreitet und somit die Ordnung bedroht. Die Beschaffenheit der Grenze variiert dabei von Film zu Film, erhalten bleibt jedoch immer die Darstellung des Monsters als Grenzgänger. Die Grenze kann dabei zum Beispiel verlaufen zwischen menschlich und unmenschlich, Mensch und Tier, natürlich und übernatürlich, gut und böse aber auch zwischen Mann und Frau oder zwischen akzeptiertem und perversen sexuellen Verlangen. Drittens tritt das Abjekt im Horrorfilm in Erscheinung durch die Darstellung der Mutter als Monster. Diese Art des Abjekts im Horrorfilm ist vielleicht auf den ersten Blick am wenigsten verständlich. Jedoch basieren viele Horrorfilme bei genauerer Betrachtung auf der Figur einer kontrollsüchtigen, vereinnahmenden Mutter. In den meisten Horrorfilmen dieser Art geht dies außerdem einher mit einer Abwesenheit des Vaters. Prominentestes Beispiel für diese Form des Horrorfilms ist Alfred Hitchcocks *Psycho*⁷⁸.

Anhand der Theorie des Abjekts kann nun erklärt werden, so Creed, weshalb wir uns überhaupt Horrorfilme ansehen. Denn durch die Darstellung des Abjekts im Horrorfilm empfinden wir bei dessen Betrachtung Ekel und Lust, Abscheu und Begehren, Angst und Spaß zugleich.

⁷⁶ Barbara Creed, „Kristeva, Femininity, Abjection“, in: Ken Gelder (Hg.), *The Horror Reader*, London [u.a.]: Routledge 2000

⁷⁷ Vgl. Barbara Creed, „Kristeva, Femininity, Abjection“, S. 66f

⁷⁸ *Psycho*, Regie: Alfred Hitchcock, USA 1960

„Images of blood, vomit, pus, shit etc., are central to our culturally/socially constructed notions of the horrific. They signify a split between two orders: the maternal authority and the law of the father. On the one hand, these images of bodily wastes threaten the subject that is already constituted, in relation to the symbolic, as ‚whole and proper‘. Consequently, they fill the subject – both the protagonist in the text and the spectator in the cinema – with disgust and loathing. On the other hand they also point back to a time when a ‚fusion between mother and nature‘ existed; when bodily wastes, while set apart from the body, were not seen as objects of embarrassment and shame. Their presence in the horror film may invoke a response of disgust from the audience situated as it is within the social symbolic; but at a more archaic level the representation of bodily wastes may invoke pleasure in breaking the taboo of filth – sometimes described as a pleasure in perversity – and a pleasure in returning to that time when the mother-child relationship was marked by an untrammelled pleasure in ‚playing‘ with the body and its wastes.“⁷⁹

Creed bezieht sich in weiterer Folge auf die von Kristeva identifizierten „rituals of defilement“ oder „purification rites“. Diese Rituale sollen den Umgang mit dem Abjekt regeln und dadurch die überschrittenen Grenzen neu definieren und stärken. Wie ich bereits erwähnt habe, geht Kristeva davon aus, dass mit dem Bedeutungsverlust der Religion seit der Moderne zunehmend die Künste als eine Form von Reinigungsritual fungieren. Während sich Kristeva in ihren Analysen des Abjekts auf literarische Formen der Kunst konzentriert, legt Creed diese Theorie auf den Film um und kommt dadurch zu dem Schluss, dass die soziale Funktion des Horrorfilms in seinem Umgang mit den diversen Ausformungen des Abjekts besteht. Der Horrorfilm ist demnach also eine moderne Form von Reinigungsritual. Die Vernichtung des Monsters am Ende des Films ist als ein Ausstoßen des bedrohlichen Abjekts aus der symbolischen Ordnung zu verstehen.

„The horror film attempts to bring about a confrontation with the abject (the corpse, bodily wastes, the monstrous-feminine) in order finally to eject the abject and redraw the boundaries between human and non-human. As a form of modern defilement rite, the horror film attempts to separate out the symbolic order from all that threatens its stability, [...]“⁸⁰

⁷⁹ Barbar Creed, „Kristeva, Femininity, Abjection“, S. 68f

⁸⁰ Barbara Creed, „Kristeva, Femininity, Abjection“, S. 69f

„Nothing’s ever clean enough!“ - Das Abjekt in *True Blood*

Anhand der Theorie Barbara Creeds wird deutlich, dass der Horrorfilm als Verhandlungsort des Abjekts fungiert. Durch das finale Ausstoßen des Abjekts aus der symbolischen Ordnung werden die überschrittenen Grenzen neu definiert und somit gestärkt. Wie bereits erwähnt werden die im Horrorfilm auftretenden Monster stets als Grenzgänger dargestellt. Zum Beispiel überschreiten Zombies als wandelnde Leichen die Grenze zwischen Leben und Tod. Ein weiteres Beispiel wären Werwölfe, die sich an der Grenze zwischen Mensch und Tier bewegen.

Vampire sind als besondere Art von Monster zu verstehen. Sie sind die Grenzgänger schlechthin, insofern sie beinahe alle möglichen Grenzen gleichzeitig überschreiten. Als lebende Tote überwinden auch Vampire die Grenze zwischen Leben und Tod. Außerdem können sich die meisten Vampire in Fledermäuse oder Wölfe verwandeln, sind also auch an der Schwelle zwischen Mensch und Tier anzusiedeln. Des weiteren markieren Vampire ebenfalls den Übergang zwischen menschlich und unmenschlich, insofern sie zwar auf den ersten Blick wie gewöhnliche Menschen aussehen, jedoch übermenschliche Kräfte besitzen. Christopher Craft hat zudem darauf verwiesen, dass in der Figur des Vampirs auch die Grenze zwischen Mann und Frau verwischt wird. Diese Ambiguität sieht Craft exemplarisch dargestellt im vampirischen Mund. Der Mund des Vampirs, so Craft, lockt zunächst als verführerische Öffnung umrandet von blutroten Lippen um im nächsten Moment das Opfer mit den Fangzähnen zu penetrieren. Die als geschlechtsspezifisch geltenden Handlungen des passiven Empfangens und des aktiven Penetrierens werden hier miteinander vermischt und somit in Frage gestellt.

„With its soft flesh barred by hard bone, its red crossed by white, this mouth compels opposites and contrasts into a frightening unity, and it asks some disturbing questions. Are we male or are we female? Do we have penetrators or orifices? And if both, what does that mean? And what about our bodily fluids, the red and the white? What are the relations between blood and semen, milk and blood? Furthermore, this mouth, bespeaking

the subversion of the stable and lucid distinctions of gender, is the mouth of all vampires, male and female.“⁸¹

Insofern die Figur des Vampirs gleichzeitig die Grenzen zwischen Leben und Tod, Mensch und Tier, menschlich und übermenschlich sowie zwischen Mann und Frau überschreitet, repräsentiert sie das grenzgängerische Monster schlechthin. Der Vampir als Grenzgänger ist somit mit Kristevas Abjekt gleichzusetzen, sofern das Abjekt all das bezeichnet, was Grenzen überschreitet und Ordnung bedroht. Indem der Vampir die sinnstiftenden binären Oppositionen in Frage stellt, bedroht er die Stabilität der symbolischen Ordnung. Insofern der Vampir also als das bedrohliche Abjekt zu verstehen ist, repräsentiert er die Wiederkehr der unterdrückten semantischen Ordnung, der mütterlichen Autorität. An dieser Stelle wird nun deutlich, warum der Vampir stets mit bedrohlicher, weiblicher Sexualität in Verbindung gebracht wird. Denn der Vampir als das Abjekt, als die wiederkehrende semantische Ordnung, ist an sich und schon immer als Repräsentant für unterdrückte Weiblichkeit anzusehen. Die symbolische Ordnung als patriarchales System basiert von vornherein auf dem Ausschluss von Weiblichkeit. Der Vampirmythos dient zur Stärkung dieses Systems, insofern in ihm und anhand der inhärent weiblichen Figur des Vampirs bedrohliche weibliche Sexualität verhandelt und schließlich reglementiert wird. Durch die finale Vernichtung des Vampirs wird die symbolische Ordnung neu definiert und gestärkt.

Dies gilt für den Vampirmythos generell und somit für alle Texte, die diesen Mythos verhandeln. In der HBO Serie *True Blood* werden Vampire jedoch noch zusätzlich auf weiteren Ebenen mit dem Abjekt identifiziert. An dieser Stelle möchte ich mich zunächst auf die allgemeine Darstellung von Vampiren in *True Blood* konzentrieren, bevor ich später genauer auf die einzelnen Charaktere der Serie eingehe.

Wie bereits erwähnt wird die semantische Ordnung mit Mystik und Magie gleichgesetzt. Sie steht somit im Gegensatz zur symbolischen Ordnung die auf

⁸¹ Christopher Craft, „Kiss Me With Those Red Lips“, S. 109

Rationalität und Logik basiert. In *True Blood* treten Vampire als Teil eben dieser rationalen, menschlichen Realität auf. Die Serie spielt in der Kleinstadt Bon Temps im Süden der USA. Durch die Entwicklung eines synthetischen Blutersatzes namens „TruBlood“ sind die Vampire nicht länger auf menschliche Opfer angewiesen und können somit an die Öffentlichkeit treten. Sie streben eine Integration in die Gesellschaft an. Da Vampire nun einen Teil der gesellschaftlichen Realität bilden, stellt sich auch die Frage nach einer logischen und rationalen Erklärung für ihre Existenz. Doch auch in *True Blood* entziehen sich die Vampire trotz allem der Möglichkeit einer naturwissenschaftlichen Erklärung. In der ersten Staffel kommt es zu einem Gespräch zwischen Bill und Sookie, den beiden Hauptcharakteren der Serie. Der Vampir Bill antwortet Sookie auf ihre Frage danach, wie sein Körper funktioniert.

Bill: „I have no heartbeat. I have no need to breathe. There are no electrical impulses in my body. What animates you, no longer animates me!“

Sookie: „What does animate you then? Blood? How do you digest it if nothing works?“

Bill: „Magic!“

Sookie: „Oh come on, Bill! I may look naive but I’m not! And you need to remember that!“

Bill: „You think that it’s not magic that keeps you alive? Just because you understand the mechanics of how something works doesn’t make it any less of a miracle! Which is just another word for magic! We’re all kept alive by magic Sookie. My magic is just a little different from yours, thats all.“⁸²

Der Vampir Bill besteht darauf, dass es Magie ist, die ihn am Leben erhält. Außerdem weist er Sookie darauf hin, dass auch ihr menschliches Leben von Magie geleitet wird, auch wenn die Möglichkeit besteht, es rational und logisch zu erklären. Der Vampir plädiert also für ein mystisches Verständnis der Natur.

⁸² *True Blood*, S01E03 „Mine“, 0h16’;

Ich werde in meiner Zitation immer auch den jeweiligen Titel der Episode nennen, da dieser in vielen Fällen die von mir ausgewählten Zitate perfekt illustriert und somit darauf hinweist, dass diese als Schlüsselszenen der genannten Episode angesehen werden können.

Vampirismus wird hier demnach charakterisiert als zugehörig zur semantischen Ordnung, die sich der Logik der symbolischen Ordnung entzieht.

Die Serie *True Blood* gehört durch die Verhandlung des Vampirmythos sowie durch den vermehrten Einsatz von gewalttätigen und schockierenden Elementen ebenfalls zum Horrorgenre. Nach Creed, wäre die Serie an sich deshalb bereits als eine moderne Form des Reinigungsrituals zu verstehen. Ohne zu viel vorwegnehmen zu wollen, kann ich an dieser Stelle bereits darauf hinweisen, dass auch *True Blood* mit der Vernichtung des Vampirs endet und somit dem typischen Muster eines Horrorfilms folgt. Auch hier geht es also um das Ausstoßen des Vampirs als Abjekt aus der symbolischen Ordnung und die Serie erfüllt somit die Merkmale und die Funktion eines Reinigungsrituals im Sinne Kristevas.

Reinigungsrituale spielen jedoch auch innerhalb der Handlung der Serie eine wichtige Rolle. Sie dienen wiederum zur Charakterisierung der Vampire als Bedrohung der symbolischen Ordnung. Denn Vampire werden in *True Blood* dargestellt als diejenigen, die im Gegensatz zu den Menschen die für die symbolische Ordnung konstituierenden Reinigungsrituale ignorieren. Ich werde zunächst auf die in der Serie praktizierten, menschlichen Reinigungsrituale eingehen, um später zu zeigen, wie sie von den Vampiren unterwandert werden.

Die Protagonistin Sookie als das exemplarische „good girl“ der Serie verarbeitet alle ihre erlittenen Verluste und Rückschläge durch intensives Reinigen und Putzen ihres Hauses. Nach dem Mord an ihrer Großmutter, der sich in Sookies eigener Küche zugetragen hat, wischt Sookie auf dem Boden kniend langsam und andächtig das Blut der Verstorbenen auf und signalisiert dadurch den Beginn ihrer Trauerarbeit.⁸³ Zwei Episoden später putzt Sookie, die zu diesem Zeitpunkt davon ausgeht, dass ihr neuer Liebhaber Bill in einem Feuer ums Leben gekommen ist, gerade das Ofenrohr, als ihre Freundin Tara die Küche betritt und einen Moment lang glaubt, Sookie wolle sich selbst ersticken.⁸⁴ Zu Beginn der dritten Staffel ist Bill, der das Feuer überlebt hat, plötzlich erneut spurlos verschwunden und

⁸³ *True Blood*, S01E06 „Cold Ground“

⁸⁴ *True Blood*, S01E08, „The Fourth Man In The Fire“

Sookie reagiert darauf, indem sie gemeinsam mit ihrem Bruder Jason die Küche putzt und ihm währenddessen ihre Sorgen anvertraut.⁸⁵ In der fünften Staffel begeht Sookie, ebenfalls in ihrer eigenen Küche, einen Mord an der Werwölfin Debbie. Während sie mit ihrem Freund Lafayette das weitere Vorgehen abklärt, wischt sie entschlossen die Überreste ihres Opfers vom Boden auf. Kurze Zeit später kommt Alcide, der ehemalige Lebensgefährte Debbies, zu Sookie und will wissen, ob sie etwas über Debbies Verschwinden weiß. Das verdächtige Verhalten Sookies macht Alcide misstrauisch und er spricht sie auf die übertriebene Sauberkeit ihrer Küche an. Sookie versucht ihn zu beschwichtigen indem sie darauf hinweist, dass doch allgemein bekannt ist, wie oft und gerne sie putzt.

Sookie: „Well, you know me! Nothing’s ever clean enough!“⁸⁶

Auf einen heftigen Streit mit Bill in der sechsten Staffel der Serie, reagiert Sookie ebenfalls wieder mit dem Bedürfnis zu Putzen. Ihr Bruder Jason macht sich Sorgen um ihr Wohlbefinden, Sookie versucht ihn zu beruhigen.

Sookie: „I’m okay I just gotta...clean or something!“⁸⁷

Die Häufigkeit mit der Sookie im Verlauf der Serie beim Putzen gezeigt wird, ist mehr als auffällig. Es gehört auch keineswegs zu den Konventionen des Horrorgenres, das Aufwischen von Blut, die Reinigung eines Mordschauplatzes zu zeigen. Umso ungewöhnlicher wirkt Sookies ständiges Putzen in *True Blood*. Sookie wird dadurch zunächst charakterisiert als eine junge Frau die ihre typisch weibliche Verantwortung, das Heim sauber zu halten, bis zur Übertriebenheit wahrnimmt. Diese Eigenschaft passt perfekt zu ihrer sonstigen Darstellung als blondgelocktes, anständiges Mädchen mit einer Vorliebe für Blümchenkleider. Auf einer zweiten Ebene repräsentiert Sookie durch ihr ständiges zeremonielles Putzen eine Frau, die Reinigungsrituale respektiert und hochhält. Sie trägt also selbst zur Stützung der symbolischen Ordnung bei.

⁸⁵ *True Blood*, S03E02, „Beautifully Broken“

⁸⁶ *True Blood*, S05E01 „Turn! Turn! Turn!“ , 0h28’

⁸⁷ *True Blood*, S06E03 „You’re No Good“, 0h52’

Reinigungsrituale treten in *True Blood* außerdem noch gehäuft in der Form von Beerdigungszeremonien auf. So werden wir in der ersten Staffel der Serie Zeugen des Begräbnisses von Sookies Großmutter⁸⁸, in der dritten Staffel wird Taras große Liebe Benedict „Eggs“ Talley beerdigt⁸⁹, in der vierten Staffel findet die Beerdigung von Tommy Mickens, dem Bruder des Lokalhelden Sam, statt⁹⁰ und in der sechsten Staffel wird der allseits beliebte Terry Bellefleur begraben⁹¹. Die Beerdigungszeremonien nehmen dabei immer einen Großteil der jeweiligen Episode ein und dienen als Abschluss eines bestimmten Handlungsstranges. Außerdem tragen sie entscheidend zur Versöhnung bestimmter Charaktere und zur Lösung von allgemeinen Konflikten der Gemeinschaft bei.

Im Gegensatz zu den Menschen respektieren die Vampire in *True Blood* die vorgegebenen Reinigungsrituale nicht. Für die Vampire sind rituelle Zeremonien wie Begräbnisse nichts als sinnlose Zeitverschwendung und selbstgerechte Gefühlsduselei. Dementsprechend gibt es in der Welt der Vampire keine Beerdigungen und der Verlust eines geliebten Vampirs wird von den Hinterbliebenen wenn überhaupt nur ganz kurz betrauert. Die Vampirin Pam beschreibt treffend die Einstellung ihrer Artgenossen zu Trauer und Schmerz.

Pam: „You humans love your pain, don’t you? You just love being in it. You even consider it a virtue! Cry the most at a funeral, you must be the best person! You promise to never forget each other, you promise to feel the sting of loss forever! Because for y’all, ‚forever’ is just the blink of an eye. Your lives are pathetically brief. When we say ‚forever’, we have to mean it! So we move past our pain. We heal. We move on. Because pain is a worthless emotion!“⁹²

⁸⁸ *True Blood*, S01E06 „Cold Ground“

⁸⁹ *True Blood*, S03E03 „It Hurts Me Too“

⁹⁰ *True Blood*, S04E12, „And When I Die“

⁹¹ *True Blood*, S06E09, „Life Matters“

⁹² *True Blood*, S06E05 „Fuck The Pain Away“, 0h39’

Eine ähnliche Einstellung zu Trauer, Schmerz und Bedauern äußert der Vampir James, als er seinen Freund Lafayette über den Verlust seiner Cousine Tara hinwegtrösten will.

James: „If you’re asking me, there is zero point in feeling pain or fear, grief or regret. You can laugh...you can cry...you can smoke out. It doesn’t matter to Tara or to the universe, it makes no fucking difference.“⁹³

Das Erachten von Trauer als sinnlos und lächerlich charakterisiert die Vampire zusätzlich als besonders emotionslos und somit unmenschlich. Der Horroreffekt wird dadurch noch verstärkt, denn das Nicht-Einhalten festgelegter Rituale wie Beerdigungszeremonien wirkt gefährlich und angsteinflößend. Indem die Vampire die menschlichen Reinigungsrituale nicht respektieren, stellen sie wiederum eine Bedrohung für das Aufrechterhalten der symbolischen Ordnung dar.

Vamprismus wird in *True Blood* also auf mehreren Ebenen mit dem Abjekt identifiziert und somit als eine Bedrohung der symbolischen Ordnung dargestellt. Ich habe nun bereits darauf verwiesen, dass die Figur des Vampirs als Repräsentation bedrohlicher Weiblichkeit zu verstehen ist. Dies steht in engem Zusammenhang mit der Darstellung von weiblicher Sexualität im Vampirtext. Der Vampir fungiert dabei als Katalysator für das Erwachen von weiblicher Sexualität. Mit der finalen Vernichtung des Vampirs wird auch die weibliche Sexualität wieder in ihre Schranken verwiesen. Weibliche Sexualität wird als eine Bedrohung der symbolischen Ordnung angesehen.

Zusätzlich zu der für den Vampirtext generell typischen Darstellung von bedrohlicher weiblicher *Sexualität*, findet in der HBO Serie *True Blood* auch eine Verhandlung von bedrohlicher weiblicher *Spiritualität* statt. Die Darstellung von weiblicher Spiritualität als Bedrohung der gesellschaftlichen Ordnung nimmt einen Großteil der Handlung von *True Blood* ein und soll deshalb in meiner Analyse der Serie ebenfalls Beachtung finden. Ich möchte mich nun zunächst auf

⁹³ *True Blood*, S07E01 „Jesus Gonna Be Here“, 0h28’

die weibliche Spiritualität konzentrieren, bevor ich später zu meiner Analyse der Darstellung von weiblicher Sexualität in *True Blood* komme. Beides steht dabei stets in engem Zusammenhang.

„The Return of the Divine Feminine“ - Weibliche Spiritualität in der feministischen Theorie

Wie bereits erwähnt sehen viele feministische Theoretiker*Innen in weiblicher Spiritualität ein großes emanzipatorisches Potenzial. Durch die Etablierung einer spezifisch weiblichen Religion kann Frauen ein spirituelles Identifikationsmodell geboten werden, das ihnen innerhalb einer patriarchal organisierten, monotheistischen Religion verweigert bleibt.

Die US-amerikanische feministische Theoretikerin bell hooks bietet in ihrem Buch *Feminism is for Everybody* einen einführenden, historischen Überblick über die Bedeutung von weiblicher Spiritualität innerhalb der feministischen Bewegung. Die Forderung nach einer spezifisch weiblichen Spiritualität fußt zunächst auf der Kritik an der westlichen, patriarchal organisierten Religion, die aus feministischer Sicht das ideologische Fundament für soziale Unterdrückung bildet.

„Early on feminist movement launched a critique of patriarchal religion that has had a profound impact, changing the nature of religious worship throughout our nation. Exposing the way Western metaphysical dualism (the assumption that the world can always be understood by binary categories, that there is an inferior and a superior, a good and a bad) was the ideological foundation of all forms of group oppression, sexism, racism, etc., and that such thinking formed the basis of Judeo-Christian belief systems.“⁹⁴

In Ablehnung dieses religiösen Systems wurde nach alternativen Formen von Spiritualität gesucht. Dabei richtete sich der Blick vor allem auf religiöse Traditionen, die die Existenz von weiblichen Gottheiten zuließen und somit auch ein Identifikationspotential für Frauen beinhaltete. Der neue Fokus auf weibliche

⁹⁴ bell hooks, *Feminism is for Everybody. Passionate Politics*, Cambridge: South End Press 2000, S. 105f

Spiritualität löste auch innerhalb der feministischen Bewegung Konflikte aus. Vor allem die aus der sozialistischen Tradition kommenden Feminist*Innen plädierten für eine Konzentration auf politische Missstände und sahen auf Grund ihres atheistischen Selbstverständnisses kein emanzipatorisches Potenzial in der Forderung nach weiblichen Gottheiten. Schnell wurde jedoch erkannt, dass sich ein gesellschaftlicher Wandel nur unter Einbezug von Religion und Spiritualität vollziehen kann.

„A huge majority of citizens in the United States identify themselves as Christian. More than other religious faith Christian doctrine which condones sexism and male domination informs all the ways we learn about gender roles in this society. Truly, there can be no feminist transformation of our culture without a transformation in our religious beliefs.“⁹⁵

bell hooks weist des Weiteren darauf hin, dass es wichtig ist Feminismus nicht mit Atheismus gleichzusetzen. Für viele Menschen stellt Spiritualität einen wichtigen Teil ihrer Identität dar, und dies muss von der feministischen Bewegung anerkannt und berücksichtigt werden. Die Forderung nach weiblicher Spiritualität ist notwendig für die Etablierung einer Alternative zu patriarchaler Religion, die immer noch auf der Unterdrückung von weiblicher Sexualität beruht und Kontrolle über den weiblichen Körper ausüben will.

„Choosing alternative spiritual paths has helped many women sustain commitment to spiritual life even as they continue to challenge and interrogate patriarchal religion. [...] The rise in religious fundamentalism threatens progressive spirituality. Fundamentalism not only encourages folks to believe that inequality is ‚natural‘, it perpetuates the notion that control of the female body is necessary. Hence its assault on reproductive rights. [...] Clearly, there is still a need for feminist activists to highlight organized religion, to engage in ongoing critique and resistance.“⁹⁶

Die Matriarchatsforscherin Heide Göttner-Abendroth betont ebenfalls die Wichtigkeit von weiblicher Spiritualität und plädiert für die Wiederaufnahme der weiblichen Göttin in das westliche Religionsverständnis. Göttner-Abendroth

⁹⁵ bell hooks, *Feminism is for Everybody*, S. 106

⁹⁶ bell hooks, *Feminism is for Everybody*, S. 108f

verweist darauf, dass in matriarchalen Gesellschaften der Vergangenheit und Gegenwart die Göttin als allumfassende und allschöpferische Erdmutter verstanden wird. Die Göttin ist die Erde selbst, Materie und Geist zugleich. Sie ist jedem Menschen jederzeit zugänglich. Die Göttin als Erdmutter unterscheidet sich dadurch in entscheidender Weise von dem ungegenständlichen Gott der patriarchalen, monotheistischen Religionen. Im Deutschen ist die einstige Göttin noch immer erkennbar an dem bis heute gebräuchlichen Begriff „Mutter Erde“. Diese Auffassung der Göttin spiegelt sich in der gesellschaftlichen Ordnung des Matriarchats wieder.

„Die Göttin als Erdmutter oder kosmische Mutter kehrt im Bild der menschlichen Mutter wieder. Wie die Göttin der Ursprung von allem ist, so ist die Mutter der Ursprung und Anfang für alle Menschen, denn jedes menschliche Wesen hat eine Mutter, die ihm durch Geburt das Dasein geschenkt hat. Daher gilt die Mutterlinie kraft der Geburt.“⁹⁷

Im frühen Patriarchat der Antike wurde die Existenz von weiblichen Göttinnen zwar noch geduldet, jedoch waren sie bereits einem allmächtigen männlichen Gott unterstellt. So tritt die Göttin Hera nur noch als rachsüchtige Ehefrau des Gottvaters Zeus auf. Mit dem Einzug der christlichen, monotheistischen Religion in Europa verschwand die Göttin schließlich völlig. Die Verehrung der Göttin als Erdmutter wurde als Blasphemie oder Ketzerei eingestuft und hatte mitunter lebensbedrohliche Konsequenzen.

„Von der Zeit der frühen Christianisierung Europas an (8. und 9. Jh.) bis zu den Jahrhunderten der sog. „Hexen“-Verfolgung (14. bis 18. Jh.), die insbesondere in Mitteleuropa wütete, wurde es zunehmend gefährlich, die Namen der althergebrachten Göttinnen zu gebrauchen, etwas über ihre Riten zu wissen oder gar ihren Kult zu feiern. Von den Missionaren wurden die Göttinnen zu gefährlichen, bösen Wesen gemacht, die nichts Göttliches mehr an sich haben, um auf diese Weise dem christlichen Gott die Alleinherrschaft zu sichern.“⁹⁸

⁹⁷ Heide Göttner-Abendroth, „Eine matriachale Sicht auf die Göttin“, in: Heide Göttner-Abendroth, Marit Rullmann, Annegret Stopczyk (Hg.), *Was Philosophinnen über die Göttin denken*, Rüsselsheim: Christel Göttert Verlag 2007, S. 50

⁹⁸ Heide Göttner-Abendroth, „Eine matriachale Sicht auf die Göttin“, S. 44

Dieser Feldzug gegen weibliche Spiritualität hält noch immer an. So werden Forschungen zum Matriarchat und dessen Göttinnenverehrung bis heute im allgemeinen Wissenschaftsdiskurs als esoterisch und unwissenschaftlich abgetan. Göttner-Abendroth selbst wurde von den Medien als „Hexe“ bezeichnet.⁹⁹

Die Verehrung einer weiblichen Göttin gilt als Bedrohung der patriarchal organisierten, westlichen Religion sowie der gesellschaftlichen Ordnung im allgemeinen. Denn religiöse und soziale Ordnung sind eng miteinander verwoben und beruhen beide auf dem Ausschluss von Weiblichkeit. Dies ist auch daran erkennbar, dass der Begriff „Göttin“ in westlichen Sprachen nicht gebraucht wird. Der Begriff bezeichnet nichts, denn die Göttin existiert nicht, weil sie in einer patriarchalen Gesellschaftsordnung nicht existieren darf. Göttner-Abendroth sieht in dem Gebrauch des Begriffes „Göttin“ daher großes subversives und emanzipatorisches Potential.

„Für diesen Sprachgebrauch gibt es mehrere Gründe:

- Erstens ist er wichtig für unsere Bewusstseinsstärkung, indem wir uns mit dem weiblich Göttlichen und seiner Macht identifizieren – was ja mit einem männlichen, abstrakten Gott für uns nicht möglich ist.
- Zweitens stärkt er das Wiederaufleben einer Frauenkultur – oder besser: einer matriarchal geprägten Kultur auch bei uns.
- Drittens ist er ein Teil des politischen Widerspruchs und Widerstands gegen das herrschende monotheistische, monokausale, monokulturelle und monomanische System, in dem wir zwangsweise leben müssen.

In diesem Sinne hat es für uns einen politischen Gehalt, von der ‚Göttin‘ zu sprechen.“¹⁰⁰

Die matriarchale Auffassung der Göttin als allumfassende Erdmutter und die damit einhergehende Verehrung der menschlichen Mutter korreliert eindeutig mit der von Kristeva identifizierten semantischen Ordnung. Die semantische Ordnung als mystische Einheit mit der Mutter muss beim Eintritt in die symbolische

⁹⁹ Vgl. Heide Göttner-Abendroth, „Eine matriarchale Sicht auf die Göttin“, S. 46f

¹⁰⁰ Heide Göttner-Abendroth, „Eine matriarchale Sicht auf die Göttin“, S. 47f

Ordnung als Gesetz des Vaters verworfen werden. Weibliche Spiritualität stellt somit wiederum eine Bedrohung für die symbolische Ordnung dar.

„Oh my goddess!“ – Weibliche Spiritualität in *True Blood*

Weibliche Spiritualität tritt in *True Blood* in drei verschiedenen Formen auf. Gemeinsam haben sie alle drei, dass die gesellschaftliche Ordnung Bon Temps' durch sie auf eine harte Probe gestellt wird. Am Ende können die Einwohner*Innen der Kleinstadt die Bedrohung jedoch in allen drei Fällen besiegen und zumindest vorübergehend zur Ordnung zurückkehren.

In der zweiten Staffel der Serie haben wir es das erste Mal mit bedrohlicher, weiblicher Spiritualität zu tun, denn Bon Temps wird von einer mächtigen und verführerischen Mänade namens Maryann heimgesucht.

Der Begriff „Mänade“ stammt aus dem griechischen und bedeutet übersetzt „die Rasende“. Als Mänaden werden die Anhängerinnen des Gottes Dionysos bezeichnet. Die orgiastischen Zeremonien, die zu Ehren des Gottes abgehalten wurden, waren begleitet von ekstatischem Tanz und Gesang. Männer waren von ihnen ausgeschlossen.

„In die Häute selbsterlegter Tiere gehüllt, trugen die Mänaden als Symbol ihrer Ergebenheit gegenüber Dionysos jene uns von vielen Malereien und Reliefs her bekannten, mit Efeu und Weinlaub umwickelten Thyrsosstäbe zur Schau und errichteten ihrem Gott mit Vorliebe in der Wildnis Altäre. Wir sehen sie auf Vasenbildern durch Wälder und Felder laufen, die Köpfe zurückgeworfen, mit wehenden Haaren, in verzücktem Tanz, begleitet von Flöten, Trommeln und Tamburinen. Wenn sie Hunger hatten, töteten sie mit bloßen Händen das nächstbeste Wild, verschlangen auf der Stelle das rohe Fleisch und tranken das warme Blut, um sich in ihren nicht enden wollenden Ritualen bei Kräften zu halten. Die Männer zeigten sich über dieses Treiben ziemlich entsetzt, vielleicht aber nur, weil es ihnen strengstens untersagt war, daran teilzunehmen.“¹⁰¹

¹⁰¹ Patricia Monaghan, *Lexikon der Göttinnen. Ein Standardwerk der Mythologie*, Bern [u.a.]: O. W. Barth Verlag 1997, S. 181

Die Mänade Maryann trifft in Bon Temps zunächst auf Tara. Ich werde später noch genauer auf die Darstellung der Figur Tara eingehen, wodurch auch klarer werden sollte, warum sich ausgerechnet sie zu Maryann hingezogen fühlt. Für den Augenblick reicht eine kurze und prägnante Charakterisierung:

„Tara Thornton, a strongwilled African American woman who is quick to confront anyone in whom she senses even a hint of racism or sexism;“¹⁰²

Tara ist nach mehreren heftigen Streiten mit ihrer alkoholsüchtigen Mutter von zu Hause ausgezogen und sucht nun eine Bleibe. Maryann bietet Tara an, vorübergehend bei ihr zu wohnen. Die zunächst misstrauische Tara nimmt ihr Angebot schließlich an. In Maryanns Haus wohnt außerdem noch ein junger Mann namens Eggs, in den sich Tara schnell verliebt. Auch ihm hat die Mänade ihre Hilfe angeboten. Maryann will ihren Schützlingen in ihrem Haus eine Art von Ersatz-Familie bieten. Sie wird dargestellt als eine etwas ältere, reiche Single-Frau die alleine in einem riesigen Anwesen lebt und gerne dem Alkohol und anderen Drogen frönt und nebenbei dazu neigt, junge und unerfahrene Männer zu verführen. Außerdem besitzt sie magische Kräfte, mit denen sie Menschen manipulieren kann. Überall wo Maryann auftaucht, verbreitet sie eine sexuell aufgeladene Stimmung. Sie veranstaltet regelmäßig feuchtfröhliche Parties zu denen sie ganz Bon Temps einlädt. Indem sie die Menschen in eine Art Trancezustand versetzt, enden Maryanns Parties stets in einer ekstatischen Orgie. Im Verlauf der zweiten Staffel werden diese feierlichen Riten immer ausschweifender und brutaler, bis Maryann schließlich durch das Erbringen eines Menschenopfers während einer Orgie den Gott Dionysos zu sich rufen will. Es bleibt ungewiss ob dies tatsächlich möglich gewesen wäre. Suggestiert wird jedoch, dass mit dem Erscheinen des Gottes Dionysos die ganze Menschheit in ewige Ekstase verfallen würde. Es gelingt den Bewohnern Bon Temps jedoch,

¹⁰² Joseph J. Foy, „Signed in Blood. Rights and the Vampire-Human Social Contract“, in: George A. Dunn/Rebecca Housel (Hg.), *True Blood and Philosophy. We Wanna Think Bad Things With You*, New Jersey: John Wiley & Sons 2010, S. 54

Maryann von ihrem Vorhaben abzuhalten. Am Ende der Staffel wird sie symbolträchtig auf dem Horn eines Stieres aufgespießt und somit getötet.

In der vierten Staffel von *True Blood* tritt weibliche Spiritualität auf in der Form eines Hexenkultes. Die Hexe Marnie hat in der Nähe von Bon Temps ein Geschäftslokal namens „Moon Goddess Emporium“ eröffnet, wo sie gemeinsam mit anderen Anhänger*Innen des Kultes ihre Rituale abhält. Sie bezeichnen sich selbst als Wicca.

Das Wiccatum ist als eine moderne Form des Hexenkultes zu verstehen. Es handelt sich dabei um ein spirituelles Denk- und Glaubenssystem, das sich historisch mit den Hexen des Mittelalters verbunden sieht und sich auf vorchristliche spirituelle Praktiken bezieht. Das Wiccatum zeichnet sich außerdem durch eine starke Naturverbundheit aus.

„Das Wiccatum gilt als weltweit führende ‚Religion‘ in den neuheidnischen Bewegungen. Die ‚Alte Religion‘ postuliert, dass sie auf den religiösen Praktiken der europäischen Vorzeit beruht. Es wird das Göttliche in Form einer weiblichen und einer männlichen Gottheit, die sich gleichgestellt sind, verehrt. Magie, eine reichhaltige Ritualwelt, Orientierung an lunaren und solaren Jahreszyklen sind integrale Bestandteile des Wiccatums.“¹⁰³

Feminismus spielt im Wiccatum eine zentrale Rolle. Unter dem Einfluss der Frauenbewegung in den 1960er und 1970er Jahren entwickelten sich eigenständige Traditionen des Wiccatums, die ganz auf die Verehrung eines männlichen Gottes verzichteten und ihre Rituale nunmehr der Göttin Diane widmeten. Das Wiccatum konnte somit einen alternative spirituellen Weg für Frauen anbieten, die sich in patriarchal organisierten Religionssystemen nicht vertreten sahen.

„Der Feminismus hat das Wiccatum nachhaltig geprägt. Nicht nur, dass eine neu entstandene Tradition, das Dianische Wicca, aus der Frauenbewegung resultierte. Frauen

¹⁰³ Kathrin Fischer, *Das Wiccatum. Volkskundliche Nachforschungen zu heidnischen Hexen im deutschsprachigen Raum*, Würzburg: Ergon Verlag 2007, S. 13

sahen sich einer Religion gegenüber, die sich gegen das Patriarchat stellte und eine Frau als Göttin bot.“¹⁰⁴

Im Zuge der Frauenbewegung fand eine Umdeutung des Hexenmythos statt. Es kam zu einer Neubewertung von historischen Quellen wie etwa dem berüchtigten *Hexenhammer*¹⁰⁵, der um 1486 verfasst wurde. In dieser Hetzschrift wurde ausdrücklich zu der Verfolgung von Hexen oder sogenannten Schadenzauberinnen aufgerufen. Dabei sind beinahe alle Vorwürfe, die den Hexen von seiten der Kirche gemacht wurden, auf die weibliche Sexualität zurückzuführen.

„Schadenzauberinnen schließen einen Pakt mit dem Teufel, indem sie mit ihm kopulieren und dem christlichen Glauben abschwören. Dank der Verbundenheit mit seiner Macht und unter missbräuchlicher Verwendung sakraler Gegenstände können sie fliegen, sich und andere in Tiere verwandeln, das Wetter beeinflussen und Krankheiten verursachen. Ein Großteil der Vorwürfe ist sexueller Natur, wobei insbesondere das Verursachen von Impotenz immer wieder genannt wird.“¹⁰⁶

Außerdem werden im *Hexenhammer* ausdrücklich Hebammen zu einer Zielgruppe der Verfolgung erklärt. Hebammen verfügten über einen reichen Schatz an Wissen über (weibliche) Sexualität, über Fortpflanzung und Geburtenkontrolle. Durch dieses Wissen kam ihnen eine nicht zu unterschätzende Macht zu, die schließlich zu ihrer Verfolgung durch die Kirche führte.

„Hebammen konnten für sämtliche sexualitäts- und fortpflanzungsbezogenen Hexereidelikte verantwortlich gemacht werden: Mithilfe von Kräutern und Beschwörungen verursachten sie physisch und psychisch bedingte Impotenz und Unfruchtbarkeit; sie nahmen sowohl Kastrationen und Sterilisationen als auch Abtreibungen und Kindstötung vor. Zudem begünstigten ihre Aphrodisiaka die Unzucht, z.B. vorehelichen, außerehelichen und nicht standesgemäßen Geschlechtsverkehr und

¹⁰⁴ Kathrin Fischer, *Das Wiccatum*, S. 201

¹⁰⁵ Jakob Sprenger, *Der Hexenhammer*, München: Dt. Taschenbuch- Verlag 1996

¹⁰⁶ Ana Mandé, *Hexen. Ausführungen zum besseren Verständnis, Anregungen zum Nachdenken*, Bergisch Gladbach: BLT-Verlag 2001, S. 23

nicht zur Fortsetzung geeignete Sexualpraktiken. Mit ihrer Erfahrung, ihren Kenntnissen über Fruchtbarkeit und unter Verwendung spezieller Gerätschaften hatte die Hebamme Mittel der Geburtenregelung zur Verfügung. Frauen, die diese Möglichkeit nutzten, konnten hierdurch eine körperliche und wirtschaftliche Freiheit gewinnen, die ihnen sonst versagt blieb.“¹⁰⁷

Die feministische Bewegung wies auf diesen Zusammenhang von Hexenverfolgung und autonomer weiblicher Sexualität hin und sah in den Hexen durchaus auch ein Identifikationspotential für viele Frauen.

„In den Siebzigerjahren des 20. Jahrhunderts gelangten die historischen Hexen in den Brennpunkt des Interesses der Frauenemanzipationsbewegung. Die Hexenverfolgung wurde in der Argumentation benutzt, um die kontinuierliche Unterdrückung von Frauen in einer von Männern dominierten Gesellschaft zu belegen. Die Identifikation mit den Hexen als weibliche Opfer spielte dabei ebenso eine Rolle wie der Entwurf eines Idealbildes der Hexe als weiser Frau und Rebellin. Zu Beginn des dritten Jahrtausends scheinen sich nicht wenige Frauen mit einem neuen Hexenbild zu identifizieren: Sie verteidigen ihre Identität als Hexen anstatt sie zu leugnen.“¹⁰⁸

Auch in *True Blood* identifizieren sich nicht wenige Menschen mit dem neuen Hexenbild, dem Wiccatum. Zu dem Hexenzirkel rundum Marnie gehören etwa 15 Männer und Frauen, die sich regelmäßig treffen und Rituale abhalten. In der ersten Folge der vierten Staffel führen die Hexen eine Zeremonie zu Ehren von Marnies verstorbenem Wellensittich durch. Dies wird zunächst noch mit Absicht besonders lächerlich dargestellt. Die weibliche Spiritualität wird als esoterisch und emotionell diffamiert. Plötzlich wandelt sich das harmlose Ritual jedoch in eine bedrohliche und angsteinflößende Situation, da Marnie es tatsächlich schafft, ihren toten Wellensittich wieder zum Leben zu erwecken. Unter Marnies Anhänger*Innen befindet sich auch Hollie, Wicca und ausdrückliche Feministin. Durch die Figur der Hollie wird auch in *True Blood* eine eindeutige Verbindung von Hexentum und Feminismus hergestellt. Hollie hat sich zum Beispiel angewöhnt, statt der üblichen Redewendung „Oh my god!“ stets die weibliche

¹⁰⁷ Ana Mandé, *Hexen*, S. 58

¹⁰⁸ Ana Mandé, *Hexen*, S. 100

Variante „Oh my goddess!“ zu verwenden um somit der weiblichen Göttin zu huldigen.¹⁰⁹ Durch weitere Aussagen wird die Figur der Hollie eindeutig als Feministin charakterisiert. So lehnt es Hollie etwa ab, eine sexuell aktive Frau als „Schlampe“ zu bezeichnen, da dieser Begriff die weibliche Sexualität beleidigt und stigmatisiert.

Hollie: „I’m sorry I called Adeline a slut. I don’t even believe in that word ‚slut‘, okay? It shames female sexuality and I’m against that 100%!“¹¹⁰

Wie zu erwarten fühlt sich auch Tara erneut zu dieser Art von weiblicher Spiritualität hingezogen. Sie lernt Hollie in einer Selbsthilfegruppe für Opfer von sexueller Gewalt kennen. Über diese Gruppe kommt es schließlich auch zu ihrem Einstieg in den Hexenzirkel.

Im Laufe der vierten Staffel stellt sich heraus, dass Marnie besessen ist von einer spanischen Hexe namens Antonia, die im Mittelalter lebte und zu einem Opfer der Hexenverbrennungen wurde. Antonia offenbart den anderen Hexen, dass die Verantwortlichen für diese schrecklichen Verbrechen an Frauen, die Oberhäupter der christlichen Kirche, in Wirklichkeit Vampire waren. Die Vampire haben Antonia vor ihrer Verbrennung gefangengehalten und tagelang sexuell missbraucht. An dieser Stelle findet also ein wichtiger Wandel der Darstellung von Vampiren innerhalb der Serie statt. Denn die Vampire sind es nun, die im Mittelalter Frauen geschändet und ermordet haben sollen. Die Verbrechen des patriarchalen Religionssystems werden auf die Vampirfigur projiziert. Die schrecklichen Jahrhunderte der Hexenverbrennungen werden zu der Einzeltat einiger außer Kontrolle geratener Vampire heruntergespielt. Anders wäre eine Verhandlung dieses Tabuthemas innerhalb einer US-amerikanischen Unterhaltungsserie wohl auch überhaupt nicht möglich. Gleichzeitig werden die Hexen trotz allem als verrückte und rachegetriebene Weiber dargestellt. Das Hexentum wird dabei in einen direkten Kausalzusammenhang mit sexueller Gewalt an Frauen gebracht. Jedoch werden hier nicht aufbegehrende Frauen mit

¹⁰⁹ so z.B. in: *True Blood*, S05E12, „Save Yourself“ oder *True Blood*, S06E03, „You’re No Good“

¹¹⁰ *True Blood*, S07E06, „Karma“, 0h36’

sexueller Gewalt bestraft sondern es findet eine Umkehrung statt und das Hexentum wird zu einer Selbsthilfegruppe für rachegetriebene Vergewaltigungsopfer degradiert. Marnie will es mit der Hilfe ihres Hexenzirkels allen Vampiren heimzahlen. Durch einen Fluch will sie die Vampire dazu bringen, ins Tageslicht zu gehen und somit zu verbrennen. Schließlich können die Hexen jedoch aufgehalten werden und Marnie kommt ums Leben.

In der fünften und sechsten Staffel von *True Blood* begegnet uns weibliche Spiritualität schließlich in Form der Vampirgöttin Lilith. Wie wir erfahren, verfügen die Vampire über eine eigene Bibel, die sie als das „original testament“ bezeichnen. Die Vampirbibel geht dem Alten und dem Neuen Testament voraus und besagt, dass die Vampirin Lilith als Ebenbild Gottes erschaffen wurde.

Die Figur der Lilith ist bekannt aus der jüdischen Mythologie. Lilith ist ein weibliches Nachtgespenst, ein Rachedämon, aber auch die erste Frau und die „Ur-Feministin“¹¹¹. Der Mythos um die Figur der Lilith wird am anschaulichsten dargelegt im *Alphabet des Ben Sira*. Dieser Text zählt zu den Apokryphen des Alten Testaments, also zu denjenigen Texten, die aus diversen Gründen nicht in den biblischen Kanon aufgenommen wurden. Diesem Mythos zufolge war Lilith die erste Frau, noch vor Eva. Sie wurde als ebenbürtige Gefährtin Adams ebenfalls aus Erde geschaffen. Adam wollte Liliths Gleichwertigkeit jedoch nicht anerkennen, deshalb entschloss sich Lilith dazu, ihn zu verlassen.

„Als Gott Adam erschuf, sagte er: Es ist nicht gut, dass der Mensch allein sei. Daher erschuf er für ihn eine Gehilfin, ebenfalls aus Erde (Andere Lesart: aus der gleichen Erde) und nannte sie Lilith. Sobald sie geschaffen war, begann sie einen Streit und sagte: Weshalb sollte ich unten liegen? Ich bin ebenso viel (wert) wie du, wir sind beide aus Erde geschaffen. Als aber Lilith sah, dass sie Adam nicht überwältigen konnte, sprach sie den unaussprechlichen Gottesnamen aus und flog in die Luft. Adam betete und sagte: Herr der Welt. Die Frau, die du mir gegeben hast, ist von mir weggegangen. Darauf

¹¹¹ Hans Biedermann, *Die großen Mütter. Die schöpferische Rolle der Frau in der Menschheitsgeschichte*, Graz [u.a.]: Böhlau Verlag 1987, S. 110

sandte Gott drei Engel, die sie zurückbringen sollten. [...] Aber sie weigerte sich, zurückzukehren.“¹¹²

Es ist wenig verwunderlich, dass dieser Text aus dem biblischen Kanon ausgeschlossen wurde. Schließlich ist es äußerst schwierig, den Ausschluss der Frau aus der religiösen Praxis zu argumentieren, wenn schon in der Schöpfungsgeschichte geschrieben steht, dass Mann und Frau aus der gleichen Erde geschaffen wurden, also gleichwertig sind.

Zur Strafe für ihr Ungehorsam dem Mann gegenüber sollte Lilith jeden Tag hundert ihrer Kinder verlieren. Um sich zu rächen wandelt Lilith als Nachtgespenst umher und schadet den Menschen. Ihr dämonisches Treiben fungiert dabei als Repräsentation von männlichen Ängsten.

„She allegedly: kills child-bearing (pregnant and birthing) women; injures newborn babes (boys until the bris, girls until twenty days of age); excites men in their sleep and takes their sperm to manufacture demon children to replace her own. [...] All three of these embody several crucial male fears: loss of potency and ‚manhood‘, loss of a woman’s companionship and emotional support, and threat to survival.“¹¹³

Die Figur der Lilith nimmt, so Aviva Cantor, im jüdischen Glauben die Funktion eines abschreckenden Beispiels für die Frauen ein. Anhand von Lilith wird aufgezeigt, dass Frauen, die sich dem Diktat der Männer nicht beugen wollen, mit drastischen Bestrafungen zu rechnen haben. Die Figur der Eva dagegen soll den Frauen als Vorbild dienen, um ihre Rolle als Unterstützerin des Mannes einzunehmen.

„Negative roles support the patriarchal order just as positive ones do; the positive ones are promises, the negative ones, threats. Lilith is a negative, shadow role, the flip side of Eve. Eve is the enabler (‚helpmeet‘), Lilith, the disabler; Eve, the ‚mother of all life‘,

¹¹² zit. in: Siegmund Hurwitz, *Lilith – die erste Eva. Eine Studie über dunkle Aspekte des Weiblichen*, Zürich: Daimon Verlag 1980, S. 93

¹¹³ Aviva Cantor, „The Lilith Question“, in: Susannah Heschel (Hg.), *On Being a Jewish Feminist. A Reader*, New York: Schocken Books 1983, S. 45f

Lilith, a destroyer of life. In creating the Lilith shadow role, men are telling a woman that if she is independent, assertive, free, as Lilith was, she'll end up a frigid nymphomaniac childless witch.¹¹⁴

Die Vampire in *True Blood* haben Lilith zu ihrer Göttin erhoben. Sie beten eine Figur an, die sich der männlichen Dominanz widersetzt, die Ur-Feministin.

In *True Blood* gibt es nun des weiteren zwei verschiedene Auslegungen der Bibel unter den gläubigen Vampiren. Die „Sanguinistas“ interpretieren die Vampirbibel dahingehend, dass Adam und Eva in weiterer Folge von Gott als Nahrung für die Vampirin Lilith erschaffen wurden. Dementsprechend betrachten die radikalen „Sanguinistas“ die Gleichberechtigung von Mensch und Vampir als Blasphemie.

Angeführt wird die „Sanguinista“-Bewegung in *True Blood* von der Vampirin Salome. Auch die Figur der Salome beruht auf einem biblischen Mythos, der in der Kunst und der Literatur wiederholt verarbeitet wurde. Salome ist die Tochter des König Herodes. Sie soll mit kaltblütiger Grausamkeit als Geschenk von ihrem Vater den Kopf Johannes des Täufers auf einem Tablett gefordert haben. Zuvor soll sie um die Männer am Hof zu betören, einen erotischen Schleiertanz aufgeführt haben. Der Salome-Stoff wurde beinahe unzählige Male von verschiedenen Künstlern aufgenommen und interpretiert. Gleich geblieben ist jedoch immer die Darstellung der Salome als Sinnbild für Schönheit, Erotik und weibliche Grausamkeit. Salome steht exemplarisch für das Prinzip von gefährlicher, weiblicher Sexualität.¹¹⁵

Auch in *True Blood* wird Salome als absolut verführerisch und sinnlich dargestellt. Ihre sexuellen Reize setzt sie ein um ihre männlichen Gegenspieler zu manipulieren und letztendlich auszuschalten. Die Figur der Salome in *True Blood* beruht nicht nur auf dem biblischen Mythos. Salome weist in der Serie selbst

¹¹⁴ Aviva Cantor, „The Lilith Question“, S. 45

¹¹⁵ Vgl. Sandra Walz, *Tänzerin um das Haupt. Eine Untersuchung zum Mythos „Salome“ und dessen Rezeption durch die europäische Literatur und Kunst des Fin de siècle*, München: Meidenbauer Verlag 2008

darauf hin, dass sie tatsächlich die biblische Figur der Salome ist. Als junges Mädchen wurde sie von ihren Zeitgenossen zu einem Symbol für bedrohliche weibliche Sexualität gemacht, wie Salome selbst sagt. In einem Gespräch mit dem Vampir Bill, verrät sie ihre wahre Geschichte.

Salome: „Do you know who I am?“

Bill: „You are Salome! Beheader of John the Baptist. Dancer of the Seven Veils.“

Salome: „Don’t believe everything you read! The human bible, it’s little better than ‚US Weekly‘. They made me a convenient villain! A symbol for dangerous female sexuality! But I was just a girl, with a severely fucked up family.“

Bill: „So you didn’t ask for a man’s head on a silver platter?“

Salome: „Politics! John denounced my mother's remarriage to my uncle, the king. She wanted him silenced, so she saw an opportunity in her new husband's fondness for teenage virgins. The trade was her idea.“

Bill: „Your mother traded your body for revenge! And the Dance of the Seven Veils?“

Salome: „They wrapped me in sheer scarves when I was delivered to my uncle's bed. I suppose you can call what followed a dance of sorts. The humans of my youth, they were far more savage than any vampires I've known.“¹¹⁶

Die mächtige Anführerin der radikalen „Sanguinista“-Bewegung wird also erneut als ein Opfer von sexueller Gewalt dargestellt. All ihre Überzeugungen basieren scheinbar nur auf ihrem Verlangen nach Rache für das ihr zugefügte Leid. Salomes Gefährtin Nora wird als fanatische Verehrerin Liliths dargestellt, die selbst unter schlimmster Folter ihren Glauben nicht aufgibt, ansonsten jedoch nicht sehr viel Eigeninitiative zu besitzen scheint. Sie folgt ihrer Anführerin Salome bedingungslos.

Neben den „Sanguinistas“ gibt es noch eine weitere Gruppierung unter den Vampiren. Sie legen die Vampirbibel dahingehend aus, dass Menschen und

¹¹⁶ *True Blood*, S05E03, „Whatever I am, You Made Me“, 0h33’

Vampire zu einem friedlichen Leben miteinander bestimmt sind. Dementsprechend betreibt diese Gruppierung der Vampire in *True Blood* „Mainstreaming“. Sie treten also ein für eine Eingliederung der Vampire in die menschliche Gesellschaft und fordern Gleichberechtigung.

Der Begriff „Mainstreaming“ als politische Agenda der Vampire ruft eindeutig die Assoziation mit „Gender Mainstreaming“ hervor. Die politische Zielsetzung des „Gender Mainstreaming“ fordert zwar ebenso wie andere feministische Bewegungen die Gleichberechtigung der Geschlechter, will dabei jedoch Männer und Frauen gleichermaßen miteinbeziehen und sich somit von einer expliziten Frauenpolitik abgrenzen.

„Gender Mainstreaming setzt demgegenüber nicht bei den weiblichen Individuen an, sondern orientiert auf einen grundlegenden Umbau von Organisationskulturen insgesamt. Will Gender Mainstreaming bei der Frage nach der geschlechtergerechten Ausgestaltung nicht die Tendenzen der bisherige Gleichstellungspolitik wiederholen, müssen die Interessen von Frauen und Männer gleichermaßen berücksichtigt werden.“¹¹⁷

In der Kritik steht „Gender Mainstreaming“ vor allem als angepasster und harmloser Reformversuch, der die unterschiedliche Positionierung von Mann und Frau in der Gesellschaft verleugnet und somit der feministischen Bewegung in gewisser Weise den Wind aus den Segeln nimmt.

Die zwei politisch-religiösen Gruppierungen der Vampire in *True Blood*, die „Sanguinistas“ und die „Mainstreamers“, werden mit der feministischen Bewegung und mit weiblicher Spiritualität in Verbindung gebracht, insofern sie beide gleichermaßen die weibliche Göttin Lilith, die Ur-Feministin, anbeten. Durch die Verwendung des Begriffes „Mainstreaming“ wird zusätzlich ein deutlicher Bezug zur Gender-Debatte und zum Feminismus gezogen. Die „Sanguinistas“ vertreten eine radikale, revolutionäre Bewegung, die das System

¹¹⁷ Christiane Burbach, Peter Döge [Hg.], *Gender Mainstreaming. Lernprozesse in wissenschaftlichen, kirchlichen und politischen Organisationen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 9

als Ganzes umstoßen wollen. Im Gegensatz dazu streben die „Mainstreamers“ einen gesellschaftlichen Konsens an, wollen sich also gleichberechtigt in das gegebene System einordnen. Dies entspricht den von Julia Kristeva identifizierten zwei Generationen der feministischen Bewegung. Obwohl die „Sanguinistas“ eindeutig als die größere Bedrohung charakterisiert werden, bestehen jedoch letztendlich beide Gruppierungen aus blutsaugenden, gewalttätigen Vampiren. Die Forderungen der „Mainstreamers“ werden von einigen Menschen innerhalb der Serie zunächst akzeptiert, allen voran von der Protagonistin Sookie. Doch auch Sookie wendet sich im Laufe der Serie immer mehr von den Vampiren ab. Außerdem gibt es in *True Blood* auch zahlreiche, sehr sympathisch dargestellte Charaktere, die sich explizit gegen die Gleichberechtigung von Vampiren aussprechen. Hierzu zählen zum Beispiel Sam, der Besitzer der Bar „Merlotte’s“, sowie Arlene, eine von Sams Kellnerinnen, aber auch Jason, Sookies Bruder, der sich im Laufe der Serie zum Publikumsliebbling entwickelt. In einem Gespräch mit dem Vampir Bill legt Jason seine Ansichten dar.

Jason: „A lot of Americans think you people don’t deserve special rights!“
Bill: „They’re the same rights you have!“
Jason: „No, I’m just saying, there’s a reason things are the way they are!“
Bill: „Yeah, it’s called injustice!“
Jason: „It’s called ,this is how we do it’!“¹¹⁸

Schlussendlich endet auch *True Blood* mit der Vernichtung des Vampir-Protagonisten. Ein gleichberechtigtes Leben zusammen mit Vampiren wird nicht als Möglichkeit präsentiert. Stattdessen wird immer wieder betont, wie einfach und schön das Leben doch war, bevor die Vampire ihre Rechte einforderten.

Durch die Verhandlung und spezifische Darstellung von weiblicher Spiritualität in *True Blood* wird eine eindeutige Verbindung zur feministischen Bewegung gezogen. Die weiblichen Figuren der Serie, die sich zu den verschiedenen spirituellen Gruppen hingezogen fühlen, äußern entweder explizit feministische Überzeugungen oder werden als die Opfer von sexueller Gewalt dargestellt,

¹¹⁸ *True Blood*, S01E02, „The First Taste“, 0h30’

meistens jedoch beides zugleich. Weibliche Spiritualität und Feminismus werden durch ihre spezifische Darstellung in *True Blood* zu Selbsthilfeeinrichtungen für Vergewaltigungsopfer degradiert. Somit wird ihnen auch jegliche politische Relevanz abgesprochen. Außerdem geht es auch immer um bedrohliche und ausschweifende weibliche Sexualität, wie an den Figuren Maryann und Salome besonders deutlich wird. In der Figur der Vampirgöttin Lilith werden weibliche Spiritualität und weibliche Sexualität, Feminismus und Vampirismus eindeutig gleichgesetzt und als eine Bedrohung der gesellschaftlichen Ordnung stilisiert.

„I’m sorry, was that sexist?“ – Verhandlungen weiblicher Sexualität in *True Blood*

In den vorangegangenen Kapiteln habe ich mich zunächst mit der generellen Charakterisierung der Vampire in *True Blood* beschäftigt um danach die Darstellung von weiblicher Spiritualität genauer zu betrachten, die innerhalb der Serie eine signifikante Rolle spielt. Es ist dabei wichtig noch einmal festzuhalten, dass sowohl die Figur des Vampirs an sich als auch die weibliche Spiritualität stets in einem engen Naheverhältnis zur Darstellung von weiblicher Sexualität steht.

Bedrohliche weibliche Sexualität wird von Anfang an zu einem zentralen Thema der HBO Serie *True Blood* gemacht. Zu Beginn der allerersten Folge findet folgendes Gespräch zwischen den Kellnerinnen der Bar „Merlotte’s“ Sookie und Arlene sowie dem Koch Lafayette statt:

- Lafayette:* „Ooh, Sookie! Chicka-Chicka Bow-wow! You look like a porn star with that tan and pink lipstick! You got a date?“
- Sookie:* „No. When I wear make-up, I get bigger tips!“
- Lafayette:* „Haha! Yes, girl, that’s it. These damn rednecks are suckers for packaging.“
- Sookie:* „And I get even bigger tips when I act like I don’t have a brain in my head. But, if I don’t, they’re all scared of me!“
- Lafayette:* „They ain’t scared of you, honey child. They scared of whats between your legs!“

Sookie: „Lafayette! That’s nasty talk! I won’t listen to that!“
Arlene: „Do you even know what’s between a woman’s legs?“
Lafayette: „I know every man, whether straight, gay, or George ‚fucking‘ Bush is terrified of the pussy!“¹¹⁹

Die Handlung der ersten Staffel dreht sich zudem um den Frauenmörder Drew Marshall, der es ausschließlich auf sogenannte „fang-bangers“ abgesehen hat. Im Umkreis von Bon Temps bestraft er alle Frauen, die Sex mit Vampiren hatten, mit dem Tod. Bereits in der ersten Staffel von *True Blood* wird also ausschweifende und somit bedrohliche weibliche Sexualität sowie deren Bestrafung als zentrales Thema der Serie etabliert.

Ich möchte mich nun genauer mit den drei weiblichen Protagonistinnen von *True Blood* - Tara, Jessica und Sookie – beschäftigen. Dabei werde ich versuchen herauszuarbeiten, wie die drei weiblichen Protagonistinnen der Serie charakterisiert werden, auf welche Weise ihre Sexualität dargestellt wird und wie sie selbst damit umgehen, ob und wie sich diese Darstellung im Laufe der Serie verändert, sowie welches Schicksal die weiblichen Protagonistinnen am Ende der Serie schließlich ereilt.

Die Figur Tara wird bereits in der allerersten Folge auf das Klischee der verärgerten und immer nörgelnden Feministin festgelegt. Dementsprechend verläuft ihr Schicksal über mehrer Staffeln der Serie hinweg denkbar schlecht. Tara wird anhand von folgender Szene vorgestellt: An ihrem Arbeitsplatz gerät Tara in eine Diskussion mit einer Kundin, worauf diese nach dem Geschäftsführer verlangt.

Kundin: „I would like to speak to your manager!“
Tara: „Fine! Waylon! Trust me, you are not getting me fired! I am quitting! You were just the fucking catalyst, and for that, I ought to thank you!“
Kundin: „You are a very rude young woman!“
Tara: „Oh, this ain’t rude! This is uppity!“

¹¹⁹ True Blood, S01E01, „Strange Love“, 0h11’

Der Geschäftsführer Waylon nähert sich vorsichtig, woraufhin Tara ihm eine schallende Ohrfeige verpasst.

Tara: „That’s for petting my ass too much! I’m gonna get my baby daddy who just got out of prison to kick your teeth in!“

Waylon: „Jesus, Tara! Please don’t do anything...“

Tara: „Oh my god! I’m not serious you pathetic racist!“¹²⁰

Tara stürmt aus dem Laden und macht sich auf den Weg zu ihrer besten Freundin Sookie, die gerade in der Bar „Merlotte’s“ als Kellnerin arbeitet. In einem Gespräch zwischen den beiden stellt sich heraus, dass Tara nicht zum ersten Mal ihren Job verloren hat. Offensichtlich kann sie das zuvor geschilderte sexistische und rassistische Verhalten ihrer Arbeitgeber nicht stillschweigend hinnehmen.

Tara: „My life sucks!“

Sookie: „Don’t you be feeling sorry for yourself! That’s just lazy!“

Tara: „Well, why can’t I keep a job?“

Sookie: „Maybe because you can’t keep your mouth shut!“¹²¹

Tara wird schließlich im „Merlotte’s“ als Barkeeperin angestellt. Sie ist die einzige, die sich weigert die hautengen T-Shirts und kurzen Höschen anzuziehen, die der Besitzer Sam als Uniform für seine Mitarbeiterinnen vorgesehen hat. Sie lässt sich auch weiterhin keine anzüglichen Kommentare von den männlichen Gästen gefallen.

Gast: „You look mighty pretty tonight Tara! That’s a nice color on you!“

Tara: „Fuck you!“

Gast: „I’m sorry, was that sexist?“¹²²

Wie wir in der ersten Staffel erfahren, ist Tara seit ihrer Kindheit in den Bruder ihrer besten Freundin Sookie verliebt. Sie startet einige vergebliche Versuche,

¹²⁰ *True Blood*, S01E01, „Strange Love“, 0h7’

¹²¹ *True Blood*, S01E01, „Strange Love“, 0h14’

¹²² *True Blood*, S01E08, „The Fourth Man In The Fire“, 0h24’

Jason auf sie aufmerksam zu machen. Da Jason keinerlei Interesse für sie zeigt, geht sie zum Trost eine Affäre mit ihrem Chef Sam ein. Doch seine rassistischen Kommentare vertreiben Tara schnell wieder. Nachdem sie miteinander geschlafen haben, weist Sam Tara darauf hin, dass sie während dem Geschlechtsverkehr merkwürdige Laute von sich gibt.

Sam: „Sometimes...you grunt.“
Tara: „I what!?“
Sam: „It’s natural, nothing to get worked up over. It’s just a sound.“
Tara: „A grunting sound? Like a farm animal?“
Sam: „No! It’s...it’s athletic. Like tennis players...when they serve...“
Tara: „You mean like Serena? What, because I’m black I sound like Serena Williams?“
Sam: „That’s not what I said!“
Tara: „You racist son of a bitch!“¹²³

Taras Wutausbrüche werden dabei stets so dargestellt, als würde sie ihrem Gegenüber die diskriminierenden Kommentare in den Mund legen. Tatsächlich ist jedoch nicht zu leugnen, dass Taras erster Arbeitgeber sie sexuell belästigt hat und Sam seine weiblichen Angestellten dazu nötigt, sexualisierte Arbeitsuniformen zu tragen. Tara wehrt sich also nicht grundlos gegen jegliche Art von alltäglichem Sexismus und Rassismus.

Im weiteren Verlauf der ersten Staffel hat Tara hauptsächlich mit sich selbst und ihrer alkoholsüchtigen Mutter zu kämpfen. Taras Mutter ist überzeugt, von einem Dämon besessen zu sein, der ihre Alkoholsucht verursacht. Nach langer Überzeugungsarbeit begleitet Tara ihre Mutter zu einer Exorzistin. Die Exorzistin kann schließlich auch Tara weismachen, ein Dämon hätte von ihr Besitz ergriffen und würde ihre ständigen Wutausbrüche verursachen. Die Teufelsaustreiberin erweist sich schließlich als ein Schwindel. Dennoch wird Taras Courage im Verlauf dieses Handlungsstranges eher als Geisteskrankheit dargestellt, denn als gerechtfertigtes, feministisches Engagement.

¹²³ *True Blood*, S01E08, „The Fourth Man In The Fire“, 0h28’

In der zweiten Staffel begegnet Tara schließlich der Mänade Maryann. Nach der ausführlicheren Charakterisierung Taras dürfte nun auch offensichtlich sein, warum sich gerade Tara die starke und eigenständige Maryann zum Vorbild nimmt. Gemeinsam mit Maryann und deren Schützling Eggs, feiert Tara ausschweifende Parties. In Maryanns Haus fühlt Tara seit langem wieder einmal Zugehörigkeit und Geborgenheit. Tara und Eggs werden ein Paar. Die Idylle hält jedoch nicht lange an, denn schnell stellt sich heraus, dass Maryann eine rasende Anbeterin des Gottes Dionisos ist und ganz Bon Temps in Ekstase stürzen will. Die Mänade wird am Ende der zweiten Staffel vernichtet. Eggs, der von Schuldgefühlen auf Grund seiner Teilnahme an Maryanns Orgien zerfressen ist, stirbt ebenfalls und Tara steht erneut alleine da.

Zu Beginn der dritten Staffel betritt ein unbekannter Vampir das „Merlotte’s“ und spricht Tara an. Tara findet ihn attraktiv und verbringt die Nacht mit ihm. Die Strafe dafür folgt sofort, denn der Vampir hält Tara beinahe die ganze dritte Staffel lang gefangen und missbraucht sie mehrmals. Anhand von Tara wird hier schmerzhaft vorgeführt, was einer Frau passiert, die sich auf ein einmaliges sexuelles Abenteuer einlässt. Schließlich kann sich Tara aus ihrer Gefangenschaft befreien. Sie überwindet sich dazu, einer Selbsthilfegruppe für Opfer von sexueller Gewalt beizutreten, wo sie die Wicca Hollie kennenlernt.

Zwischen dritter und vierter Staffel ist innerhalb der Serie über ein Jahr vergangen. Tara hat sich dazu entschlossen, Bon Temps zu verlassen und lebt nun in New Orleans. Sie hat sich eine neue Identität zugelegt, nennt sich nun Tony und führt eine lesbische Beziehung mit Naomi. Die Beziehung zwischen den beiden Frauen wird nur kurz angedeutet. Es gibt eine Kussszene zwischen den beiden sowie eine kurze Szene im Bett, im Vergleich zur sonstigen Explizitheit der Serie ist die Darstellung von lesbischer Sexualität allerdings äußerst zurückhaltend. Außerdem wird hier das Klischee bedient, Frauen würden sich nur der lesbischen Liebe zuwenden, wenn sie schlechte Erfahrungen mit Männern gemacht haben. Die Beziehung zwischen den beiden Frauen hält schließlich nicht sehr lange, denn auf Grund eines Notfalls muss Tara zurück nach Bon Temps. Wieder zu Hause lernt Tara die Hexe Marnie kennen und schließt sich ihrem

Hexenzirkel an. Dort trifft sie auch ihre Bekannte aus der Selbsthilfegruppe Hollie wieder. Erneut ist es Tara, das feministische Vergewaltigungsopfer mit lesbischen Tendenzen, die sich von weiblicher Spiritualität angezogen fühlt. Im Laufe der Staffel werden auch die Hexen als Bedrohung für die Gesellschaft Bon Temps entlarvt und Marnie wird schließlich getötet.

In der fünften Staffel wird Tara gegen ihren Willen zu einer Vampirin gemacht. Nach anfänglichen Schwierigkeiten beginnt Tara sich langsam an ihr neues Leben als Blutsaugerin zu gewöhnen. Tara wurde von der toughen Pam in eine Vampirin verwandelt. Pam weist Tara darauf hin, dass sie nun als Vampirin über große Macht verfügt.

Pam: „This is who you are now! The top of the chain! No human can hurt you any longer. They’re yours.“¹²⁴

Tara beginnt in der Vampir-Bar „Fangtasia“ als Tänzerin zu arbeiten. Dort trifft sie auf die ebenfalls noch sehr junge Vampirin Jessica. Jessica versucht sich mit Tara anzufreunden, und möchte ihre Erfahrungen mit ihr teilen. Die beiden tauschen enthusiastisch ihre Gefühle miteinander.

Jessica: „Hey, I’m sorry this happened to you if you didn’t want it to. It’s just...I know how awful and scary and lonely it can be. But it gets better. It really does! You know, I think the hardest part is that nobody gets you. Like Pam and Eric and Bill, they’re all just so old. And then humans, even if they love you...or, I mean, if they try...no, they don’t get it.“

Tara: „Been feeling fresh out of friends lately...“

Jessica: „You can hang with me! We can be girlfriends!“

Tara: „I feel crazy in my head.“

Jessica: „Yeah, I know, I know! When I was turned, I didn’t understand at all. I had all these impulses, and then I was hungry all the time.“

Tara: „It’s like I can’t see straight! Like there’s all these beating hearts around me and I just wanna rip these people’s fucking heads off and just drink out their insides!“

¹²⁴ *True Blood*, S05E04, „We’ll Meet Again“, 0h46’

Jessica: „It’s like this haze of...I don’t know...desire! You can’t think about anything else!“

Tara: „It’s fucked up!“

Jessica: „No, it’s not! No, listen. I put myself through a lot of grief and...a ton of blood tears before I realized that these feelings are not bad. They’re awesome! No, I mean, at least they can be! Either way, they’re part of who we are now. And I feel like I’m just now starting to figure out what it even means to be a vampire. Have you fed on a human yet? How was it?“

Tara: „It was all right.“

Jessica: „Yeah...uh...how fucking great is it?“

Tara: „Really fucking great!“

Jessica: „Better than sex, right?“

Tara: „Yeah, actually!“

Jessica: „Just wait...wait until you try feeding and fucking at the same time!“¹²⁵

Auf die Vampirin Jessica und ihre Entwicklung innerhalb der Serie werde ich später noch genauer eingehen. An dem Gespräch zwischen Tara und Jessica wird jedoch bereits deutlich, dass die Verwandlung in eine Vampirin für die jungen Frauen ein großes Ermächtigungspotential in sich birgt. Sie können miteinander offen über ihr Verlangen und ihre Lust sprechen. Die Verbindung zwischen Vampirismus und weiblicher Sexualität wird hier explizit gezogen. Ihre Verwandlung in eine Vampirin hat für Tara also durchaus ein emanzipatorisches Potential.

Im weiteren Verlauf der Serie freundet sich Tara immer mehr mit ihrem Dasein als Vampirin an. Zwischen ihr und Pam entwickelt sich eine immer größere Zuneigung und sie werden zu einem Paar. Auch die lesbische Beziehung zwischen Tara und Pam wird nur vage angedeutet. Es wird gezeigt, wie sie sich eher flüchtig küssen, zu einer Sexszene zwischen den beiden kommt es nicht. Wie zuvor bei der Beziehung zwischen Tara und Naomi wird die lesbische Liebe erst thematisiert, als sie schon wieder ihrem Ende zugeht. Die Beziehung zwischen Tara und Pam ist jedoch vor allem auf Grund von Pams emotionaler

¹²⁵ *True Blood*, S05E05, „Let’s Boot And Rally“, 0h23’

Distanziertheit zum Scheitern verurteilt. Die Vampirin Pam hält generell wenig von Monogamie und Emotionen. Außerdem stellt sie ihren „Maker“ Eric (derjenige, der Pam zu einer Vampirin gemacht hat) über alles. Nur ihm gegenüber kann sich Pam öffnen und ab und an ihre Gefühle zeigen. Das Ende der Liebesbeziehung zwischen Tara und Pam ist also eher aus der Charakterisierung der beiden Figuren heraus motiviert, obwohl es doch enttäuschend bleibt, dass sich die coole Pam am Ende gegen Tara und für Eric entscheidet. Trotz allem führt Tara als Vampirin ein durchaus zufriedenes Leben. Am Ende der sechsten Staffel schafft sie es sogar noch, sich mit ihrer Mutter zu versöhnen. Leider kommt Tara jedoch kurz darauf wenig überraschend in einem Kampf ums Leben. Der Figur Tara wird also kein „Happy End“ zugestanden. Sie wird mit dem Tod bestraft.

In der ersten Staffel von *True Blood* wird der Vampir Bill als Strafe für einen Verstoß gegen das Vampirgesetz dazu gezwungen, die 17-jährige Jessica in eine Vampirin zu verwandeln. Vor ihrer Transformation in eine Vampirin war Jessica ein unschuldiges, braves und gläubiges Mädchen. Jessica hat außerdem noch eine besonders relevante Eigenschaft. Weil sie bei ihrer Verwandlung in eine Vampirin noch jungfräulich war, wird sie dies als Untote auch auf ewig bleiben. Selbst als Vampirin bleibt Jessica also egal was sie tut für immer jungfräulich und unschuldig.

Diese Vorstellung ist denkbar absurd. Vor allem weil Jessica im Verlauf der Serie wiederholt in diversen Sexszenen zu sehen ist. Hier wird klar ersichtlich, dass die Auffassung von weiblicher Jungfräulichkeit ein widersinniges soziales Konstrukt ist, das de facto nichts mit tatsächlichen sexuellen Erfahrungen zu tun hat. Weibliche Jungfräulichkeit wird als gesellschaftliches Ideal stilisiert, das es erlaubt, die weibliche Sexualität zu kontrollieren. Jessicas ewige Jungfräulichkeit ist meines Erachtens die entscheidende Voraussetzung dafür, dass ihr im Gegensatz zu Tara in der Serie letztendlich ein „Happy End“ beschert wird.

Obwohl auch Jessica so wie Tara gegen ihren Willen zu einer Vampirin gemacht wird, ist sie sofort nach der vollzogenen Verwandlung hellauf begeistert von ihrem neuen Leben und kann es kaum erwarten, mit dem Blutsaugen zu beginnen.

Bill erklärt Jessica, dass sie als Vampirin nicht mehr zurück zu ihrer Familie kehren kann.

Bill: „You can not go home. That part of your life is over.“

Jessica: „No more Mama and Daddy? No more little sister?“

Bill: „I’m sorry. No.“

Jessica: „No more belts! No more clarinettes! No more homeschool! No more rules! Yeeaaaah! I’m a vampire! Woohoooo!“¹²⁶

Jessica sieht ihre Verwandlung in eine Vampirin als Befreiungsschlag aus den ihr auferlegten sozialen Konventionen. Als Bill sie fragt, ob ihr überhaupt bewusst ist, was es bedeutet eine Vampirin zu sein, antwortet Jessica wie folgt:

Jessica: „I’m not stupid, I can read! I know what it means!“

Bill: „Very well, then why don’t you tell me?“

Jessica: „It means that I don’t have to sit like a lady any more!“¹²⁷

In der zweiten Staffel überredet Jessica ihre Freundin Sookie, mit ihr gemeinsam zu Jessicas Elternhaus zu fahren, um ein einziges Mal ihre Familie wiederzusehen. Wie sich herausstellt, will sich Jessica jedoch in Wirklichkeit an ihrem gewalttätigen Vater rächen, der sie und ihre kleine Schwester jahrelang regelmäßig mit einem Gürtel verprügelt hat. Jessicas Vater ist entsetzt darüber, dass sich seine Tochter mit Vampiren eingelassen hat. Doch sie versichert ihm, dass sie froh darüber ist, nun eine Vampirin zu sein. Als Vampirin kann sich Jessica über die Macht ihres Vaters hinwegsetzen. Sie will ihren Vater symbolträchtig mit seinem eigenen Gürtel erdrosseln.

Vater: „How could you let some bloodsuckers bite you like that?“

Jessica: „I didn’t let anybody do anything to me. But I am glad he did! Because now, I get to homeschool you in what it’s like to be scared.“

Mutter: „Baby please, this isn’t you!“

¹²⁶ *True Blood*, S01E11, „To Love Is To Bury“, 0h29’

¹²⁷ *True Blood*, S01E11, „To Love Is To Bury“, 0h30’

Jessica: „You don't know anything about me. You're too dumb to know anything. What? She is dumb! She's dumber than a sack full of hammers, and he's as mean as a snake. And that's the way it's always gonna be around here. So I am ending it! Right here, right now. And I am doing it with your belt!“¹²⁸

Später in der selben Staffel schleicht sich Jessica heimlich ins „Merlotte's“ und lernt dort Hoyt kennen. Sie verlieben sich sofort ineinander. Hoyt akzeptiert, dass Jessica eine Vampirin ist. Jessica nimmt Hoyt noch am selben Abend mit zu sich nach Hause. Hoyt will eigentlich noch warten bevor die beiden miteinander schlafen, doch Jessica hält offensichtlich nichts von derart überholten Moralvorstellungen.

Hoyt: „I like you. I like you a lot. And that's why, I think we ought to wait, you know, before we do anything.“

Jessica: „I've waited too long already!“¹²⁹

Jessica und Hoyt führen über zwei Staffeln lang eine glückliche Beziehung miteinander. Doch mit Beginn der vierten Staffel entdeckt Jessica langsam, dass sie keine Erfüllung mehr in dieser Art von Beziehung findet. Der Alltagstrott beginnt sie zu langweilen, sie geht immer öfter in die Vampirbar „Fangtasia“ um andere Vampire zu treffen. Schlussendlich entscheidet sich Jessica dafür, die Beziehung mit Hoyt zu beenden.

Innerhalb der Serie *True Blood* werden immer wieder Traumsequenzen eingesetzt. In den Traumsequenzen werden diverse Handlungen durchgespielt. Oft werden sie dazu benutzt, um Sexszenen zeigen zu können, zu denen es innerhalb der Handlungsrealität der Serie nicht kommen könnte, die für die Fans aber besonders reizvoll sind. Zum Beispiel wird in den Traumsequenzen des Öfteren Sex zwischen zwei männlichen Charakteren der Serie gezeigt. Manchmal werden die Traumsequenzen jedoch auch dazu benutzt, um das wahre Begehren der Charaktere darzustellen.

¹²⁸ *True Blood*, S02E02, „Keep This Party Going“, 0h52'

¹²⁹ *True Blood*, S02E03, „Scratches“, 0h45'

Bevor Jessica die Beziehung mit Hoyt tatsächlich beendet, träumt sie bereits von der Trennung. In ihrem Traum läuft diese wie folgt ab:

Jessica: „Hoyt, I...I wanna move out.“
Hoyt: „You want to get a new place? I think that’s a great idea, we can start over!“
Jessica: „No...I don’t wanna live together anymore. I’m not made for this! I have a hunger in the very center of me, and this...you and me...I can’t...it’s not enough! I wish it was, I really do. Because I love you and I don’t wanna hurt you. But it’s not enough. It just isn’t. Sorry.“
Hoyt: „You don’t mean that!“
Jessica: „Hoyt, I really do. It’s over.“

Hoyt bricht in Tränen aus und fleht Jessica an, bei ihm zu bleiben. Er droht ihr sich umzubringen, sollte sie ihn wirklich verlassen.

Hoyt: „Please love me! If you don’t love me I will die!“
Jessica: „Then die!“

Jessica zerschlägt Hoyts Kopf auf der Tischkante und lässt sein Blut durch die gesamte Küche spritzen.¹³⁰

In dieser nur geträumten Version der Trennung besitzt Jessica absolute Macht über Hoyt. Er ist ganz und gar abhängig von ihr, sogar sein Leben liegt einzig in Jessicas Hand. Hoyt ist Jessica komplett untergeordnet. Die wirkliche Trennungsszene läuft dann schließlich doch ein wenig anders ab.

Hoyt: „What’s wrong?“
Jessica: „Hoyt, I really love you.“
Hoyt: „But?“
Jessica: „I think we made a mistake moving in together. I mean, we were each other’s first real relationship, and I just think we moved too fast and maybe we should spend some time apart.“

¹³⁰ *True Blood*, S04E08, „Spellbound“, 0h14’

Hoyt: „Why don't you just tell me the thing going on inside you you don't want me to know?“

Jessica: „There's nothing.“

Hoyt: „Bullshit!“

Jessica: „Okay! I am a vampire, and I'm only just now realizing that maybe I'm not supposed to be in a monogamous relationship.“

Hoyt: „After a year of you letting me think that we were happy?“

Jessica: „We were happy!“

Hoyt: „I know there's someone else. Aw...man! You fucked someone else!“

Jessica: „No!“

Hoyt: „You bitch! Goddamn it, you broke my fucking heart!“

Jessica: „I never meant to hurt you!“

Hoyt: „This whole time I've been sticking up for you! I've been getting beat up for you! And you know what? You don't deserve me! And I sure as hell don't deserve you. I deserve someone who's not gonna be a fucking virgin for all of eternity! I deserve someone I can have a normal life with! With kids! And daylight! And someone who's not gonna look at all the love that I have to offer and just say ‚Sorry, not good enough‘. And someone who's not fucking dead. Just get out! Get the fuck out!“¹³¹

In der tatsächlichen Version der Trennung behält Hoyt stets die Überhand. Er will sich nicht vor Jessica erniedrigen. Schließlich ist er es, der Jessica aus dem Haus wirft. Somit bewahrt er hier im Gegensatz zur Traumsequenz seinen vermeintlichen Stolz. Im Vergleich dieser beiden möglichen Szenarien wird deutlich aufgezeigt, wie sich ein Mann bei einer Trennung offenbar zu verhalten hat, um nicht seine Männlichkeit zu verlieren.

Nichtsdestotrotz liegt in Jessicas Trennung von Hoyt ein unglaubliches emanzipatorisches Potential. Jessica erkennt, dass sie in einer traditionellen monogamen Beziehung keine Erfüllung finden kann und will ihre Sexualität nach ihren eigenen Vorstellungen ausleben. Diese Selbstermächtigung wird ihr in der Serie auch über einen relativ langen Zeitraum zuerkannt, obwohl die Sympathien des Publikums eindeutig auf Hoyts Seite gelenkt werden. Das bereits zitierte

¹³¹ *True Blood*, S04E08, „Spellbound“, 0h33'

Gespräch zwischen Jessica und Tara markiert den Höhepunkt von Jessicas sexueller Emanzipation. Sie fühlt sich offensichtlich überaus wohl mit ihrer neu erlangten sexuellen Identität, kann offen darüber sprechen und möchte ihre Erfahrungen an andere Frauen weitergeben.

Leider muss jedoch auch Jessicas Sexualität am Ende der Serie wieder in geregelte Bahnen zurückgeführt werden. In der sechsten Staffel verliert Jessica im Bluttausch die Kontrolle über sich selbst und tötet drei junge Frauen. Durch diesen Vorfall wird Jessica in eine tiefe Krise gestürzt. Sie zweifelt an sich selbst und entwickelt einen ausgeprägten Selbsthass. Über zwei Monate hinweg quält sie sich selbst indem sie keinerlei Nahrung zu sich nimmt, bis sie schließlich kurz davor ist zu sterben. Erst zu diesem Zeitpunkt, in der siebten und letzten Staffel der Serie, greifen zwei Freunde Jessicas ein und können sie davon überzeugen, sich selbst zu vergeben. Nach ihren sexuellen Ausschweifungen muss Jessica also zunächst einen qualvollen Läuterungsprozess durchgehen.

In der allerletzten Folge der Serie kommt Jessica schließlich wieder mit Hoyt zusammen. Jessicas „Maker“ Bill ist zu diesem Zeitpunkt bereits mit der für Vampire tödlichen Krankheit „Hepatitis V“ infiziert und rechnet jeden Augenblick damit zu sterben. In einem Anfall überschweifender Moral äußert Bill den letzten Wunsch, seine Vampirtochter Jessica in die Hände eines Mannes zu übergeben. Jessica protestiert noch kurz, fügt sich jedoch dann dem letzten Willen ihres „Makers“.

Bill: „May I explain myself?“

Jessica: „You can try!“

Bill: „I had already been made vampire before my human daughter Sarah got wed, so it goes without saying that I didn’t get to *give her away*. Never even met the man she married. I don’t know how much time I have left, Jess. But it’s not gonna be very long. And I guess I just wanted to know that you’d be *spoken for* before I leave this place.“

Jessica: „Could I get a hug?“

Bill: „Of course you can.“

Jessica: „Bill? Would you mind waiting up here while Hoyt and I have a little talk?

Bill: „What are you gonna tell him?“

Jessica: „That if he does really want to marry me, I wonder if it could be today.“¹³²

Komplett überstürzt wird noch schnell eine improvisierte Hochzeit zwischen Jessica und Hoyt organisiert. Obwohl Jessica, ebenso wie Tara, eine Vampirin ist und sich im Verlauf der Serie ebenso umtriebig gegeben hat, ist ihre symbolische Jungfräulichkeit auf ewig bewahrt. Aus diesem Grund darf Jessica am Ende der Serie im Gegensatz zu Tara überleben und wird von ihrem „Maker“ in den sicheren Hafen der Ehe geführt.

Die eigentliche Hauptfigur der Serie, um welche sich alle anderen Handlungsstränge entfalten, ist Sookie Stackhouse. Als weibliche Protagonistin der Serie stellt Sookie die zentrale Identifikationsfigur dar. Die blondgelockte, junge Frau mit unerschütterlichen Prinzipien und einem ausgeprägten Putzwahn fungiert als exemplarisches „good girl“ der Serie *True Blood*. Die Handlung der Serie wird durch das Erscheinen des Vampirs Bill in der Kleinstadt Bon Temps initiiert. Bill betritt die Bar „Merlotte’s“, in der Sookie als Kellnerin arbeitet, und die beiden verlieben sich auf den ersten Blick unsterblich ineinander. Sookie macht mit Bill ihre ersten sexuellen Erfahrungen. Über einen kurzen Zeitraum verläuft ihre Beziehung relativ romantisch und harmonisch. Doch bereits gegen Ende der ersten Staffel kommen in Sookie erste Zweifel darüber auf, ob ihre Beziehung mit einem Vampir wirklich eine Zukunft hat.

Sookie träumt, dass Bill ihr an einem sonnigen Morgen das Frühstück aufischt.

Bill: „Morning, dear!“

Sookie: „Bill! Did you make all this?“

Bill: „I borrowed some of your grandmother’s old recipes. But the handy-work is all mine.“

Sookie: „I don’t even know where to begin!“

¹³² *True Blood*, S07E10, „Thank You“, 0h17’

Bill: „Well, I would start with the biscuits. They just came out of the oven. Gonna be clear skies all day!“

Sookie: „Wait, Bill! It's light out!“

Bill: „Yes, I suppose it is!“

Bill wendet sich zum Fenster und geht in Flammen auf.¹³³

Sookie hat diesen Traum, nachdem ihre Arbeitskollegin Arlene voller Freude ihre Verlobung bekannt gegeben hat. Ihr wird also bereits in der ersten Staffel der Serie bewusst, dass sie mit dem Vampir Bill niemals eine konventionelle Beziehung führen werden kann. Bis zum Ende der zweiten Staffel können Sookie und Bill ihre Beziehung noch aufrechterhalten, doch die Differenzen werden immer größer und schließlich gehen die beiden getrennte Wege.

In der vierten Staffel versucht Sookie erneut, eine Liebesbeziehung mit einem Vampir einzugehen. Mit Eric, dem männlichen Sexsymbol der Serie, führt sie eine fantasievoll leidenschaftliche und intensive Affäre. Doch schnell stellt sich heraus, dass Sookie Bill noch immer liebt. In einer überlangen Traumsequenz, die einen Großteil der gesamten Episode einnimmt, fantasiert Sookie über die Möglichkeit, mit beiden zusammen zu sein. Während des Traums ist sich Sookie stets bewusst, dass es sich nur um eine Fantasievorstellung handelt.

Sookie: „I could be dreaming about anything! I could be swimming with dolphins or eating a whole pie without any consequences. But instead, I'm here with the two of you! And that has gotta mean something.“

Eric: „I'm afraid to ask what...“

Sookie: „I think...I think I'm in love with both of you!“

Bill: „You can't be! That's not who you are!“

Sookie: „Only because I've always been this self-conscious good little girl who's too scared to think outside the box especially when it comes to love and sex! But as of right now, I'm putting that little girl behind me.“

Eric: „What exactly are you proposing?“

¹³³ *True Blood*, S01E08, „The Fourth Man In The Fire“, 0h32'

Sookie: „That I can love both of you. That I don't have to be yours, or yours. I'm proposing that the two of you...be mine!“

Bill: „I'm the king of Louisiana! I do not share!“

Eric: „You have to choose!“

Sookie: „Okay, first of all, you guys are vampires! What's with all the morality? And second of all, this is such a double standard! When it's two women and one guy, everyone's hunky-dory with it, even if they barely know each other! But when a woman tries to have her way with two men she is totally and completely in love with, everyone's hemming and hawing! I'm saying...I love you. Both of you! And I'm asking you...to love me back. Together. It's either both of you, or nothing at all. Take it or leave it.“

Der Traum endet damit, dass sich die drei gegenseitig küssen und streicheln. Schließlich beißen Bill und Eric Sookie gleichzeitig.¹³⁴

In der Realität der Serie trennt sich Sookie jedoch von beiden. Bis zur siebten und letzten Staffel gehen die drei weitgehend getrennte Wege. Bis dahin wird Sookie noch mit einer Vielzahl an anderen übernatürlichen Wesen konfrontiert, die ihr letztendlich jedoch alle nur Probleme bereiten.

In der sechsten Staffel wird ihr schließlich bewusst, dass sie ihr früheres, „normales“ Leben wieder zurück haben möchte. Sie wünscht sich ihre Unschuld zurück. Dazu muss sie zunächst Eric für immer aus ihrem Leben verbannen. Sookie entzieht Eric die Einladung in ihr Haus, was bedeutet, dass er als Vampir es nie wieder betreten kann.

Sookie: „Eric!“

Eric: „Yes?“

Sookie: „I wanna be that girl again, the one in the white dress. I want my life back. Which is why, I'm rescinding your invitation to my house.“

Eric: „Good night, Miss Stackhouse.“

¹³⁴ *True Blood*, S04E09, „Run“, 0h21'

Sookie: „Good night, Eric.“¹³⁵

Sookie versucht von nun an, sich von weiteren Schwierigkeiten fern zu halten. Sie möchte sich wieder als gewöhnliches und unauffälliges Mitglied der Gesellschaft in Bon Temps integrieren. In der Kirche hält sie vor der versammelten Gemeinde eine Rede, in der sie die Schuld für alle Schwierigkeiten, mit denen Bon Temps im Laufe der Serie konfrontiert war, auf sich nimmt. Sie bietet ihre Hilfe an, um die Vampire zu besiegen.

Sookie: „I lived in Bon Temps my whole life and I love this town. And I’ve known all of you my whole life. And even though most of you hate me, I love just about everybody here. And I know what most of you think of me. That some of you blame me for what’s happened. And you’re not wrong! I played a part. But we can’t go back to the way things were, and I can’t save those who have been lost. Our friends and loved ones are fighting for their lives right now, and for better or worse, nobody in this town knows vampires better than me! I wanna help! Please, let me help!“¹³⁶

Gegen Ende der siebten und letzten Staffel erfährt Sookie, dass Bill krank ist. Entgegen ihres Vorsatzes, sich von Bill fern zu halten, geht sie zu ihm. Sie will ihm beistehen und versucht alles, um eine Heilung zu finden. Schließlich stellt sich heraus, dass tatsächlich ein Gegengift existiert, das bis dahin von der Regierung unter Verschluss gehalten wurde. Doch Bill verweigert freiwillig seine Heilung und entscheidet sich für den Tod. Bill versucht Sookie die Gründe für seine Entscheidung darzulegen.

Bill: „You deserve everything, Sookie. You deserve the world.“

Sookie: „What if all I want right now is to see you live?“

Bill: „You have to look to your future. What does it look like with me in it?“

Sookie: „I don’t want to have this conversation! We’ve been down this path before!“

¹³⁵ *True Blood*, S06E01, „Who Are You, Really?“, 0h42’

¹³⁶ *True Blood*, S07E01, „Jesus Gonna Be Here“, 0h50’

Bill: „That’s because for us all roads lead to this path. How many times have you sworn me off? How many times have you promised yourself ‚No more vampires’? And yet, here we are again.“

Sookie: „You’re choosing to die because I have no self-respect? That makes a lot of sense.“

Bill: „That is not what I’m saying.“

Sookie: „Then what are you saying? Because I swear to God, I’m afraid that you’re gonna drop dead any minute and I’ll never know why the fuck you’re doing this! Why are you doing this?“

Bill: „This disease, Sookie, it’s made me feel more human than I’ve ever felt before. Even when I was human. On the way over here tonight, I stopped by my family’s graves. Caroline’s, Sarah’s, Thomas’s, and mine. Mine is a lie! I should be with them. It’s where I belong.“

Sookie: „No.“

Bill: „Sookie, we’re born, we grow, and we learn, and we have children. And maybe we get to meet our children’s children, but...but then we pass on and that...*that is a life!* And if we stayed together, I would be denying you the best parts of that. Do you understand? Even just a little?“

Sookie: „Mm-hmm.“

Bill: „I’ve seen you around children, seen how you light up around them! I would hate for you to never know what that feels like, to have children of your own.“¹³⁷

Bill versucht Sookie klarzumachen, dass er sterben muss, damit sie ein normales Leben führen kann. Ein normales Leben bedeutet selbstverständlich, dass Sookie die für sie als Frau vorgesehene Rolle als Ehefrau und Mutter einnimmt. In dieser Konversation wird eindeutig zu verstehen gegeben, dass ein Leben ohne eigene Kinder, kein Leben ist. Der Sinn des Lebens besteht ausschließlich in der Gründung einer Familie. Dies gilt wohl insbesondere für die Frau. Doch Bill belässt es nicht einfach nur bei seiner Entscheidung, zu sterben. Er fordert von Sookie, dass sie ihn eigenhändig tötet. Nach anfänglichem Zögern willigt Sookie schließlich ein. Bill legt sich in sein bereits geschaufeltes Grab und Sookie stößt ihm einen Pfahl in die Brust.

¹³⁷ *True Blood*, S07E07, „Thank You“, 0h01’

Innerhalb der Handlungslogik der Serie ist es vollkommen sinnlos, dass Sookie Bill umbringt. Haben sich doch noch in der selben Episode zuvor alle Sorgen gemacht, dass Bill jede Sekunde auf Grund seiner Krankheit tot umfallen könnte. Aus diesem Grund musste Jessica schließlich noch in aller Eile verheiratet werden. Bill wäre ohnehin gestorben, und zwar bald. Bills Pfählung durch Sookie hat also rein symbolischen Charakter. Dass die Serie auf diese Weise endet, wurde demnach als so zwingend notwendig erachtet, dass sogar eine Verletzung der Handlungslogik in Kauf genommen wurde. Durch Sookies eigenhändige Pfählung des Vampirs wird die Verantwortung über die Kontrolle der weiblichen Sexualität symbolisch in die Hände der Frau selbst gelegt. Sookie muss in einem langen Prozess selbst erkennen, dass es als Frau das einzig richtige ist, sich in die Rolle der Ehefrau und Mutter einzuordnen.

Sookie pfählt Bill und begräbt somit ein für alle mal ihre weibliche Sexualität. In der letzten Szene der Serie *True Blood* wird Sookie im Umkreis von Freunden und Familie gezeigt. Sie ist endlich schwanger. Sookies vermeintlicher Ehemann wird nur für den Bruchteil einer Sekunde von hinten gezeigt. Wer letztendlich Sookies Partner wird, ist komplett irrelevant. Dadurch wird noch ein letztes Mal treffsicher verdeutlicht, dass es hier nicht um eine individuelle Liebesgeschichte geht, sondern um Sookies Wiedereinführung in das gesellschaftliche System und in die bürgerlich-patriarchale Familienordnung, die als Idealbild stilisiert wird.

„Lesson Learned“ - *Conclusio*:

Fernsehserien wie *True Blood* vermitteln uns bestimmte Werte und Normen. Dabei ist nicht unbedingt relevant, ob dies von der Produktionsseite explizit intendiert ist. Das Fernsehpublikum lässt sich das Gesehene trotzdem eine Lehre sein. Durch Repräsentation auf der einen Seite und Auslassung auf der anderen, wird eine bestimmte gesellschaftliche Normvorstellung etabliert.

Die transportierten Werte und Normen beruhen dabei auf einem vorausgesetzten gesellschaftlichen Konsens. Dies liegt schon allein darin begründet, dass bei der Produktion einer Fernsehserie in der Regel gewinnorientiert gehandelt werden muss. Die produzierte Serie soll ein möglichst breites Publikum ansprechen. Deshalb müssen die vermittelten Inhalte die Zustimmung eines möglichst großen Teils der Gesellschaft finden. Denn wenn wir einem Großteil der transportierten Werte und Normen in einer Fernsehserie zustimmen, wenn wir uns darin repräsentiert fühlen und uns identifizieren können, dann gefällt sie uns. Indem eine Fernsehserie bestimmte Werte und Normen vermittelt, die auf einem gesellschaftlichen Konsens beruhen, reproduziert und verfestigt sie diese.

Fernsehserien vermitteln also eine gesellschaftliche Normvorstellung. Oder anders gesagt, sie zeigen uns auf, wie wir uns zu verhalten haben, damit wir als ein vollwertiges Mitglied der Gesellschaft akzeptiert werden. Serien wie *True Blood* reflektieren durchaus auch einen Wandel des gesellschaftlichen Konsens. Viele der in *True Blood* vermittelten Inhalte sind meines Erachtens als äußerst positiv zu bewerten, andere jedoch weniger. Dazu zählt in erster Linie die repressive Darstellung von weiblicher Sexualität innerhalb der Serie.

Weibliche Sexualität wird auch in *True Blood* mit Vampirismus in Verbindung gebracht bzw. gleichgesetzt und wird als eine Bedrohung der gesellschaftlichen Normvorstellung stilisiert. Der Vampir als Grenzgänger ist mit Kristevas Abjekt gleichzusetzen, sofern das Abjekt all das bezeichnet, was Grenzen überschreitet und Ordnung bedroht. Indem der Vampir die sinnstiftenden binären Oppositionen in Frage stellt, bedroht er die Stabilität der symbolischen Ordnung. Insofern der

Vampir also als das bedrohliche Abjekt zu verstehen ist, repräsentiert er die Wiederkehr der unterdrückten semantischen Ordnung, der mütterlichen Autorität. Der Vampir als das Abjekt, als die wiederkehrende semantische Ordnung, ist an sich und schon immer als Repräsentant für unterdrückte Weiblichkeit anzusehen. Die symbolische Ordnung als patriarchales System basiert von vornherein auf dem Ausschluss von Weiblichkeit. Der Vampirmythos dient zur Stärkung dieses Systems, insofern in ihm und anhand der inhärent weiblichen Figur des Vampirs bedrohliche weibliche Sexualität verhandelt und schließlich reglementiert wird. Durch die finale Vernichtung des Vampirs wird die symbolische Ordnung neu definiert und gestärkt.

Durch die spezifische Darstellung von weiblicher Spiritualität in *True Blood* wird eine eindeutige Verbindung zur feministischen Bewegung gezogen. Weibliche Spiritualität und Feminismus werden in *True Blood* zu Selbsthilfeeinrichtungen für Vergewaltigungsopfer degradiert. Somit wird ihnen auch jegliche politische Relevanz abgesprochen. Außerdem steht weibliche Spiritualität auch stets in Verbindung zu ausschweifender weiblicher Sexualität, wie an den Figuren Maryann und Salome besonders deutlich wird. In der Figur der Vampirgöttin Lilith werden weibliche Spritualität und weibliche Sexualität, Feminismus und Vampirismus eindeutig gleichgesetzt und als eine Bedrohung der gesellschaftlichen Ordnung stilisiert.

True Blood zeigt uns, welche Werte und Normen wir einzuhalten haben um gesellschaftlich akzeptiert zu werden. In der Serie wird explizit definiert, wie ein „richtiges“ Leben ablaufen muss, um überhaupt als Leben zu gelten. Die durch das Ende von *True Blood* vermittelte Moral der Geschichte halte ich für äußerst problematisch.

Letzten Endes stellt sich immer die Frage: Was macht die Reproduktion und Verfestigung einer Normvorstellung in Fernsehserien wie *True Blood* mit Menschen, die dieser Norm nicht entsprechen oder ihr nicht entsprechen wollen? Es ist meiner Meinung nach unumgänglich, diese und ähnliche Fragen in einem kritischen Umgang mit Medien aufzuwerfen. Dazu sind wir alle angehalten.

Bibliographie:

ANGERER, Eva, *Die Literaturtheorie Julia Kristevas. Von Tel Quel zur Psychoanalyse*, Wien: Passagen Verlag 2007

AUERBACH, Nina, *Our Vampires, Ourselves*, Chicago [u.a.]: University of Chicago Press 1995

BIEDERMANN, Hans, *Die großen Mütter. Die schöpferische Rolle der Frau in der Menschheitsgeschichte*, Graz [u.a.]: Böhlau Verlag 1987

BUNSON, Matthew, *Das Buch der Vampire. Von Dracula, Untoten und anderen Fürsten der Finsternis*, Bern [u.a.]: Scherz 2002

BURBACH, Christiane/ Peter Döge (Hg.), *Gender Mainstreaming. Lernprozesse in wissenschaftlichen, kirchlichen und politischen Organisationen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006

BUTLER, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge 1990

CANTOR, Aviva, „The Lilith Question“, in: Susannah Heschel (Hg.), *On Being a Jewish Feminist. A Reader*, New York: Schocken Books 1983

CLAES, Oliver, *Fremde. Vampire. Sexualität, Tod und Kunst bei Elfriede Jelinek und Adolf Muschg*, Bielefeld: Aisthesis-Verlag 1994

CRAFT, Christopher, „'Kiss Me With Those Red Lips': Gender and Inversion in Bram Stokers Dracula“, in: *Representations* 8, Autumn 1984, S. 107-133

CREED, Barbara, „Kristeva, Femininity, Abjection“, in: Ken Gelder (Hg.), *The Horror Reader*, London [u.a.]: Routledge 2000

DORN, Margit, *Vampirfilme und ihre soziale Funktionen. Ein Beitrag zur Genregeschichte*, Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 1994

FISCHER, Kathrin, *Das Wiccatum. Volkskundliche Nachforschungen zu heidnischen Hexen im deutschsprachigen Raum*, Würzburg: Ergon Verlag 2007

FOY, Joseph J., „Signed in Blood. Rights and the Vampire-Human Social Contract“, in: George A. Dunn, Rebecca Housel (Hg.), *True Blood and Philosophy. We Wanna Think Bad Things With You*, New Jersey: John Wiley & Sons 2010

FRASER, Nancy/Sandra Lee Bartky (Hg.), *Revaluing French Feminism. Critical Essays on Difference, Agency & Culture*, Bloomington: Indiana University Press 1992

FREUD, Sigmund, *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1998

GÖTTNER-ABENDROTH, Heide, „Eine matriarchale Sicht auf die Göttin“, in: Heide Göttner-Abendroth, Marit Rullmann, Annegret Stopczyk (Hg.), *Was Philosophinnen über die Göttin denken*, Rüsselsheim: Christel Göttert Verlag 2007

GOODNOW, Katherine J., *Kristeva in Focus. From Theory to Film Analysis*, New York: Berghahn Books 2010

HOOKS, bell, *Feminism is for Everybody. Passionate Politics*, Cambridge: South End Press 2000

HURWITZ, Siegmund, *Lilith – Die erste Eva. Eine Studie über dunkle Aspekte des Weiblichen*, Zürich: Daimon Verlag 1980

KEPPLER-TASAKI, Stefan (Hg.), *Der Vampirfilm. Klassiker des Genres in Einzelinterpretationen*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2006

KRISTEVA, Julia, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York: Columbia University Press 1980

Powers of Horror. An Essay on Abjection, New York: Columbia University Press 1982

„Women’s Time“, in: *Signs* 7/11, Autumn 1981, S. 13-35

LE FANU, Joseph Sheridan, *Carmilla*, São Paula: Z Edições 2014

MANDÉ, Ana, *Hexen. Auführungen zum besseren Verständnis, Anregungen zum Nachdenken*, Bergisch Gladbach: BLT-Verlag 2001

MELTON, John Gordon, *The Vampire Book. The Encyclopedia of the Undead*, Detroit [u.a]: Visible Ink Press 1999

MEYER, Eva, „Den Vampir schreiben. Zu ‚Krankheit oder Moderne Frauen‘“, in: Christa Gürtler (Hg.), *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfried Jelinek*, Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik 1990

MONAGHAN, Patricia, *Lexikon der Göttinnen. Ein Standardwerk der Mythologie*, Bern [u.a.]: O.W. Barth Verlag 1997

REINSCH, Ole, „Flapper Girls. Feminismus und Konsumgesellschaft in den Goldenen Zwanzigern“, in: Feminismus Seminar (Hg.), *Feminismus in historischer Perspektive. Eine Reaktualisierung*, Bielefeld: transcript Verlag 2014

SILVER, Alain, *The Vampire Film. From Nosferatu to True Blood*, Milwaukee: Limelight Ed. 2011

SPILLER, Erica L., „(M)other Dracula and its Adaption“, in: *MP. An Online Feminist Journal* 2/5, Oktober 2009, http://academinist.org/wp-content/uploads/2009/10/Mother_Spiller.pdf, letzter Zugriff: 28.11.14

SPRENGER, Jakob, *Der Hexenhammer*, München: Dt. Taschenbuch- Verlag 1996

STOKER, Bram, *Dracula*, London: Penguin 2013

WALZ, Sandra, *Tänzerin um das Haupt. Eine Untersuchung zum Mythos „Salome“ und dessen Rezeption durch die europäische Literatur und Kunst des Fin de siècle*, München: Meidenbauer Verlag 2008

WEISS, Andrea, *Vampires & Violets. Frauenliebe und Kino*, Dortmund: Ed. Edersbach im eF-eF-Verl. 1995

ZIMMERMAN, Bonnie, „Daughters of Darkness. Lesbian Vampires“, in: *Jump Cut* 24/25, 1980, <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC24-25folder/LesbianVampires.html>, letzter Zugriff: 28.11.14

Cinematographie:

Bram Stoker's Dracula, Regie: Francis Ford Coppola, USA 1992

Daughters of Darkness, Regie: Harry Kümel, BE 1970

Dracula, Regie: Tod Browning, USA 1931

Horror of Dracula, Regie: Terence Fisher, USA 1958

Lust for a Vampire, Regie: Jimmy Sangster, GB 1971

Psycho, Regie: Alfred Hitchcock, USA 1960

The Vampire Lovers, Regie: Roy Ward Baker, GB/USA 1970

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

Twins of Evil, Regie: John Hough, GB 1971

Vampyres, Regie: Joseph Larazz, GB 1975

Vampyros Lesbos, Regie: Jesús Franco, DE/E 1979

Abstract:

Im Mittelpunkt der vorliegenden Analyse steht die US-amerikanische Fernsehserie *True Blood* des Privatsenders HBO. US-amerikanische Fernsehserien erfreuen sich seit einigen Jahren einer extrem hohen Popularität und einige davon lösten regelrechte Hypes aus. Wie auch Film generell, fungieren Fernsehserien dabei stets als ein zentraler Repräsentationsort gesellschaftlicher Normvorstellungen. Fernsehserien wie *True Blood* vermitteln uns ganz spezifische Werte und Normen. Durch Repräsentation auf der einen Seite und Auslassung auf der anderen, wird eine bestimmte gesellschaftliche Normvorstellung etabliert. Durch die Auswahl der psychoanalytischen Theorie Julia Kristevas als Grundkonzept meiner Textanalyse möchte ich versuchen, meiner Überzeugung Rechnung zu tragen, dass sich die repräsentierten Werte und Normen direkt in unserem Körper und in unserer Psyche manifestieren.

Die in *True Blood* entworfene Welt beruht auf der Annahme, dass Vampire tatsächlich existieren. Durch die Verhandlung des Vampirmotivs reiht sich die Serie *True Blood* in einen umfangreichen Korpus an Vampirtexten ein. Die Verbindung der Vampirfigur mit weiblicher Sexualität wurde bereits des Öfteren in Analysen diverser Vampirtexte gezogen. In der vorliegenden Arbeit soll zunächst ein Überblick über verschiedene Variationen des Vampirmotivs in Film und Literatur gewährt werden, bevor ich zu meiner konkreten Analyse der Serie *True Blood* komme. Dadurch soll aufgezeigt werden, dass das Vampirgenre seit jeher als präferierter Verhandlungsort von weiblicher Sexualität fungierte.

In meiner Analyse des Vampirtextes *True Blood* möchte ich die Frage beantworten, wie weibliche Sexualität in der Serie dargestellt wird. Welche Art von Sexualität wird als Norm präsentiert und welche als Abweichung? Welches Verhalten wird unterstützt und welches bestraft? Was wird als Bedrohung wahrgenommen und was wird zum Idealbild stilisiert?

Curriculum Vitae:

Jasmin Strauß-Aigner

geboren 1990 in Ried im Innkreis, Oberösterreich

Ausbildung:

2008-2015	Universität Wien Theater-, Film- und Medienwissenschaft
seit 2009	Universität Wien Vergleichende Literaturwissenschaft
seit 2013	Universität Wien Transkulturelle Kommunikation Deut./Franz./BKS
Februar bis Juni 2013	Universität Zagreb Germanistik
2000-2008	Bundesgymnasium Ried im Innkreis