



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Konstruktion von Monstrosität in Verbindung mit
Gender Expansiveness im Horrorfilm“

verfasst von / submitted by

Nico Reiter, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna, 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium
Theater-, Film- & Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Andrea Braidt

Vorwort

An dieser Stelle möchte ich mich bei den Menschen bedanken, die mich bei der Erstellung dieser Masterarbeit unterstützt haben.

Besonderer Dank kommt Mag. Dr. Andrea Braidt zu, die mich als Betreuungsperson durch meinen Arbeitsprozess begleitet hat. Auch bei Ass.-Prof. Mag. Dr. Nicole Kandioler möchte ich mich für die Unterstützung vor allem in der Anfangsphase bedanken.

Zudem möchte ich mich bei den Regisseur*innen Alice Maio Mackay, Sydne Horton, Kaye Adelaide und Mariel Sharp bedanken, die mir verfrühten Zugang zu ihren Filmen gegeben haben, die teilweise noch nicht für die breite Masse zugänglich waren.

Zuletzt möchte ich mich noch bei Ash, Phil und Miriam bedanken, die mir bei der Überarbeitung meiner Arbeit zur Seite gestanden haben.

Vielen Dank!

Inhalt

Vorwort	1
1. Einleitung	4
2. Der Horror	6
3. Das Monster	9
3.1. Monster Thesen	12
3.2. Monster Theory	16
3.2.1. Monster Genealogie	17
3.3. Theoretische Ansätze	19
3.3.1. Unheimlich	22
3.3.2. Abnormal	25
3.3.3. Monströs	29
4. Monströses Geschlecht im Film	37
5. Monstrosität als Widerstand	57
6. Filmanalysen	70
6.1. Bit	72
6.2. So Vam	79
6.3. Meta	84
6.4. Monster Dyke	88
7. Conclusio	92
Bibliographie	97
Filmographie	100
Abstract	101
Abstract	102

1. Einleitung

Schon im Titel eines Horrorfilms wird oft ein Hinweis auf das Geschlecht der Bedrohung gegeben. Durch weibliche „Weird Women“ und männliche „Ape Men“ wird laut Barry Keith Grant in *The Dread of the Difference: Gender and the Horror Film* (2015) bereits im Namen die Wichtigkeit des Geschlechts für das Genre klar. Mit *Them!* (1954), *The Blob* (1958) oder *The Thing* (1982) gibt es immer wieder Monster, die bewusst vage bleiben und sich so mit der Angst vor Unklarheit des Geschlechtes oder fehlender Differenz zwischen Geschlechtern beschäftigen.¹ Daran anschließend widmet sich diese Arbeit der Frage, wie im Horror-Genre Monstrosität konstruiert wird, und welche Rolle Geschlecht, beziehungsweise „Gender Expansiveness“, in dieser Konstruktion spielt. Anhand ausgewählter Filmbeispiele wird analysiert, wie diese Konstruktion im Film zum Ausdruck kommt und wie sie im jungen Horrorfilm zwischen 2019 bis 2021 verhandelt wird und wie sich die Analyse von transgender Figuren darin bearbeiten lässt.

Monstrosität und die Figur des Monsters sind ein wichtiger Teil des Horror-Genres. Sie wirken als Verkörperung und Fokussierung des Horrors. Während man umgangssprachlich unter dem Begriff oft animalistische oder übernatürliche Wesen versteht, beschäftigen sich viele Theoretiker*innen damit, was Monstrosität abseits von Fantasiewesen ausmacht und wie sie durch unsere Gesellschaft konstruiert wird. Neben religiösen Texten und Märchen ist das Monster vor allem im Horror-Genre zu finden. Deshalb werde ich damit beginnen, das Zuhause des Monsters zu konkretisieren und zu beschreiben, was das Horror-Genre ausmacht und welchen Stellenwert die Figur des Monsters darin hat. Mit diesen und noch weiteren Fragen beschäftigt sich auch die Disziplin der Monster Theory, auf die ich genauer eingehen werde. Sie beschreibt die Ursprünge des Monsters und fasst mehrere Fachbereiche wie die Teratologie, Mythologie und Psychologie zusammen, die sich wissenschaftlich mit Monstern oder dessen Vorgängern befassen haben. Aufbauend auf diesen werde ich verschiedene Definitionen des Monsters vergleichen und versuchen die Figur zu konkretisieren und zu beschreiben, wie Monstrosität gebildet wird.

¹Vgl. Barry Keith Grant (Hrsg.), *The dread of difference: gender and the horror film*, Second edition., Austin: University of Texas Press 2015, S. 3.

Anschließend werde ich auf einige der bekanntesten Theorien des Feldes von Freud, über Foucault zu Halberstam genauer eingehen, um zu beschreiben, wie sich die Auffassung von Monstrosität in der Gesellschaft verändert hat und welche Verbindungen zu Geschlecht sich in diesen Theorien erkennen lassen.

Zudem werde ich darauf eingehen auf welche Art von Geschlechtern oder Abweichung geschlechtlicher Normen diese Arbeit Bezug nimmt. Eine Normabweichung des Geschlechtes kann sowohl die Abweichung des Körpers als auch die Abweichung des Verhaltens miteinbeziehen. Diese Arbeit setzt den Fokus auf Abweichungen vom cis-normativen, also bei der Geburt zugewiesenen, Geschlecht. Personen, die nicht in diese Kategorien fallen kann, man nach dem Transgender Studies Quarterly als trans* zusammenfassen. In erster Linie beschreibt der Begriff, angelehnt an das Wort transgender, Personen, deren Geschlechtsidentität nicht mit der bei der Geburt zugewiesenen übereinstimmt. Der Begriff kann aber für verschiedene Formen von Grenzüberschreitung der Geschlechter stehen oder für Geschlechter, die selbst die Geschlechterbinarität überschreiten.² Der Begriff Gender-Nonconformity bezeichnet eine Person, deren Geschlechtsausdruck unabhängig von deren Identität nicht der gesellschaftlichen Norm entspricht. Um diese Identitäten und Praktiken zusammenzufassen kann der Begriff „Gender Expansiveness“ verwendet werden. Darunter versteht man Personen deren Geschlechtsidentität oder Präsentation über die kulturellen oder sozialen Erwartungen von Geschlecht hinausgeht.³

Anschließend werde ich auf diese Verbindung von Monstrosität und Geschlecht mit Fokus auf den Horrorfilm genauer eingehen und untersuchen welche Rolle das Geschlecht der Bedrohung in einem Film spielt. Passend dazu möchte ich einen Überblick zu relevanten Filmen geben, deren Monster sich in erster Linie durch Gender Expansiveness auszeichnen, um eine Vergleichsbasis für aktuellere Werke zu schaffen. Hierbei gehe ich sowohl auf Werke ein die sich konkret mit trans* Figuren beschäftigen aber auch solche, die diesen Zusammenhang selbst abstreiten aber dennoch erwähnenswert sind.

²Vgl. Susan Stryker/Paisley Currah, „Introduction“, in: *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 1, 1–2/01.05.2014, S. 1–18, hier: S. 1.

³Vgl. „Gender Expansive“, in: *It gets better Project*, 2023, URL: <https://itgetsbetter.org/glossary/gender-nonconforming/>.

Passend dazu werde ich mich noch auf einige Theoretiker*innen beziehen, die sich mit der Verbindung zwischen der Figur des Monsters und Trans*identität als Teil von Trans*aktivismus beschäftigen. Oft als Beleidigung verwendet, sehen einige trans* Aktivist*innen die Monsterfigur auch selbst auf mehrere Arten als Identifikationspunkt. Die aktive Auseinandersetzung und Beanspruchung des Begriffes können neue Möglichkeiten der wissenschaftlichen aber auch der filmischen Auseinandersetzung bieten.

Abschließend werde ich anhand von vier ausgewählten Filmbeispielen *Bit* (Brad Michael Elmore, USA 2019), *Meta* (Savannah Ward, USA 2020), *So Vam* (Alice Maio Mackay, ASTL 2021) und *Monster Dyke* (Kaye Adelaide/Mariel Sharp, USA 2021) beobachten, wie die Verbindung von Gender Expansiveness und Monstrosität nun in jüngeren Filmen mit explizit trans* Charakteren aufgegriffen und verwendet wird. Während die Filme sehr unterschiedliche Längen und Budgets aufweisen verbindet sie, dass sie alle zwischen 2019 und 2021 veröffentlicht wurden und eine explizit transgender Person beinhalten. Alle drei Filme bedienen sich außerdem klassischer Monsterkategorien wie Vampiren, Werwölfen und dem Frankenstein Monster und setzen diese in einen neuen Kontext. Mithilfe der Figurenanalyse angelehnt an Jens Eder möchte ich die jeweiligen trans* Figuren analysieren und genau auf deren Verbindung zu Monstrosität eingehen. Unter Berücksichtigung der erwähnten Theorien sowie vorangegangener Filme möchte ich die aktuelle Verhandlung der Verbindung von Monstrosität und Trans*identität als Teil von Gender Expansiveness untersuchen.

2. Der Horror

Die Figur des Monsters tritt über verschiedene Genres und Epochen hinweg immer wieder auf. Bereits in antiken Sagen und religiösen Texten wird wiederholt von Wesen erzählt, die sich nicht als menschlich erklären lassen können. Aber auch heutzutage findet das Monster immer noch Verwendung. Egal ob in urban legends, Horrorliteratur, Horror Spielen oder ganz klassisch im modernen Horrorfilm. Auch zeitgenössisch ist das Monster eng mit dem Horror-Genre verknüpft.

Filmwissenschaftler Bruce Kavin beschäftigt sich in seinem Buch *Horror and the Horrorfilm* (2012) mit dem Horror-Genre und den Monstern, die daraus hervorgehen. Bevor er beschreibt, welchen Stellenwert das Monster im Horror einnimmt, versucht er eine Definition für ein so umfassendes Genre zu finden und beginnt mit dem Ursprung des Wortes. Der Horror setzt sich aus Terror und Abscheu zusammen. Erdachter Horror bietet einen Eintritt in eine erfundene Welt, in der Ängste zwar existieren aber auch bestritten werden können. Die Ängste, die im Horror behandelt werden, sind laut Kavin meist universell oder kulturspezifisch. Der Horrorfilm konzeptualisiert, formt und behandelt das Böse und Furchterregende. Dieses Böse kann sowohl alltäglichen als auch übernatürlichen Ursprungs sein. Es kann nicht nur in typischen Monsterfiguren, sondern auch im Menschen selbst stecken. Die Angst bestimmt die Kunst, das Aussehen, die Kohärenz, die Intensität, das Ausmaß und das Vorhaben des Genres.⁴

Um den Kern des Genres zu definieren, untersucht Kavin auch die Wortherkunft des Begriffs „Horror“ und dessen Geschichte. Im Englischen beginnt der Begriff als ein Ausdruck für Rauheit oder einen üblen Geschmack, der Schaudern auslöst. Übelkeit und Schaudern sind noch immer Teil der Reaktion auf das moderne Verständnis von Horror. Im Lateinischen steht „horrere“ für das Zittern, Schaudern, oder Schütteln. Gleichzeitig bedeutet es auch Abscheu und Furcht oder Gänsehaut. Eine umfangreiche und erhaltene Definition des Wortes entsteht im späten 14. Jahrhundert und beschreibt eine schmerzhaft emotionale Zusammensetzung aus Abscheu und Angst, ein Schaudern aus Terror, eine starke Abneigung gemischt mit Furcht, ein Gefühl des Schocks oder der Angst. Diese Definition scheint im ersten Augenblick eine seltsame Basis für ein ganzes Genre zu bieten. Trotzdem ist das Erzeugen dieses Gefühls eine Kunst, die darauf baut, erfolgreich Faszination, Abscheu und Angst herzustellen und Szenen von fantastischer, gefährlicher und unheimlicher Schönheit zu zeigen. Das Horror-Genre definiert sich stark durch bestimmte wiederkehrende Elemente, seiner Einstellung gegenüber diesen Elementen und seinem Ziel das Publikum zu erschrecken.⁵

Medienwissenschaftler Arno Meteling beschreibt den Horror in seinem Buch *Monster: Zur Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm* (2006) als ein Genre, das viel Archivarbeit betreibt. Geschichten und Ikonographien werden immer

⁴Vgl. Bruce F Kavin, *Horror and the horror film*, Anthem Press 2012, S. 3.

⁵Vgl. ebd., S. 4.

wieder zitiert und renoviert. Der moderne Horrorfilm existiert in einer Gleichzeitigkeit latenter Ansätze und Programme, die sich auf ein gemeinsames Archiv beziehen.⁶ Der Autor schreibt von einer Ungleichzeitigkeit der Entwicklungen im modernen Horrorfilm. Einerseits zeigt sich ein Trend zum Realismus, der kollektive Ängste der Gesellschaft abbildet. Andererseits passiert eine Wiederauferstehung der fantastischen Traditionen des Gothic-Horrors.⁷

Der klassische Horrorfilm (1930er-1960er Jahre) übernimmt seinen Stoff und seine Figuren Großteils aus der Literatur des Gothic-Horrors, in der viele Horrorbausteine wie Monster und Spukhäuser angesiedelt sind. Im Gegensatz zu Gothicliteratur ist Gothicfilm kein etablierter Begriff. Gothic Bilder, Themen, Charaktere oder Stile sind in Filmen vertreten, die meistens unter den Überbegriff von Horror fallen. Film, als Medium des 20. Jahrhunderts, ist ein Nachzügler und Plagiat früherer literarischer Formen von Gothic. Als Gothicfilm würde man demnach nur Filme, die spezifisch auf Gothicliteratur basieren bezeichnen. Horrorfilme können aber Gothic Elemente beinhalten.⁸

Der Horrorfilm geht laut Meteling auf eine geringere Auswahl an einflussreichen Texten zurück als andere Genres. Nur eine Hand voll Ursprungstexte haben zu einer Reihe von Fortsetzungen, Remakes, Spin Offs oder Rip-Offs geführt und dienen als Basis, mit der alle späteren Horrorfilme in Relation treten müssen. Der Autor führt die Gegenüberstellung von Gothic-Horror und modernerem Körper-Horror an. Gothic-Horror nutzt eine spezifische Ästhetik Räume und Dinge darzustellen und innere Vorgänge darauf zu projizieren. Hier werden auch vermehrt klassische übernatürliche Monster wie Vampire, Werwölfe oder künstliche Menschen verwendet. Dagegen sieht er im Körper-Horror die Fokussierung der filmischen Ästhetik auf den verwundeten, deformierten oder geöffneten Körper. Mit dem Konzept von „New Gothic“ bezeichnet er die Rückkehr des Gothic-Horrors, der sich seit den 1990er Jahren durch Filmzitate und Bezüge zum klassischen Horrorfilm ausdrückt.⁹

⁶Vgl. Arno Meteling, *Monster: zu Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm*, Bielefeld: transcript-Verl 2006, S. 19.

⁷Vgl. ebd., S. 20.

⁸Vgl. Jerrold E Hogle, *The Cambridge companion to gothic fiction*, Cambridge: Cambridge University Press 2006, S. 206.

⁹Vgl. Meteling 2006, S. 15.

Er überlegt, ob es anhand der Fülle von Sujets, Motiven und Erzählweisen überhaupt eine Gattung des Horrorfilmes gibt und ob es sinnvoll ist ihnen vergleichbare Themen, Mechanismen, Funktionsweise und eine gemeinsame Geschichte zu unterstellten. Bilden sie ein gemeinsames Archiv oder stehen sie als einzelne heterogene und monströse Werke da?¹⁰ Einer Gattung anzugehören bedeutet ihre Grenzen zu übersteigen und darauf hinzuweisen, was von den Gattungsgrenzen nicht eingezäunt und benannt werden kann. Erst durch die Gattungsbezeichnung von außen werden die inneren Merkmale des einzelnen Filmes deutlich. Das Genre des Horrorfilmes kann dabei alles umfassen, was die Bedrohung des menschlichen Körpers und Geistes ausdrückt und dieser mit einer Rhetorik der Gewalt, des Schreckens, der Angst oder des Ekels durch die Leinwand in den Publikumsraum ausbreitet. Der Stoff kann dabei von der Banalität des Bösen in Form von Serienmorden zwischen Menschen, bis hin zu monströsen Halbwesen reichen.¹¹

Das Monster lässt sich also als Gattungsmerkmal des Horrorfilmes sehen. Meteling weist dazu an, Monster in ihren unterschiedlichen Inszenierungen und Funktionen im Horrorfilm nicht gleichzustellen. Er übernimmt zwar Begriffe und Konzepte verschiedener Theoretiker*innen, ist aber darauf bedacht die Filme nicht mit diesen Begriffen einzuschränken und die filmische Differenz, die Rhetorik des Genres und auch des einzelnen Filmes zu berücksichtigen.¹²

3. Das Monster

Das Monster nimmt demnach einen besonderen Platz im Horrorfilm ein. Bruce Kavin verortet den Ursprung des Monsters im Alptraum und bezeichnet den Horrorfilm als den Alptraum des Kinos. Die Themen, die er behandelt, waren jedoch schon seit Jahrtausenden in Literatur und Folklore in Hoch- und Popkultur vertreten. Themen wie Tod und Monster werden in den ältesten niedergeschriebenen Geschichten wie dem *Gilgamesh-Epos* und der *Odyssee* verarbeitet. Die englische Literatur findet ihre ersten Monster in *Beowulf* und *König Lear*. Auch in Kindermärchen und Volksliedern werden Mord und Tod als Lehrmittel verwendet. Horror geht aber weit vor festgehaltene Medien zurück und war bereits Teil von Narrativen, bevor das Genre

¹⁰Vgl. ebd., S. 26.

¹¹Vgl. ebd., S. 27.

¹²Vgl. ebd., S. 30.

einen Namen bekam. Der Horror und seine Monster sind Teil unserer Reaktion auf die Welt. Aberglaube an übernatürliche Kräfte ist teilweise älter als Religion. Schon bevor Figuren wie der Teufel benannt wurden, zeigten sich in Alpträumen unbekannte angsteinflößende Kreaturen.¹³ Ein Film über ein bestimmtes Monster oder eine bestimmte Bedrohung behandelt ein bestimmtes Repertoire an Ängsten. Einerseits ist das die direkte Angst davor, was das Monster anrichten kann und zudem auch die Angst davor, was es repräsentiert, auslöst, symbolisiert oder impliziert.¹⁴

Monster sammeln und konzentrieren Horror, als würden sie ihn in und durch sich fokussieren. Was umgangssprachlich als Monster bezeichnet wird, beschreibt eine Kreatur, die deformiert oder gigantisch ist, aus den Teilen anderer Tiere oder Pflanzen zusammengesetzt ist, nicht oder nicht mehr nur menschlich ist. Das Monster ist physisch und nicht metaphysisch. Oft braucht es bestimmte ungewöhnliche Voraussetzungen für ihre Kreation oder ihr Eindringen und oft kann es nur auf eine besondere Art zerstört werden. Der typische Monsterfilm endet nach dem Tod des Monsters. Es ist der Mittelpunkt des Filmes und der Ursprung aller Probleme. Oft steht es aber gleichzeitig metaphorisch für andere Bedrohungen.¹⁵

Es gibt viele Merkmale, die ein Monster künstlerisch erfolgreich machen können. Darunter die Präsentation, das Design und das Ausmaß an Angst und Schrecken, das es auslösen kann. Die meisten der interessantesten Monster besitzen laut Kawin Charakter und Bewusstsein. Das Publikum ist in der Lage ihre Entscheidungen zu sehen. Manche Monster sind auch zum Teil menschlich und in der Lage ihren Zustand zu konzeptualisieren. Aber auch nicht-humane Monster, deren Bewusstsein nicht aufgezeigt wird, bauen auf einer universellen Angst auf. Die besten Monster greifen auf, was wir fürchten, ablehnen oder ungewöhnlich anziehend finden. Kawin sieht das Monster als den puren Antagonisten. Das Genre stellt den Menschen dem Monster gegenüber und definiert ihn in Verbindung dazu. Die Natur des Menschen wird durch das Monster bedroht, deshalb versucht er sie zu kontrollieren oder auszulöschen. Auch, wenn manche Monster Mitleid erregen, müssen sie entfernt werden, um die natürliche Ordnung wiederherzustellen. Monster besitzen Mächte, die nicht von ihrer Natur trennbar sind, welche erst verstanden werden müssen,

¹³Vgl. Kawin 2012, S. 3.

¹⁴Vgl. ebd., S. 5.

¹⁵Vgl. ebd., S. 50.

bevor sie besiegt werden können. Diese Mächte sind mit den Ängsten, die sie in uns erwecken sollen, verbunden.¹⁶

Zusätzlich zum „normalen“ Monster beschreibt Kawin das übernatürliche Monster. Dieses umfasst Wesen, die von den Toten zurückgekommen sind oder anderweitig übernatürlich oder metaphysisch gestärkte Wesen. Übernatürliche Wesen hintergehen die Naturgesetze von Leben und Tod und der Trennung von Spezies. Wir fürchten das Übernatürliche, weil wir es nicht verstehen können. Es präsentiert unseinen metaphysischen Raum, indem Bekanntes zu Unbekanntem wird und es den Weg für unbekannte Mächte frei macht. Das Böse, welches ein Grundkonzept des Horrorfilmes darstellt, ist oft mit diesen Mächten und Wesen assoziiert. Monster sind teilweise dem Bösen zugetan oder Opfer von bösen Kräften geworden.¹⁷

Auch Menschen können laut Kawin im Horrorfilm zum Monster werden. Ein Mensch kann die Rolle des Monsters erfüllen, indem er den Horror personifiziert und fokussiert. So kann ein Mensch in der Struktur des Filmes so funktionieren, wie es auch ein typisches Monster würde. Manche Menschen können nicht nur Horror ausüben, sondern werden selbst zum Horror. Indem die schlimmsten Aspekte der menschlichen Natur demonstriert werden, greifen monströse Figuren den Körper und Geist auf eine Weise an, die über unsere Erfahrung hinausgeht. Während manche Gewalt- oder Straftaten in Krimifilmen unterkommen, lassen sich menschliche Monster von ihnen abgrenzen.¹⁸ Durch seine Psyche und das Ausmaß, in dem der Mensch selbst und seine Handlungen Terror und Abscheu hervorrufen, hebt sich das Monster von bloßen Kriminellen ab.¹⁹

Der Horror ist also bereits durch seine Wortherkunft mit Gefühlen wie Angst, Schaudern und Ekel verbunden. Ziel des Horror-Genres ist es, eben diese Gefühle bei seinem Publikum hervorzurufen. Um dies zu erzielen, bedient es sich verschiedenster Bedrohungen. Der Horrorfilm ist ein Genre, das starke Gattungsmerkmale aufweist, darunter das Monster. Kawin bezeichnet sie sogar als Konzentration und Fokussierung des Horrors. Durch das Monster wird dem Horror eine Verkörperung gegeben. Auch hier gibt es verschiedene Auffassungen, was als Monster gilt und unter welchen Bedingungen auch ein Mensch als solches gelten

¹⁶Vgl. ebd., S. 90.

¹⁷Vgl. ebd., S. 91.

¹⁸Vgl. ebd., S. 152.

¹⁹Vgl. ebd., S. 153.

kann. Deshalb möchte ich versuchen den Begriff und dessen Merkmale weiter zu konkretisieren.

3.1. Monster Thesen

Weil das Feld der Monster Theory so breit gefasst ist, ist es eine Herausforderung den Begriff des Monsters zu definieren. Während Kawin von der Bedrohung des Menschen oder des Menschlichen in der Gegenüberstellung mit dem Monster schreibt, schreibt Jeffrey Jerome Cohen und seinem Werk *Monster Theory: Reading Culture* von 1996 von der Gegenüberstellung mit der ganzen Gesellschaft. Ein Merkmal, das besonders wiederkehrend in der Definition des Monsters ist, ist der Fakt, dass es Kategorien und interpretative Strategien in Frage stellt oder zerstört. Das Monster ist laut Cohen immer relativ. Es muss aus einer bestimmten Perspektive in einem bestimmten Kontext betrachtet werden. Es wirkt als Überkategorie für alles, was wir nicht kategorisieren können, und entsteht in dem Moment in dem es als solches bezeichnet wird. Der Kern des Monsters ist das Vertigo, das durch die Redefinition unseres Weltverständnis ausgelöst wird. Wesen können, abhängig von den Personen, Gruppen und Zeitpunkt, von dem aus sie betrachtet werden, als monströs gelesen werden oder nicht. Die untolerierbare Ambiguität des Monsters ruft zwei Arten der Reaktion hervor. Erstens, es verstehen und in eine passende Kategorie einordnen zu wollen und Zweitens, seine Existenz auszulöschen.²⁰

Jeffrey Jerome Cohen stellt insgesamt sieben Merkmale eines Monsters auf und spricht darüber, welche Einsichten man in eine bestimmte Kultur bekommt, wenn man deren Monster untersucht.²¹ These I, der monströse Körper als kultureller Körper; Das Monster entsteht als Verkörperung eines bestimmten kulturellen Momentes, einer Zeit, eines Gefühls oder eines Platzes. Es verkörpert Angst, Begehren und Fantasie zugleich. Der monströse Körper wird als pure Kultur beschrieben. Ein Konstrukt und eine Projektion, die nur existiert, um gelesen zu werden. Der Begriff „monstrum“ steht etymologisch für „das Aufdeckende“ oder „das Warnende“. Das Monster ist Signifikant für etwas anderes als sich selbst, es existiert

²⁰Vgl. Jeffrey Andrew Weinstock (Hrsg.), *The monster theory reader*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2020, S. 3.

²¹Vgl. Jeffrey Jerome Cohen, *Monster Theory: Reading Culture*, University of Minnesota Press 1996, S. 3.

in der Lücke zwischen dem Auslöser, der es erschaffen hat und dem Moment dessen Wahrnehmung.²²

These II, das Monster entkommt immer; Die Zerstörung und die Spuren, die das Monster hinterlassen hat, bleiben sichtbar. Das Monster selbst aber wird inkorporal und verschwindet, nur um immer wieder in Fortsetzungen aufzutauchen. Cohen spricht hier besonders den Vampir als Monster an. Der Körper des Vampires ist gleichzeitig korporal und inkorporal. Ursprünglich konnten sie sich in Fledermäuse verwandeln oder zu Rauch auflösen. In anderen Geschichten kehren die Unsterblichen in anderer Identität und mit anderem Aussehen immer wieder zurück. Er spricht auch den Zusammenhang von Vampirismus und Homosexualität an, der sich von den Ursprüngen wie Dracula und Carmilla, bis zu modernen Gegenstücken ziehen.²³

These III, das Monster als Vorbote der Zerstörung von Kategorisierungen; Das Monster entkommt, weil es der Kategorisierung entkommt. Monster sind Hybride, deren inkohärente Körper nicht klar zuordenbar sind und drohen Klassifizierungen zu zerstören. Das Monster erscheint bekanntermaßen zu einem Zeitpunkt der Krise zwischen zwei Extremen und problematisiert so binäres Denken. Alle Überlegungen Monster in Systeme einzuordnen, schlugen schon mit Aristoteles fehl. Die Versuche sind scheinbar inhärent zum Scheitern verurteilt. Monster verlangen ein radikales Überdenken von Grenzen und Normen.²⁴ Im monströsen Körper werden die Naturgesetze gebrochen. Als Mischform widersetzt er sich jegliche Klassifikation, die auf Hierarchie und Binarität aufbaut. Zudem lehnt das Monster die Methoden ab, mit denen Wissen und die menschliche Erfahrung organisiert sind und fechtet die Regeln des kulturellen Raumes, in dem es existiert, an.²⁵

These IV, das Monster existiert in der Differenz; Die Figur des Monsters ist die fleischgewordene Differenz. Es funktioniert als „das Andere“ als das Äußere, das Jenseits. Jede Art von Andersartigkeit kann über und durch den monströsen Körper ausgedrückt werden. Meistens aber ist diese Andersartigkeit kultureller, politischer, ethnischer, ökonomischer oder geschlechtlicher Herkunft. Die Ursprünge der Darstellung von kultureller Differenz als monströs finden sich bereits in der Bibel und

²²Vgl. ebd., S. 4.

²³Vgl. ebd., S. 5.

²⁴Vgl. ebd., S. 6.

²⁵Vgl. ebd., S. 7.

ziehen sich weiter bis zu moderner Propaganda. Nur durch diese Positionierung und Ablehnung von Andersartigkeit kann die Auslöschung einer anderen Kultur als heroisch dargestellt werden.²⁶ Paradoxerweise bedroht das politisch-kulturelle Monster die Differenz zwischen den Erschaffenden und der Betroffenen auszulöschen. Indem aufgedeckt wird, wie arbiträr und beweglich diese Kategorien sind, droht es nicht nur einzelne Mitglieder der Gesellschaft auszulöschen, sondern den gesamten kulturellen Apparat, durch den Individualität konstruiert wird.²⁷

These V, das Monster überwacht die Grenzen des Möglichen; Das Monster fungiert als Warnung vor dem Erforschen unsicherer Gebiete. Es limitiert die Mobilität von privaten Körpern sowohl räumlich als auch intellektuell und moralisch. Außerhalb dieser Grenzen zu treten, birgt das Risiko, auf ein Monster zu treffen oder selbst zu einem zu werden.²⁸ Jedes Monster beinhaltet in sich zwei Narrative, dessen eigene Entstehung und dessen kulturellen Nutzen. Das Monster des Verbotes dient dazu eine bestimmte Kultur aufrecht zu erhalten und klarzustellen, welche Grenzen nicht überschritten werden dürfen. Diese Aufrechterhaltung dient meistens dem Patriarchat.²⁹ Das Monster verkörpert auch Codes, die sexuelles Begehren regulieren. Wie schon Freud sagte, kehrt das verdrängte Begehren scheinbar immer zurück. Dieses beginnt bei der Mischung von verschiedenen Spezies, wird aber von Cohen auch auf Inzest oder gemischt ethnische Beziehungen übertragen.³⁰

These VI, die Angst vor dem Monster ist eine Art von Begehren; Das Monster ist verbunden mit verbotenen Praktiken und dient dazu, diese Verbote aufrechtzuerhalten. Gleichzeitig hat das Monster aber auch eine Anziehung und kann so der Realitätsflucht dienen. Die Mischung von Abneigung und Anziehung, die sich im Monster vereinen, sind zum Teil Grund für seine Popularität. Es wird um seine Freiheit beneidet Aggression, Dominanz und Umkehrungen ohne Folgen auszudrücken. Im richtigen Kontext fungiert das Monster als ein Alter-Ego und eine Projektion eines anderen Selbst. Das Kino ist ein temporärer Ort, der einen sicheren Rahmen und ein klares Ende bietet. Auch Genrekonventionen lassen das Publikum

²⁶Vgl. ebd.

²⁷Vgl. ebd., S. 12.

²⁸Vgl. ebd.

²⁹Vgl. ebd., S. 13.

³⁰Vgl. ebd., S. 15.

wissen, dass am Ende „das Gute“ siegt. Diese Voraussetzungen bieten Sicherheit, in der Konventionen indirekt gebrochen werden können.³¹

These VII, das Monster steht an der Schwelle zum Werden; Monster werden von Menschen erschaffen und kehren immer zu ihnen zurück. In dieser Rückkehr bringen sie Wissen über unseren Platz in der Geschichte aber auch Wissen über sich selbst mit. Monster stellen in Frage, wie wir die Welt wahrnehmen und auch, wie wir sie missinterpretierten. Sie stellen unsere Einstellungen gegenüber anderen Ethnizitäten, Geschlechtern, Sexualitäten und unsere Wahrnehmung von Differenz in Frage. Besonders aber stellen sie in Frage, warum wir sie überhaupt erschaffen.

Cohen spricht also vom monströsen Körper als kultureller Körper. Er sieht ihn nicht als Ausdruck privater individueller Alpträume, sondern als Spiegel der Gesellschaft. Zudem ist es eine Zerstörung der gesellschaftlich konstruierten Kategorisierungen und Binarität. Die Thesen, die Cohen für seine Definition verwendet, lassen sich auf verschiedenste Kategorien und Identitäten beziehen und funktionieren im Kontext von Spezies, Ethnie, Geschlecht und anderen Identitäten. Zudem lassen sie sich auch auf die verschiedenen Formen von Monstern, das gewöhnliche, das übernatürliche und das menschliche, die Kawin beschreibt, anwenden.

Auch, wenn das Monströse oft im Gegensatz zum Menschlichen gesehen wird, lässt es sich nach Cohen eher als Gegenteil zum normativen Menschen als Teil der hegemonialen Gesellschaft verstehen. Das Monster kann sich also auf die körperliche Vermischung von menschlichen und nicht menschlichen Merkmalen definieren lassen, aber auch durch psychische Merkmale und Handlungen, die das Monster von der Gesellschaft abgrenzen. Im Zentrum des Begriffes steht also immer eine Bedrohung der vorherrschenden Gesellschaft, verkörpert durch ein Wesen, das durch das Brechen von Regeln und Kategorien und dem Aufzeigen von Differenz, diese Gesellschaft in Frage stellt. Cohens Definition wurde ein Anhaltspunkt für mehrere Theoretiker*innen, die sich mit dem Monster beschäftigen und untersuchen, welche Kategorisierungen durch welche Monster besonders häufig in den Medien bearbeitet werden. Jeffrey Andrew Weinstock bezeichnet Cohens Text als ausschlaggebend und sogar namensgebend für das Feld der Monster Theory.

³¹Vgl. ebd., S. 17.

3.2. Monster Theory

Der *Monster Theory Reader* (2020) von Jeffrey Andrew Weinstock widmet sich nicht nur der Konstruktion von Monstrosität, sondern auch der Studie des Feldes der Monster Theory selbst. Weinstock ist amerikanischer Literatur-, Film- und Medienwissenschaftler und beschäftigt sich unter anderen mit Gothic, Monstern, Kult Filmen und Popkultur. Durch die auf Cohens Thesen basierende Benennung der Monster Theory wurde es möglich, dass sich mehrere Disziplinen zusammenfügen und Verbindungen zwischen ihnen hergestellt werden. Erst mit dieser Benennung können Monster Theory Wissenschaftler*innen, Monster Theory Journals, Monster Theory Organisationen, Monster Theory Konferenzen und viele weitere Ausprägungen des Feldes entstehen.

Trotzdem ist die verstreute Natur der Disziplin eine Schwierigkeit. So wie das Monster, das es untersucht, ist auch die Monster Theory selbst eine Disziplin, die kategorische Grenzen überschreitet und mehreren Wissenschaften angehört. Die Frage danach, was Monster sind, wo sie herkommen und was sie bedeuten, beschäftigt Wissenschaftler*innen der Philosophie, Theologie, Psychologie, Medizin und Kulturwissenschaften gleichermaßen. Weil jede Kultur ihre eigenen Monster hat, ist Monster Theory ein internationales Unterfangen, das unterschiedliche kulturelle Normen und Erwartungen beachtet und Generalisierungen vermeidet.³²

Der Reader sieht sich als Frankenteins Monster der Disziplinen und zieht mehrere Perspektiven, die sich mit Monstrosität beschäftigen, in Betracht. Dennoch setzt er seinen Fokus, so wie diese Arbeit, auf die Geisteswissenschaften. Die Studie von Monstern sowie Theorien darüber, was sie sind, wo sie herkommen und was sie bedeuten gehen tausende von Jahren zurück. Ebenso verhält sich das Verständnis der Ängste, die sie umgeben. Deshalb empfiehlt der Reader eine Art Genealogie des Monsters und der Monstrosität zu machen, bevor er sich zeitgenössischen Theorien

³²Vgl. Weinstock 2020, S. 1.

widmet. Auch, wenn die Monster Theorie erst in den letzten Jahrzehnten ihren Namen bekommen hat, ist sie ein weit älteres Unterfangen.³³

3.2.1. Monster Genealogie

Die Studie von monströsen Subjekten entstand aus drei separaten Strömungen. Einerseits die Teratologie die sich mit realen Wesen beschäftigt, die durch eine angeborene „Anomalien“ als monströs gelesen werden, die Mythologie die sich mit fantastischen Kreaturen befasst und die Psychologie, die die Monstrosität der menschlichen Psyche untersucht. Hier wird auch sichtbar, dass Monstrosität ein Konzept ist, das nicht nur in der Fiktion existiert. Auch, wenn umgangssprachlich das Monster ein übernatürliches Wesen beschreibt, wird der Begriff auch im übertragenen Sinne verwendet und beschreibt sowohl körperliche als auch psychische Abweichungen in der Realität.

Die Teratologie umfasst die ersten Ansätze aus der Medizin und Biologie körperliche Anomalien zu erklären, die in der Vergangenheit als Monstrosität interpretiert wurden. Arzt und Wissenschaftler Ambroise Paré beschäftigt sich schon im 16. Jahrhundert mit Monstrosität und stellt Theorien über deren Auftreten auf. In seinem Buch *On Monsters and Marvels* listet er Gründe auf, die zu Anomalien führen. Paré verbindet in seinem Buch Wissenschaft und Aberglaube und nennt bereits fünf wichtige teratologische Theorien; die übernatürliche Intervention, die Hybridisierung, die vorgeburtliche Prägung, den Unfall und das, was wir heutzutage als Genetik beschreiben würden.³⁴

Auch die Mythologie beschäftigt sich mit der Monstrosität. Während sich die Teratologie mit realen Begebenheiten beschäftigt, beschreibt die Mythologie fiktionale Fälle von monströsen Gattungen von Menschen, monströsen Kreaturen und Kryptiden. Als monströse Gattungen von Menschen zählten sowohl ethnische Gruppen als auch Menschen mit individuellen Differenzen, die als Gruppierung gelesen wurden und auch imaginäre Spezies. Auch kulturelle Differenzen durch Aussehen oder Verhalten konnten als monströs gelesen werden. Ausgehend von diesen Menschen bildeten sich Legenden, die diese Eigenschaften verstärkten und

³³Vgl. ebd., S. 2.

³⁴Vgl. ebd., S. 4.

ihnen bestimmte Geschichten und Fähigkeiten zuschreiben. Eine real existierende Gruppe in Erzählungen monströs darzustellen, kann eine bestimmte politische Agenda mitführen.³⁵

Die dritte Strömung, die der Monster Theory vorangegangen ist, ist die Psychologie. Diese beschäftigt sich mit monströsen Ausprägungen der menschlichen Psyche, wie der von Serienmörder*innen, Vergewaltiger*innen oder anderen Gewalttäter*innen.³⁶ Über Monstrosität in Zusammenhang mit der menschlichen Psyche zu sprechen ist kein leichtes Unterfangen und benötigt klare Definitionen und Grenzen. An welchem Punkt weicht ein Mensch so stark von kulturellen Erwartungen ab, dass diese Abweichung ihn zum Monster macht? Manche Tabus wie Kannibalismus, Mord gegen Angehörige der eigenen Gruppe und bestimmte Sexualpraktiken sind Großteils universell. Trotzdem ist die Definition bestimmter Verhaltensweisen als monströs stark kontextabhängig. Aus zeitgenössischer Sicht ist menschliche Monstrosität dadurch definiert, dass kein Mitgefühl bei der Zuführung von physischem oder psychologischem Schaden gezeigt wird. Besonders, wenn diese Handlungen durch eine bestimmte Ideologie oder aus einer sadistischen Lust heraus geschehen. Diese Definition schließt sowohl sadistische Serienmörder*innen, Diktatoren aber auch Menschen in monströsen institutionellen Systemen ein.³⁷

Die Teratologie, Mythologie und Psychologie stellten also erste Versuche auf, Monster zu theoretisieren. Ein weiterer Aspekt, der besonders die moderne Monster Theory beschäftigt, ist die Frage danach, wie Monster als soziopolitisches Mittel verwendet werden. Jeffrey Jerome Cohen beschreibt das Monster als Rechtfertigung für meist gewaltvolle Handlungen, die in einem bestimmten Kontext als heroisch gelesen werden sollen. Diese Strategie wurde sowohl bei der römischen Ansicht von „Barbaren“ verwendet, gegen indigene Völker oder auch gegen Juden. Die Überzeichnung von kultureller Differenz als Monstrosität ist eine Strategie von Unterdrückung. Eine vollständige Genealogie des Monsters müsste also auch politische Agenda gegen bestimmte Gruppen und Propaganda Material untersuchen.³⁸

³⁵Vgl. ebd., S. 14.

³⁶Vgl. ebd., S. 21.

³⁷Vgl. ebd., S. 22.

³⁸Vgl. ebd., S. 25.

Was zeitgenössische Monster Theorie von vergangenen Theorien unterscheidet, ist in erster Linie die Position von Monstrosität als sozial konstruierte Kategorie, die bestimmte kulturell spezifische Ängste und Begehren reflektiert und häufig dazu verwendet wird bestimmte soziopolitische Ziele zu erreichen. Zeitgenössische Monster Theorie weigert sich bestimmten Menschen Monstrosität zuzuschreiben, sondern hinterfrage, welche Subjekte „vermonstert“ werden und welche Implikationen in diesem Prozess entstehen.³⁹ Sie nimmt eine skeptische oder zumindest agnostische Position im Verhältnis zur Existenz von Monstern ein und fokussiert sich auf die Bilder und Narrative, die Monster beschreiben und darauf, was diese über deren Erschaffer*innen und Kulturen aussagen. Monster sind also Text, der interpretiert werden muss. Die Nachrichten, die sie vermitteln stammen nicht wie früher angenommen von Göttern, sondern von den Menschen selbst. „Put concisely, contemporary monster theory tends to explore “monsters” rather than monsters.“⁴⁰

3.3. Theoretische Ansätze

Monster Culture in the 21st Century: A Reader von Marina Levina und Diem-My T. Buibeschäftigt sich damit, wie sich Theorien über die Konstruktion des Monsters in verschiedenen Zeitperioden und theoretischen Ansätzen unterscheiden, und wie sich diese Konstruktion bis ins 21. Jahrhundert verändert hat.

Der psychoanalytische Ansatz sieht das Monster als das, was Teil von uns war und verdrängt werden musste, um das Selbst funktional zu machen. Daher erinnert uns ein Zusammentreffen mit dem Monster daran, welche Teile von uns verloren werden mussten. Die Angst liegt also nicht im Unbekannten, sondern in etwas das bereits bekannt war und nun als Unterdrücktes sichtbar gemacht wird. Das Unheimliche tritt auf, wenn infantile Komplexe oder primitive Überzeugungen durch das Zusammentreffen mit dem Monster wieder hervorgerufen werden. Weiters platzieren Theorien das Monster als Abjekt, also etwas zu Verachtendes, und sehen es als kategorisch unvollständig und an der Grenze zwischen dem Symbolischen und dem Realen. Das Abjekt ist also etwas, das verborgen werden muss, damit das Leben weitergeführt werden kann. Das Reale kann auch auf dem Raum der Femininität oder Mütterlichkeit übertragen werden, während das Symbolische das Patriarchat

³⁹Vgl. ebd.

⁴⁰Ebd., S. 26.

darstellt. Durch diese Linse lassen sich monströs-feminine Konstruktionen in Horrorfilmen analysieren. In der aktuellen Analyse von Monstern ist es wichtig hervorzuheben, dass unsere Ängste repräsentativ von den unheimlichen und zu verabscheuenden Wegen sind, auf die unsere kollektive soziale Psyche mit den monströsen Veränderungen des 21. Jahrhunderts umgeht.⁴¹

Der repräsentative Ansatz hingegen setzt seinen Fokus auf den Prozess der Verdrängung als kulturelles und soziales Phänomen. Robin Woos schlägt vor, dass der Horrorfilm unsere gemeinsamen Albträume repräsentiert und, dass deren visuelle Verkörperung auf der Leinwand uns dazu bringt mit unseren unterbewussten Ängsten umzugehen. Er beschreibt, dass Kultur und Gesellschaft festsetzen, was verdrängt werden muss. Diesen Vorgang nennt er „surplusrepression“, nach Herbert Marcuse, oder zusätzliche Unterdrückung und beschreibt sie als durch die Anforderungen der kapitalistischen und patriarchalen Gesellschaft geformt. Diese zusätzliche Unterdrückung führt also dazu die Gesellschaft monogamer, heterosexueller und mehr bourgeois zu machen. Die Verdrängung ist eng verbunden mit dem „Anderen“ als Repräsentant von Charakteristiken, die verdrängt wurden, um in das normative kulturelle Regime zu passen. Echte Andersartigkeit wird zu einem unterdrückten Unheimlichen. Als wahres Subjekt des Horrorfilmes sieht er den Kampf darum zu erkennen, was unsere Zivilisation verdrängt oder auch unterdrückt und das Happy End des Filmes spiegelt meistens die Wiederherstellung eben dieser Verdrängung wider.⁴² Dieser Ansatz fokussiert sich auf die Taxonomie von Monstern, um zu untersuchen, wie Andersartigkeit repräsentiert und dargestellt wird. Besonders im 21. Jahrhundert beschäftigen sich repräsentative Studien mit den Wegen auf denen Monstrosität als ein Prozess der Identifikation eine fluide Kategorie darstellt, die sich mit der Repräsentation und Ambiguität von Veränderung beschäftigt. Monster repräsentieren und verändern kulturelle, soziale, politische und ökonomische Veränderungen, die momentan schneller als je zuvor auftreten. Durch die Gegenüberstellung mit der Monstrosität wird im jeweiligen historischen und sozialen Kontext die Menschlichkeit beziehungsweise die diskursive Produktion von Subjektivität definiert. Foucault macht darauf aufmerksam, dass nicht die Existenz der Spezies das Monster macht, sondern die Störung des Rechtssystems. Monster

⁴¹Vgl. Marina Levina/Diem-My T. Bui (Hrsg.), *Monster culture in the 21st century: a reader*, New York: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing Plc 2013, S. 3.

⁴²Vgl. ebd., S. 4.

zeigen also die Technologien von Macht auf, die historisch gesehen kontingente Identitäten erzeugen.⁴³

Zuletzt nennt der Reader den ontologischen Ansatz von Monstrosität. Als Beispiel dafür, wie Monstrosität im 21- Jahrhundert als Ontologie gedacht wird nennt der Text die bio-technologische Kreation einen synthetischen Organismus und zieht den Vergleich zu Franksteins Monster. Auch Derrida passt in diesen Ansatz, denn er beschreibt das Monster als etwas, das zum ersten Mal erscheint und demnach noch nicht (wieder-)erkennbar und zuordenbar ist. Ein Monster ist eine Spezies, für die es noch keinen Namen gibt. Das bedeutet nicht, dass die Spezies abnormal ist, dass es etwas aufzeigt, das noch nie zuvor gezeigt wurde. Aber sobald das Monster als Monster erkannt wird, beginnt man es zu domestizieren, mit den Normen zu vergleichen, zu analysieren und zu versuchen diese Figur zu verstehen. Monstrosität ist das, was nicht erkannt werden kann. Deshalb kann ein Monster, das erkannt ist, nicht länger ein Monster bleiben.⁴⁴ Die Kultur nimmt laut Derrida die Monstrosität als Bild wahr. Um diese zu überkommen, müssen wir die Beziehung zwischen dem Monster und dem Selbst finden. Wir müssen unsere Ontologien in der Figur des Monsters widergespiegelt sehen. Andererseits bietet Monstrosität als Bild eine Möglichkeit Veränderungen zu den Regimen von Wahrheit zu bringen. Von dieser Möglichkeit spricht auch Donna Haraway in *The Promises of Monsters* in dem sie das subventionale Potential von Monstrosität aufzeigt.⁴⁵

Im folgenden Abschnitt werden einige Theoretiker*innen, die bereits erwähnt wurden, herausgegriffen, die Grundlagentexte oder wichtige Werke für die Monster Theory geschrieben haben. Die Werke sind hier chronologisch angeführt, einerseits um eine Veränderung der Ansicht von Monstrosität über die Geschichte zu zeigen. Zudem kann man bereits erkennen, dass sich zwar alle Texte zum Teil mit dem Zusammenhang von Monstrosität und Geschlecht beschäftigen, dieser aber immer deutlicher herausgearbeitet wird. Da die Texte mit unterschiedlichen gesellschaftlichen Hintergründen und zu unterschiedlichen Zeiten verfasst wurden, verändert sich auch die Auffassung von Geschlecht zwischen ihnen.

⁴³Vgl. ebd., S. 5.

⁴⁴Vgl. ebd., S. 6.

⁴⁵Vgl. ebd., S. 7.

3.3.1. Unheimlich

Freuds Theorien zur Psychoanalyse und seine Diskussion des Unheimlichen von 1919 werden häufig als Basis für die Monster Theory genannt und lassen sich auch in aktuellen Readern immer wieder finden. Der österreichische Arzt, Psychologe und Kulturkritiker Sigmund Freud ist nicht nur Begründer der Psychoanalyse, sondern beschäftigt sich auch damit, welche Vorkommnisse in der Realität, sowie in der Fiktion als unheimlich gelten. Freud setzt sich besonders mit diesem Begriff auseinander und untersucht, wie er sich vom Schreckhaften, Angst- oder Grauererregendem abhebt.⁴⁶Einerseits untersucht Freud den Wortursprung des Unheimlichen und spricht von ihm als Gegenstück zum Heimlichen, Heimischen und Vertrauten. Das Nichtvertraute allein ist aber nicht erschreckend. Es braucht noch etwas anderes, damit es zum Unheimlichen wird.⁴⁷Die erste Voraussetzung ist also die intellektuelle Unsicherheit. Freud geht aber über diese Definition hinaus.⁴⁸ Das Wort heimlich hat zwei gegenteilige Definitionen. Einerseits als das Vertraute und Behagliche aber gleichzeitig auch als das Versteckte und Verborgene.⁴⁹ Mit dieser Definition geht auch das Unheimliche einher. Das Unheimliche ist also etwas, das ein Geheimnis bleiben sollte, aber hervorgetreten ist.⁵⁰

Freud widmet sich ausführlich dem Beispiel von ETA Hoffmans *Der Sandmann* und schreibt, dass die Erklärung der intellektuellen Unsicherheit in diesem Fall nichtmehr ausreichend sei, um die unheimliche Wirkung des Buches zu erklären. Diese schreibt er der Gestalt des Sandmannes und der Vorstellung seiner Augen beraubt zu werden zu. Hoffmann erzeugt zwar Anfangs eine Unsicherheit in den Leser*innen in dem nicht klargestellt wird, ob sich die Handlung in der Realität oder Fantasie abspielt. Auch nach Klärung der Umstände ist das Unheimliche aber nicht verringert. Als Erklärung für das Unheimliche sieht Freud die Kinderangst seine Augen zu verlieren oder zu verletzen, die in vielen Erwachsenen erhalten ist. Er vergleicht die Angst um die Augen oder um das Erblinden mit der Kastrationsangst.⁵¹ Freud geht näher auf die Verbindung zwischen dem Auge und dem Glied ein, indem er sich auch die Erblindung Ödipus bezieht. Zudem ist die Angst um die Augen im

⁴⁶Vgl. Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, 1. Aufl., Bremen: Europäischer Literaturverl 2012, S. 297.

⁴⁷Vgl. ebd., S. 298.

⁴⁸Vgl. ebd., S. 299.

⁴⁹Vgl. ebd., S. 301.

⁵⁰Vgl. ebd., S. 302.

⁵¹Vgl. ebd., S. 306.

Sandmann immer mit dem Tod des Vaters und mit der Störung der Liebe in Verbindung gebracht. Freud beschreibt, dass bestimmte Handlungsstränge erst Sinn ergeben, wenn man die Augenangst mit der Kastrationsangst verbindet.⁵² Freud beschäftigt sich also auch mit dem Unheimlichen des Geschlechtes in Verbindung mit der Angst um einen vergeschlechtlichen Körper. Die Kastrationsangst wird nicht nur als bloße Gewalt und Körperverletzung zum Thema, sondern zusätzlich als Angst um das Geschlecht.⁵³

Anhand weiterer unheimlicher Motive wie der Frage nach Beseelung, dem Doppelgänger und der Allmacht der Gedanken überarbeitet Freud seine Definition des Unheimlichen. Erstens, behauptet die psychoanalytische Theorie, dass jeder Affekt eines Gefühls durch den Vorgang der Verdrängung in Angst umgewandelt wird. Somit zeigt sich, dass das Ängstliche das wiederkehrende Verdrängte ist. Zweitens, lässt auch die Sprache das Heimliche in das Unheimliche übergehen und unterstreicht, dass das Unheimliche nicht neu oder fremd ist, sondern etwas Altvertrautes, das durch den Vorgang der Verdrängung entfremdet wurde. Er erweitert seine Definition des Unheimlichen auf etwas, das verborgen hätte bleiben sollen aber hervorgetreten ist.⁵⁴

Freud zählt den Animismus, die Magie und Zauberei, die Allmacht der Gedanken, die Beziehung zum Tod, die unbeabsichtigte Wiederholung und den Kastrationskomplex als Momente, die das Ängstliche zum Unheimlichen werden lassen. Aber auch Menschen können unheimlich sein, wenn wir ihnen böse Absichten oder besondere Kräfte zuschreiben.⁵⁵ Zum Abschluss seiner Beispielsammlung erwähnt er noch, dass neurotische Männer erklären, dass sie die Vulva und Vagina als unheimlich ansehen. Auch hier lässt sich laut Freud das Altvertraute, dem Ursprung des Kindes als etwas ehemals Heimisches lesen, das Verdrängt wurde.⁵⁶

Der Autor nimmt sich auch Zweifeln an und merkt an, dass nicht alle verdrängten Wunschregungen und überwundenen Denkweisen gleichzeitig unheimlich sind. Zudem gibt es zu fast jedem Beispiel von unheimlichen Ereignissen ein analoges,

⁵²Vgl. ebd., S. 307.

⁵³Vgl. ebd., S. 308.

⁵⁴Vgl. ebd., S. 315.

⁵⁵Vgl. ebd., S. 316.

⁵⁶Vgl. ebd., S. 317.

das durch seine Umstände nicht als unheimlich gelesen wird.⁵⁷Die Beispiele, die dem Unheimlichen widersprechen, sind allerdings fast alle dem Bereich der Fiktion und Dichtung entnommen. Es muss also unterschieden werden zwischen dem erlebten Unheimlichen und dem vorgestellten Unheimlichen.⁵⁸

Das Unheimliche der Allmacht der Gedanken entsteht durch die Überwindung dieser Denkweise. Dennoch leben die alten Denkweisen in uns weiter und erzeugen eine Unsicherheit. Nur Personen, die diese Denkweisen gänzlich abgelegt haben, nehmen diese Vorfälle nicht als unheimliche wahr. Im Gegensatz dazu steht das Unheimliche, das auch infantile Komplexe zurückgeht. Hierbei handelt es sich nicht um eine Aufhebung des Glaubens an die Realität des Inhaltes, sondern um eine wirkliche Verdrängung und Wiederkehr des Inhaltes.⁵⁹ „Das Unheimliche des Erlebens kommt zustande, wenn verdrängte infantile Komplexe durch einen Eindruck wieder belebt werden, oder wenn überwundene primitive Überzeugungen wieder bestätigt scheinen.“⁶⁰

Wenn es laut Kavin, also die Hauptaufgabe des Monsters ist, Gefühle, wie das Unheimliche hervorzubringen, ist es nach Freuds Theorie die Aufgabe des Monsters, etwas Vertrautes, das verborgen bleiben sollte wieder hervorzubringen. Freud basiert sein Unheimliches auf dem Unbewussten und der Verdrängung. Er spricht hier von einem sehr persönlichen, individuellen Unbewussten, das durch Erfahrungen in der Kindheit geprägt wird. Sind einige dieser Erfahrungen zwar in mehreren Personen vertreten, sind sie laut ihm individuell gebildet. Ob diese auf soziale Normen zurückgehen und diese widerspiegeln, beschreibt er nicht. Auch Genitalien spielen bei Freud eine wichtige Rolle, sei es als Verlustangst um die eigenen oder eine Angst vor dem Urvertrauten, den Genitalien der Mutter. Diese Ängste um Genitalien können als Angst um das eigene Geschlecht, die Geschlechterdifferenz oder die Sexualität interpretiert werden. Freuds Auffassung von Geschlecht ist stark an Genitalien gebunden und durch diese vorausgesetzt. Auch im Fall Schreber

⁵⁷Vgl. ebd., S. 318.

⁵⁸Vgl. ebd., S. 319.

⁵⁹Vgl. ebd., S. 320.

⁶⁰Ebd., S. 321.

bezeichnete er den Wunsch nach einer Geschlechtsangleichung als Konflikte mit Heterosexualität, die sich durch „transsexuelle Phantasien“ äußerten.⁶¹

3.3.2. Abnormal

Eine andere Perspektive als Freud liefert der französische Philosoph, Psychologe und Soziologe Michel Foucault, der sich in seinen Vorträgen, die er 1974-1975 am Collège de France abhielt, mit der Analyse der Anomalie und deren Funktionsweise im 19. Jahrhundert beschäftigt. In diesem Zusammenhang spricht er auch vom Konzept der Monstrosität. In seiner Vorlesung vom 22. Januar 1975 beschreibt Foucault drei Figuren, aus denen sich die Auffassung von Anomalie des 18. Jahrhunderts zusammenfügt. Hierbei nennt er als erstes das Monster, das eine Ausnahme der gesellschaftlichen und natürlichen Gesetze darstellt, Zweitens das zu korrigierende Individuum, dessen Anomalie alltäglich auftritt und drittens den Onanierer, dessen Devianz beinahe universal ist. Auf die erste von ihm besprochene Figur das menschliche Monster möchte ich in Bezug auf meine Arbeit näher eingehen.⁶²

Diese menschliche Art des Monsters entsteht auf eine legale Art, durch einen Bruch der Gesetze, der Gesellschaft oder auf der Natur. Das Feld, in dem das Monster auftritt, kann als juristisch-biologischer Raum beschrieben werden. Es ist ein extremes und zugleich extrem seltenes Phänomen. Auch Foucault beschreibt das Monster als die Grenze, den Punkt, an dem das Gesetz gebrochen wird und eine Ausnahme, die nur in seltenen Fällen auftritt. Das Monster kombiniert das Unmögliche mit dem Verbotenen. Dieser Gedanke ist dem Autor besonders wichtig, um das Monster von anormalen Menschen abzugrenzen. Der abnormale Mensch kann einige Merkmale des Monsters übernehmen, das Monster aber widerspricht dem Gesetz und trägt trotzdem keine rechtlichen Konsequenzen. Wenn das Monster das Gesetz durch seine bloße Existenz bricht, ist die Reaktion darauf nicht nur eine legale Maßnahme. Es löst Gewalt, medizinisches Einschreiten oder Mitleid aus. Ein

⁶¹Vgl. Thomas G. Dalzell/Sigmund Freud, *Freud's Schreber between psychiatry and psychoanalysis: on subjective disposition to psychosis*, London: Karnac Books 2011, S. 284.

⁶²Vgl. Michel Foucault/Valerio Marchetti/Antonella Salomoni/Arnold I. Davidson/Michel Foucault, *Abnormal: lectures at the Collège de France, 1974-1975*, 1. Picador USA ed., New York, NY: Picador 2003, S. 55.

wichtiges Unterscheidungsmerkmal vom Menschen ist also, dass das Monster außerhalb des Gesetzes steht.⁶³

Ein weiteres ist die Tatsache, dass das Monster die spontane, brutale und natürliche Form des Unnatürlichen ist. Es zeigt jede mögliche Irregularität, die die Natur hervorbringen kann. Es ist der Grundsatz der Lesbarkeit der Formen, die durch kleine Anomalien entstehen. Das wiederkehrende Problem des 19. Jahrhunderts ist es, dass der Kern von Monstrosität hinter kleinen Anomalien, Abweichungen und Irregularitäten versteckt ist.⁶⁴ Paradoxerweise ist das Monster ein Grundsatz der Lesbarkeit trotz seiner Position als Unmöglich und Verboten. Das Monster ist eine Erklärung jeder kleinen Abweichung, die es hervorbringt und bleibt aber gleichzeitig unlesbar.⁶⁵

Foucault beschreibt das Monster nicht als medizinisches oder psychologisches, sondern als ein rechtliches Konzept. Das Monster ist in erster Linie eine Mischung: eine Mischung zweier Welten, dem animalischen und dem menschlichen, eine Mischung zweier Spezies, eine Mischung zweier Individuen, eine Mischung zweier Geschlechter, eine Mischung von Leben und Tod oder eine Mischung von Formen. Er spricht hier auch gezielt das Vermischen von männlich und weiblich als monströs an. Das Monster ist demnach laut ihm die Überschreitung natürlicher Grenzen und Klassifikationen. Dieser Bruch allein macht allerdings noch kein Monster. Der Bruch muss ein gesellschaftliches, religiöses oder göttliches Verbot brechen.⁶⁶

Körperliche Behinderung kann aber laut Foucault nicht einfach als Monstrosität gelesen werden. Sie kann zwar als Bruch der natürlichen Ordnung gesehen werden, hat aber ihren Platz in der Gesellschaft und im Gesetz, wenn auch einen prekären. Diese Körper sind zwar nicht konform zur Norm der Natur, trotzdem sorgt das Gesetz auf bestimmte Wege für sie. Monstrosität hingegen stellt das Gesetz in Frage und entkräftet es. Das Gesetz muss seine eigenen Grundlagen und Praktiken in Frage stellen.⁶⁷

“Monstrosity, however, is the kind of natural irregularity that calls law into question and disables it. Law must either question its own foundations, or its practice, or fall

⁶³Vgl. ebd., S. 56.

⁶⁴Vgl. ebd.

⁶⁵Vgl. ebd., S. 57.

⁶⁶Vgl. ebd., S. 63.

⁶⁷Vgl. ebd., S. 64.

silent, or abdicate, or appeal to another reference system, or again invent a casuistry. Essentially, the monster is the casuistry that is necessarily introduced into law by the confusion of nature.”⁶⁸

Das Problem der Monstrosität entsteht nicht durch die Existenz monströser Personen, sondern mit der Frage, wie man mit diesen Personen umgeht. Das Monster als Person mit nicht zuordenbarem Geschlecht bringt die Fragen mit sich als welches Geschlecht man diese Person behandelt, wen oder ob diese Person heiraten darf, ob diese Person Anspruch auf kirchliche Sakramente oder ein geistliches Leben hat, und noch weitere. Das Monster des 18. Jahrhunderts also existiert und funktioniert an der Stelle, wo Natur und Recht sich treffen. Das Monster ist erst ein Monster, wenn es zum Hindernis des Gesetzes wird. Das Monster des 18. Jahrhunderts ist ein juristisch-natürliches Komplex.⁶⁹

Foucault beschreibt, wie die juristisch-natürliche Funktionsweise des Monsters kein Phänomen des 18. Jahrhunderts ist, sondern bereits in der Antike bestand und sich im 19. Jahrhundert weiterentwickelt wiederfinden lässt und dass bestimmte Arten von Monstern in bestimmten Epochen in der legalen und medizinischen Forschung bevorzugt sind. Im Mittelalter war der Fokus auf der Mischung aus Mensch und Tier, in der Renaissance war er auf verbundenen Zwillingen und für die Klassik nennt er den „Hermaphroditen“.⁷⁰ Dieser Begriff wird mittlerweile nicht mehr verwendet aber beschreibt einen Menschen mit Geschlechtsmerkmalen verschiedener Geschlechter. Früher wurde die Bezeichnung hauptsächlich verwendet, um Intergeschlechtlichkeit zu beschreiben. Dadurch, dass der Begriff sowie die Vorträge veraltet ist können Foucaults Vorträge nicht analog auf die heutige oder damalige Sicht auf Inter- oder Transgeschlechtlichkeit übertragen werden. Trotzdem teilen Inter- und Transgeschlechtlichkeit ähnliche Erfahrungen, zwischen denen unter Berücksichtigung des historischen und gesellschaftlichen Kontexts Parallelen zu heutiger Gender Expansiveness gezogen werden können.

Foucault beschreibt einige Fälle, um aufzuzeigen, wie der „Hermaphrodit“ als Monster konstruiert wird. Duval, ein Doktor um 1600, bietet in seiner Untersuchung einer angeblich intergeschlechtlichen Person die ersten Anzeichen eines klinischen Ansatzes zu Sexualität und Geschlecht. Bis zu diesem Zeitpunkt wurde von

⁶⁸Ebd.

⁶⁹Vgl. ebd., S. 65.

⁷⁰Vgl. ebd., S. 66.

Geschlechtsorganen nur generalisierend gesprochen. Hierbei finden sich erstmals detaillierte, individuelle Beschreibungen und Begriffe. Duval startet auch den medizinischen Diskurs über Sexualität.⁷¹ Riolan, ein weiterer Doktor und Monster Spezialist zur gleichen Zeit, bieten aber einen anderen Zugang und sagt aus, dass der Hermaphrodit gegen die natürliche Ordnung existiert, die die Menschheit in männlich und weiblich einteilt. Deshalb müssten Menschen, die „beide“ Geschlechter verkörpern, als Monster gelten. Einerseits gibt es einen klaren Bedarf nach medizinischem Diskurs über Sexualität, Geschlecht und Geschlechtsorgane, andererseits gilt noch immer die traditionelle Konzeption des Monsters, deren Monstrosität einem Urteil entgeht.⁷²

Ab dem 17. Jahrhundert wird nach Champeaux und anderen Doktoren geleugnet, dass eine Vermischung der Geschlechter existiert. Wahre Intergeschlechtlichkeit gilt für ihn als Fabel, er behauptet, dass immer nur ein Geschlechtsorgan funktionsfähig ausgebildet sein könne und dies das dominante oder echte Geschlecht einer Person widerspiegelt. Durch diese Sicht verschwindet die Vorstellung Monstrosität als Mischung der Geschlechter und als Überschreitung davon, was Geschlechter voneinander trennt. Eine wirkliche Mischung existiert nicht, intergeschlechtliche Personen werden als Exzentritäten, Imperfektion oder Fehler in der Natur betrachtet. Verurteilungen werden begründet durch sexuellen Kontakt oder Geheimhaltung der Identität.⁷³

“You can see how in this case the juridico-natural complex of hermaphroditic monstrosity begins to break up. On the basis of what is no more than an imperfection, a deviation-we could say, in anticipation, a somatic abnormality-the attribution of a monstrosity emerges that is no longer juridico-natural but juridico-moral; a monstrosity of conduct rather than the monstrosity of nature.”⁷⁴

Auf Basis dieser Ansicht ist die Zuschreibung von Monstrosität nicht länger juristisch-natürlich, sondern juristisch-moralisch. Es besteht eine Verschiebung weg vom Monster als somatische und natürliche Krankheit zur Monstrosität des Verhaltens und der Kriminalität. Monstrosität bringt ihre Effekte nicht länger in der Natur und dem Vermischen von Spezies hervor, sondern im Verhalten. Bis zur Mitte des 18.

⁷¹Vgl. ebd., S. 69.

⁷²Vgl. ebd., S. 71.

⁷³Vgl. ebd., S. 72.

⁷⁴Ebd., S. 73.

Jahrhunderts hatte Monstrosität durch das Überschreiten der natürlichen oder juristischen Gesetze einen kriminellen Status. Dadurch galt Monstrosität selbst als kriminell.⁷⁵

Foucault bezieht sich im Gegensatz zu Freud nicht auf das individuelle Unheimliche, sondern darauf, wie das Unheimliche, die Anomalie oder das Monster von einer Gesellschaft konstruiert wird. Er beschreibt, dass es nicht natürlich entsteht, sondern juristisch-moralisch erschaffen und so kriminalisiert wird. Foucault beschäftigt sich mit dem Monster und seinem Geschlecht in Bezug auf abweichende Körper. Eine Unzuordenbarkeit in die Binarität männlich und weiblich durch transgender oder intersex Körper führt zu Problemen, diese in das vorherrschende Gesellschaftssystem einzuordnen. Dadurch wird ihre Existenz monströs und kriminalisiert.

Weiterführend spricht Foucault über das moralische Monster, das an der Schwelle zum 19. Jahrhunderts entsteht und erstmals die monströse Natur der Kriminalität in den Fokus des Diskurses rückt. Bis ins 17. oder 18. Jahrhundert wurde Monstrosität als natürliche Manifestation des Unnatürlichen gesehen, der meistens ein Anzeichen von möglicher Kriminalität zugeschrieben wird. Bis dorthin bedeutete Monstrosität notwendigerweise Kriminalität. Beginnend mit dem 19. Jahrhundert wird diese Beziehung umgekehrt und Monstrosität wird systematisch hinter jeder Kriminalität vermutet. Der repräsentative Ansatz untersucht die kulturellen und sozialen Diskurse um diese diskursiven Formationen, durch welche sich die Texte des 21. Jahrhunderts Körper und Subjekte, menschliche und nicht menschliche, formen. Wo vorher jedes Monster als Verbrecher*in gesehen wurde, wird nun jede*r Verbrecher*in als Monster bezeichnet. Das moralische Monster ist besonders in der Gothicliteratur stark vertreten, auf die sich auch Jack Halberstam bezieht.⁷⁶

3.3.3. Monströs

Einen weiteren wichtigen Beitrag zur Untersuchung von Monstrosität leistet Literaturwissenschaftler und Gender- und Queer Studies Theoretiker Jack Halberstam. Er situiert in *Skin Shows: Gothic-Horror and the Technology of Monsters*

⁷⁵Vgl. ebd., S. 74.

⁷⁶Vgl. ebd., S. 81.

(1995) den Schauplatz des Monsters sowohl in der Gothicliteratur des 19. Jahrhunderts als auch im modernen Horrorfilm. In seiner typischen Form ist Gothic, so wie der monströse Körper, die Störung von Realismus und Reinheit.⁷⁷ Der monströse Körper ist eine Maschine, die jede Eigenschaft verkörpern kann, die die Leser*innen in das Narrativ hineininterpretieren. Die Funktion des Monsters ist es, so viele furchterregende Eigenschaften wie möglich in einem Körper zu vereinen.⁷⁸ Monster und die Medien, die sie hervorbringen, sind demnach narrative Technologien, die eine negative Identität herstellen. Monster sind all das, was der Mensch nicht ist. Durch die Umkehrung des Monsters entsteht die vorherrschende Vorstellung des Menschen als weiß, männlich, der Mittelschicht angehörig und heterosexuell.⁷⁹

Halberstam vergleicht, wie Repräsentationen von Monstrosität sich zwischen der Gothicliteratur der 19. Jahrhunderts und den postmodernen Horrorfilmen verändert haben. Im 19. Jahrhundert waren Monster eine Metapher für moderne Subjektivität und ein Balanceakt zwischen innen/außen, weiblich/männlich, Körper/Seele, heimisch/fremd, proletarisch/aristokratisch. Im postmodernen Horrorfilm findet die Monstrosität ihren Platz in der Obszönität; der „immediate visibility“ nach Jean Baudrillard oder „thefrenzyofthe visible“ nach Linda Williams. Halberstam beschreibt, wie im Gothic die Oberfläche selbst Ausdruck von Monstrosität wird. Das wahre Monster ist der Körper, nicht die Seele.⁸⁰

Viktorianische Monster entstanden aus dem Konzept, dass der Körper eine Seele beinhaltet und mit dieser verbunden ist. Gothic infiltriert den viktorianischen Roman als symptomatischer Moment, in dem die Grenzen zwischen Gut und Böse, Gesundheit und Perversität, Verbrechen und Strafe, Wahrheit und Lüge, Innen und Außen sich auflösen und die Integrität des narrativen Selbst bedrohen. Gothicliteratur ist eine Technologie der Subjektivität, die ein abweichendes Subjekt produziert, von dem man im Kontrast das Normale, Gesunde und Gute ableiten kann. Gothic kann als rhetorischer Stil und narrative Struktur definiert werden, die dazu dient, Angst in seinem Publikum hervorzurufen. Im Genre kommt der Horror aus der Realisation,

⁷⁷Vgl. ebd., S. 11.

⁷⁸Vgl. ebd., S. 21.

⁷⁹Vgl. ebd., S. 22.

⁸⁰Vgl. ebd., S. 1.

dass die Bedeutung selbst nicht klar ist. Gothicliteratur produziert als Symbol für diese Unklarheit der Interpretierbarkeit den Körper des Monsters.⁸¹

Mit dem Monster in der Gothicliteratur geht ein Fokus auf eine bestimmte Art von Körper im Horror hervor. Die Möglichkeit diese Geschichten auf mehrere Arten zu interpretieren, geht auf den Kapitalismus zurück. Literatur des 19. Jahrhunderts und der Horrorfilm des späten 20. Jahrhunderts beschäftigen sich mit gefährlichem Konsum und exzessiver Produktion und mit Ökonomien von Bedeutung. Das Monster ist eine ökonomische Form, dass eine Bedrohung für Nation, Kapitalismus und die Bourgeoisie in einem Körper vereint. Wenn Gothicliteratur die Antwort auf die Frage bietet, was die Sicherheit und Wohlstand gefährdeten, gibt das Monster Antworten darauf, wer aus der Gesellschaft ausgeschlossen werden muss.⁸²

Im 19. Jahrhundert wurden mehrere Merkmale von Andersartigkeit gleichzeitig im monströsen Körper vermischt. Dracula, Jekyll und Hyde und besonders Frankenssteins Monster sind zusammengesetzte Körper aus Ethnie, Klasse, Geschlecht und Sexualität. Mit dem Wechsel zum Bodyhorror der Moderne geht eine Verengung des Umfangs von Horror mit ein. Durch die Bildhaftigkeit des Filmes entsteht eine Einschränkung in der Monstrosität. Beim Lesen ist die Monstrosität nur durch die Fantasie der Lesenden eingeschränkt. Der Horrorfilm aber muss sich auf andere Mittel verlassen, der Anblick des Monsters allein ist nicht genug.⁸³ Während im 19. Jahrhundert Monster aus einer Kombination aus abweichender Ethnizität, Klasse und Geschlecht kombiniert waren, verwendet der moderne Horror überwiegend Sexualität und Geschlecht, aber immer weniger klar Klasse oder Ethnizität. Halberstam nennt als Beispiel *Das Schweigen der Lämmer* (1991) und beschreibt Buffalo Bills Körper als einen Körper, dessen Monstrosität zwar in erster Linie durch Geschlecht aber auch in Konflikt mit Klasse gebildet wird. Die monströse Klassenidentität wird in diesem Film aber fast vollständig von monströser Sexualität und monströsem Geschlecht überschrieben.⁸⁴

Halberstam geht von den Gothic Monstern zu den Monstern des zeitgenössischen Horrorfilmes über und schreibt, dass in der Geschichte von verkörperter Devianz Monster immer mehrere Merkmale von Differenz verbinden, auch, wenn bestimmte

⁸¹Vgl. ebd., S. 2.

⁸²Vgl. ebd., S. 3.

⁸³Vgl. ebd., S. 3.

⁸⁴Vgl. ebd., S. 4.

Formen dieser Differenz teilweise von anderen überschattet werden. Der Fakt, dass Monstrosität im zeitgenössischen Horror sich über Geschlecht, Halberstam nennt hier Sex und Gender, definiert unterstreicht, dass sich eine Geschichte von Andersartigkeit durch die Gothicliteratur zieht. Im 19. Jahrhundert wurde der Körper des Monsters spezifisch genutzt um Ethnizität, Klasse, Geschlecht und Sexualität in Narrativen über die Beziehung zwischen Subjektivitäten und bestimmten Körpern zu produzieren.⁸⁵

Die Monstrosität und die Angst, die sie hervorruft, sind historisch konditioniert und kein psychologisches Universal. Das Aufkommen von Horror von *Frankenstein* zum zeitgenössischen Horrormovie zeigt auf, dass Monstrosität nicht nur bestimmte materielle Bestimmungen für die Produktion von Horror aufdecken, sondern wie sie die Kategorien von Schönheit, Menschlichkeit und Identität beeinflusst. Während der Horror in *Frankenstein* auf dem hässlichen Äußerlichen des Monsters beruht, bezieht sich die Bedrohung bei Buffalo Bill aus *Das Schweigen der Lämmer* auf die Gefahr der Identitäts- oder Kategorie-Krise, einer Krise der sexuellen Identität. Halberstam nennt Buffalo Bill als Reinkarnation vieler Merkmale des Gothic Monsters. Als sexuelles Wesen stellt Frankensteins Monster einen Fremden und einen Außenseiter der Gesellschaft dar. Ihm eine sexuelle Identität zuzuweisen würde die Bedrohung darstellen, sich fortzupflanzen und die Gesellschaft mit dem Monster zu vermischen. Während Frankensteins Monster auch Abweichung in Ethnie oder Spezies mit sich bringt, stellt Buffalo Bill nur durch die komplizierte Beziehung zwischen Geschlecht und Sexualität eine Bedrohung für gesellschaftliche Normen dar.⁸⁶ *The Silence of the Lambs* entsteht 1991 zu einem Zeitpunkt, an dem es schwer wird zwischen Vorurteilen und deren Repräsentation und Homophobie und deren Repräsentation zu unterscheiden. Halberstam schließt sich dem Urteil Hannibal Lecters an und reduziert Buffalo Bill nicht auf homosexuell oder trans*. Halberstam sieht ihnen als eine Person, die sich unwohl mit deren Identität fühlt und deren Selbstpräsentation ist ein Mosaik an Signifikanten. Buffalo Bill fällt der Konditionierung der cis-heteronormativen Kultur zum Opfer, dass Anatomie Geschlecht festlegt.⁸⁷

Die Haut ist laut Halberstam eine Metapher für das Menschliche. Sie beherbergt den Körper und gilt im Gothic als ultimative Grenze zwischen Innen und Außen.

⁸⁵Vgl. ebd., S. 6.

⁸⁶Vgl. ebd., S. 6.

⁸⁷Vgl. ebd., S. 167.

Langsam, aber sicher verschwimmen diese Grenzen und die Haut schafft es nicht mehr die Aufgabe des Verbergens zu erfüllen. Sie wird selbst zum Text, als Körper und als Monster. Der Gothic Text wird egal ob in der Literatur oder im Film zu einer für Halberstams Werk namensgebenden „Skin Show“. Sexualität wurde zum dominantesten Merkmal von Andersartigkeit. An dieser Stelle bezieht sich Halberstam auf Foucault und seine Theorien zur Sexualität. Halberstam versucht nicht einfach ethnische, nationale oder klassenbezogene Unterschiede zu denen von Sexualität und Geschlecht hinzuzufügen, sondern schlägt vor, dass durch das Vermischen von dem Fremden und der Sexualität eine neue Art von Sexualität entsteht. Er unterstreicht, wie wichtig es ist die Beziehung zwischen monströser Sexualität des Fremden und der fremden Sexualität des Monsters herzustellen. Sexualität selbst ist, laut Halberstam, ein Monster, dass in der Literatur des 19. Jahrhunderts kreiert wurde.⁸⁸

„It is indeed necessary to map out a relation between the monstrous sexuality of the foreigner and the foreign sexuality of the monster because sexuality, I will argue, is itself a beast created in nineteenth-century literature. Where sexuality becomes an identity, other "others" become invisible and the multiple features of monstrosity seem to degenerate back into a primeval sexual slime.“⁸⁹

Vergangene Studien des Gothic waren psychologischen oder psychoanalytischen Ursprungs, da das Unterbewusstsein als Ursprung der Angst gesehen wurde. Wie aber Kritiker wie Deleuze, Guattari und auch wie bereits behandelt Foucault gezeigt haben, ist das Unterbewusstsein selbst und seine Mechanismen die Effekte einer historischen und kulturellen Produktion. Monstrosität in der Literatur zu untersuchen, zeigt auf, wie Monster eine Differenz in und auf Körpern markieren. Eine historische Studie von Gothic und Gothic Monstrosität muss psychoanalytische Lesarten lange genug vermeiden, um aufzuzeigen, welche Rolle Gothic in der Produktion von Psychologie des Selbst spielt. Trotzdem sind bestimmte psychoanalytische Positionen über Angst und Begehren nützlich, um aufzuzeigen, wie soziale Mechanismen internalisiert werden.⁹⁰

Die Psychoanalyse sieht Halberstam als inadäquat den Horror zu verstehen. In Bezug auf Gothic Monstrosität ist es einfach zu sehen, wie Angst und Begehren

⁸⁸Vgl. ebd., S. 7.

⁸⁹Ebd., S. 7.

⁹⁰Vgl. ebd., S. 8.

ödipalisiert, psychologisiert und vermenschlicht werden. Die Verwandlung von Begehren zu Angst und vom begehrten Objekt zum Monster nennt die Psychoanalyse die Paranoia. Freuds Ansicht der Paranoia als unterdrücktes homosexuelles Begehren sieht Halberstam als einen Versuch, alle Arten der Paranoia unabhängig von Ethnizität oder Klasse auf die Sexualität und Identität zu reduzieren. Die Gothicliteratur zeigt eine Metapher für den Prozess, in dem politisches Material zu sexuellem Material wird, im Monster auf. Das Monster ist das Produkt und das Symbol für die Verwandlung von Identität zu sexueller Identität durch den Mechanismus von fehlgeschlagener Verdrängung.⁹¹

In einem späteren Kapitel beschäftigt sich Halberstam spezifisch mit Geschlecht und Monstrosität und wie diese durch den Körper und besonders die Haut ausgedrückt wird. Monster bestätigen das Böse, das in bestimmten Körpern und Psychen lebt. Monstrosität als körperliche Manifestation des Bösen lokalisiert es und macht es dadurch weniger generalisierbar. Die Moderne aber zerstört den Schutz durch Monster, weil durch Gruppierungen wie die Nationalsozialisten gezeigt wurde, dass das Böse oft als System auftritt. Es arbeitet durch Institutionen und als banaler Mechanismus. Das Böse zieht sich über kulturelle und politische Produktionen als Mitschuld und Zusammenarbeit und manifestiert sich nahtlos als eine Norm anstatt als monströse Störung.⁹² Während Frankensteins Monster in die menschliche Gesellschaft eindringen wollte, ist das postmoderne Monster bereits innerhalb der Gesellschaft, des Hauses, des Körpers, des Kopfes, der Haut oder der Nation und arbeiten sich ihren Weg nach draußen. Das Menschliche, die Fassade der Normalität wird zum Schauplatz des Terrors der Postmoderne.⁹³

Der Postmoderne Horror liegt unter der Oberfläche in dunklen Gassen, hinter Rationalität und vergraben in respektablen Körpern. Halberstam nimmt *Das Schweigen der Lämmer* (1991) als Beispiel für einen Film, dessen Horror nicht vorborgen ist, sondern sich selbst auf der Ebene der Haut befindet. Die Haut spielt eine große Rolle im Horrorfilm, sie ist der Ort, den der Vampir durchdringt, sie ist das, was an Frankensteins Monster nicht zusammenpasst. Wenn im modernen Horrorfilm der Terror an die Oberfläche gebracht wird, wird die Oberfläche selbst zum Subjekt des Filmes. *Das Schweigen der Lämmer* zitiert aus mehreren vorangegangenen

⁹¹Vgl. ebd., S. 9.

⁹²Vgl. ebd., S. 162.

⁹³Vgl. ebd.

Filmen und „kannibalisiert“ sein Genre. Der Film enthält die Stimmen vergangener Monster. Das Publikum sieht nicht nur den Film, es hört gleichzeitig das Narrativ des Monsters.⁹⁴

Auch, wenn er explizit als nicht transsexuell benannt wird, hat er trotzdem eine von der cis-hetero-normativen Gesellschaft abweichende Geschlechtspräsentation, die stark thematisiert und gezeigt wird. Buffalo Bill leidet unter einer Art Geschlechtsdysphorie, die er versucht durch einen Anzug aus weiblicher Haut zu heilen. Er ist im Gegensatz zu Lecter kein Denker, er ist nur Körper, aber ein falscher Körper. Er hasst Identität an sich und kein existierender Körper oder existierendes Geschlecht ist ausreichend um ihn zufriedenzustellen. Deshalb versucht er laut Halberstam ein neues, „posthumanes“ Geschlecht, außerhalb des Körpers und des Menschlichen herzustellen.⁹⁵

In Bezug auf Judith Butlers *bodiesthat matter* (1996), leitet sich das Menschliche aus Geschlecht, Ethnizität und Sexualität ab und produziert diese gleichzeitig. Figuren, die nicht richtig gegendert wirken, werden sofort in ihrer Humanität hinterfragt. Unangepasstes Geschlecht bringt auch zum Vorschein, wie unsicher Sexualität konstruiert ist. Dieses Zusammenspiel bildet die Figur von Buffalo Bill. Halberstam schreibt, dass der Ursprung von Buffalo Bills Verbrechen nicht in der Unsicherheit über sein Geschlecht liegt, sondern in der Annahme, dass Geschlecht und Orientierung zu einer weißen heterosexuellen Norm passen müssen. Er symbolisiert eine wortwörtliche Haut-Krankheit die den anderen Charakteren im Film unangenehm ist.⁹⁶

“This film, indeed, demands that we stay at the surface and look for places where the surface stretches too thin. We cannot look to the ruptures to reveal the truth of pleasure or the pleasure of truth but we can look to the places where skin becomes transparent and see that nothing is hidden. Gender trouble, indeed, is not the movie's secret, it is a confession that both Starling and Buffalo Bill are all too willing to make.”⁹⁷

Buffalo Bills Identität zwingt ihn ein „posthumanes“ Geschlecht anzunehmen. Die Haut ist in diesem Film nicht nur Oberfläche, sondern Ausdruck der Identität.

⁹⁴Vgl. ebd., S. 163.

⁹⁵Vgl. ebd., S. 164.

⁹⁶Vgl. ebd., S. 165.

⁹⁷Vgl. ebd., S. 166f.

Geschlecht wird nicht als gegeben empfunden, sondern als oberflächlicher Effekt. Eine Repräsentation, die zu einer Identität gemacht wird. Während das Publikum seine gewaltvollen Handlungen ablehnt, zeigt sich trotzdem eine Veränderung von der Repräsentation von Geschlecht.⁹⁸ Buffalo Bill stellt heterosexistische und misogynen Konstruktionen von Menschlichkeit, Natur und Geschlecht in Frage. Geschlechtsidentität ist nicht nur Merkmal von Menschlichkeit, sondern deren effizienteste Technologie. Monstrosität kann in diesem Film nicht auf den Körper beschränkt sein, sondern ist gleichzeitig eine entkörperte und entkörpernde Macht.⁹⁹

Während Foucault und Halberstam klar von Monstern sprechen, spricht Freud noch vom Unheimlichen. Trotzdem bildet das Unheimliche die Grundlage dafür, wie das Monster entstehen kann. Durch das Zusammentreffen mit dem Monster werden infantile Komplexe oder primitive Überzeugungen, die verborgen bleiben sollten, wieder an die Oberfläche gebracht. Freuds Theorien beziehen sich auf Dränge oder Erfahrungen, die im individuellen Unterbewusstsein schlummern.

Foucault beschreibt aber, wie das Unterbewusstsein und seine Mechanismen die Effekte einer historischen und kulturellen Produktion sind. Anomalie und eine abwertende Haltung ihr gegenüber ist demnach nicht natürlich, sondern konstruiert. Bloße Anomalie ist aber noch keine Monstrosität. Hierzu kommt noch das Merkmal, dass sie Regeln und Gesetze in Frage stellt. Somit ist das Monster in erster Linie ein juristisches oder moralisches Konstrukt.

Diese Ansicht vom Monster als kategorische Krise unterstützt auch Halberstam und bezieht sich besonders auf die Beziehung zu Geschlecht und Sexualität. Auch, wenn Halberstam die Psychoanalyse als inadäquat ansieht, den Horror zu verstehen zeigt sie trotzdem auf, welche sozialen Mechanismen internalisiert werden. Der monströse Körper fungiert als Störung der Reinheit der Gesellschaft. Das Monster in Massenmedien, wie dem Horrorfilm, ist also die Verkörperung eines Bruches von Regeln und Kategorien, die von der Gesellschaft, dessen Teil das Publikum ist, aufrechterhalten werden wollen. Das Monster im Horrorfilm bringt also Verborgenes nicht nur an die Oberfläche, sondern an die Hautoberfläche. Dieser Bruch kann sich durch verschiedene Andersartigkeit ausdrücken. Halberstam beschreibt, wie

⁹⁸Vgl. ebd., S. 176.

⁹⁹Vgl. ebd., S. 177.

besonders im Horrorfilm im Gegensatz zur Gothic Literatur, Andersartigkeit besonders über Geschlecht und Sexualität konstruiert wird.

4. Monströses Geschlecht im Film

Wenn das Monster die Ängste der Kultur in einer bestimmten Zeit repräsentiert, verändert sich dieses in den letzten Jahrzehnten, die durch Terrorismus, globale Epidemien, neue Technologie, Immigration und Klimawandel beeinflusst wird stark. Diese Ängste reflektieren eine verbundene globalisierte Welt in der größere Mobilität, Technologie und Krankheiten zu großer sozialer, politischer und ökonomischer Unsicherheit geführt haben. Die letzten Jahrzehnte sind wie keine anderen zuvor durch Veränderung geprägt. Diese Geschwindigkeit führt zu einem höheren Aufkommen von Narrativen über Vampire, Zombies, Werwölfe und andere monströse Körper, die uns helfen mit den sich verändernden symbolischen, ökonomischen und technologischen Systemen umzugehen.¹⁰⁰ Monströse Narrative wurden in den letzten Jahren so omnipräsent, weil sie sich mit dem Widerstand oder der Annahme von Veränderung im 21. Jahrhundert beschäftigen. Sie sind eine Antwort auf eine sich rapide ändernde kulturelle, soziale, politische, ökonomische und auch moralische Landschaft. Während Monster immer verbunden mit Ängsten über eine sich verändernde Welt waren, waren sie noch nie so populär oder notwendig wie im letzten Jahrhundert. Monstrosität wurde verwendet um Terrorangriffe, Kapitalismuskrisen, neue Kriegsformen, neue Medien und Technologien, und Veränderungen von „post-racial“ und „post-gender“ Identitäten und die zunehmende Ambiguität und Queerness von sexuellem Begehren zu navigieren.¹⁰¹

Auf die Verbindung von Geschlecht und Monstrosität spezifisch im Horrorfilm geht auch Barry Keith Grant in *The Dread of the Difference: Gender and the Horrorfilm* (2015) ein. Er beschreibt, wie teilweise schon im Titel eines Horrorfilms ein Hinweis auf das Geschlecht der Bedrohung gegeben wird. Neben weiblichen „Weird Women“ und männlichen „Ape Men“ gibt es auch immer wieder Monster, die sich schon anhand ihrer Bezeichnung wie „The Entity“ oder „The Thing“ nicht in klare

¹⁰⁰Vgl. Levina/Bui 2013, S. 1.

¹⁰¹Vgl. ebd., S. 2.

Kategorien einordnen lassen.¹⁰² Oft wird die „sexuelle Differenz“ im Titel als ein Problem dargestellt. Wiederholt sprechen Autor*innen von einer sexuellen Differenz von der Bedrohung aber auch Begehren ausgeht. Diese bezieht sich meistens auf materielle Unterschiede. Aber auch diese sind immer von diskursiven Praktiken geformt. Die Kategorie Geschlecht als „Sex“ ist normativ und laut Foucault ein regulierendes Ideal. „Sex“ funktioniert nicht nur als Norm, sondern als regulierende Praxis, die die Körper, die sie überwacht produziert. Diese Regulierung hat also eine klare produktive Macht. Sie grenzt ab, zirkuliert, unterscheidet und kontrolliert Körper. „Sex“ ist also ein regulierendes Ideal, das sich selbst durch stark regulierte Praktiken materialisiert. Somit ist es ein Konstrukt, dass über die Zeit hinweg materialisiert wird.¹⁰³

Aber nicht nur die Differenz zwischen männlich und weiblich ist einer Betrachtung wert. Auch die Differenz von cisgender und transgender hat einen Einfluss auf die Wahrnehmung von Monstrosität. Während man im Deutschen oft nur von *Geschlecht* spricht, unterscheidet man im Englischen in *sex* und *gender*. Das *Merriam-Webster Dictionary* beschreibt „sex“ als „either of the two major forms of individuals that occur in many species and that are distinguished respectively as female or male especially on the basis of their reproductive organs and structures“¹⁰⁴ und *gender* als “the behavioral, cultural, or psychological traits typically associated with one sex”.¹⁰⁵ Weiters geht das Wörterbuch auch genauer auf den Unterschied zwischen den Begriffen ein und beschreibt *sex* als biologische Kategorie und *gender* als kulturelle oder psychologische Merkmale, die mit einem bestimmten Geschlecht verbunden sind wie beispielsweise Geschlechterrollen oder Geschlechtsausdruck.¹⁰⁶ Aber auch die Kategorie *sex* besteht nicht natürlich, sondern ist durch diskursive Praktiken geformt. Sie funktioniert nicht nur als biologische Norm, sondern auch als Regulierung, die Körper überwacht und beeinflusst.¹⁰⁷

¹⁰²Vgl. Grant 2015, S. 1.

¹⁰³Vgl. Judith Butler, *Bodies that matter: on the discursive limits of „sex“*, Abingdon, Oxon ; New York, NY: Routledge 2011, S. 12.

¹⁰⁴„Sex“, in: *Merriam-Webster Dictionary*, URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/sex> [17.12.2022].

¹⁰⁵„Gender“, in: *Merriam-Webster Dictionary*, URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/gender> [17.12.2022], S. Vgl.

¹⁰⁶„Gender“.

¹⁰⁷Vgl. Butler 2011, S. 12.

Personen, die sich nicht mit ihrem bei der Geburt zugewiesenen Geschlecht identifizieren, kann man nach dem *Transgender Studies Quarterly* als trans* zusammenfassen. Dieser Begriff wird dabei möglichst weit gehalten, damit er das gesamte Feld umfasst. In erster Linie beschreibt er, angelehnt an das Wort transgender, Personen, deren Geschlechtsidentität nicht mit der bei der Geburt zugewiesenen übereinstimmt. Der Begriff kann aber für verschiedene Formen von Grenzüberschreitung der Geschlechter stehen oder für Geschlechter, die selbst die Geschlechterbinarität überschreiten. Er stellt die Fragen danach ob er Geschlechtsidentität und -ausdruck herstellt oder zerstört, ob er selbst eine Art gegendert zu sein ist oder vielleicht eine Art „of doinggender“ und ob er eine Identität darstellt oder nicht vielleicht eher eine Methode. Unter „trans*“ versteht der Reader also nicht nur den Begriff transgender, sondern mehrere Wörter, die die Vorsilbe „trans-“ teilen. Durch die Verwendung des *, das für eine offene Suche steht, drücken sie die Verwendung als Überbegriff aus, der nicht geschlossen, sondern kombinatorisch funktioniert.¹⁰⁸ Personen, die sich schon mit dem zugewiesenen Geschlecht identifizieren, nennt man cisgender.

Da die Identität einer Person nicht immer erkennbar ist, beschäftigt sich die Verbindung von Geschlecht und Monstrosität auch häufig mit dem Geschlechtsausdruck. Der Begriff Gender-Nonconformity bezeichnet eine Person, deren Geschlechtsausdruck nicht der Norm entspricht. Somit könnten auch cisgender Personen gender-nonconforming sein. Das *Journal Transgender Studies Quarterly* setzt „Gender-Nonconformity“ und „Gender Variance“ aber ebenfalls unter einen breiteren Überbegriff von trans* Praktiken.¹⁰⁹ Ein weiterer Begriff, der sich stärker vom transgender Begriff abhebt, ist „Gender Expansiveness“.¹¹⁰ Darunter versteht man Personen deren Geschlechtsidentität oder Präsentation über die kulturellen oder sozialen Erwartungen von Geschlecht hinausgeht. Dieser Begriff umfasst sowohl transgender Personen als auch cisgender gender-nonconforming Personen oder Figuren, deren Identität nicht klar definiert ist. Um über trans* Personen oder Personen, die trans* und gender-nonconforming Praktiken ausüben wird der Begriff gender expansive verwendet.

¹⁰⁸Vgl. Stryker/Currah 2014, S. 1.

¹⁰⁹Vgl. Jian Neo Chen/micha cárdenas, „Times to Come“, in: *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 6, 4/01.11.2019, S. 472–480, hier: S. 472.

¹¹⁰Vgl. „Gender Expansive“ 2023.

Horrorfilme, die sich mit psychischen Störungen beschäftigen, verwenden häufig psychoanalytische Erklärungen, um die Herkunft der Störung in der Fehlentwicklung der Geschlechtsidentität zu verorten. Ab den 1970er Jahren ist der „Wahnsinn“ eine Art von transzendtem Bösen, das in der „Psychose“ ausgedrückt wird, die ihren Ursprung meistens in einer „Perversion“ von Sexualität oder Geschlecht findet.¹¹¹ Constance Penley schreibt schon 1986, dass sich Science-Fiction und Horrorfilme mehr als je zuvor mit der Frage der Differenz beschäftigen. Trotzdem war das Thema schon durch die Geschichte hinweg präsent. Am eindrucksvollsten zeigt sich dies in den 1950ern, in denen man Frauen nach dem Krieg wieder im häuslichen Raum etablieren wollte. Mit Frauenfiguren aus Filmen wie *The Incredible Shrinking Man* (1957) und *Attack of the 50 Foot Woman* (1958) zeigt sich ein angenommener Angriff auf die Maskulinität der damaligen Zeit. Zur gleichen Zeit erschienen auch eine Reihe von Filmen, die sich mit der Angst vor fehlender Differenz zwischen Geschlechtern beschäftigen, wie *Them!* (1954), *Invasion of the Body Snatchers* (1956) und *The Blob* (1958).¹¹²

Auch Grant erwähnt Freuds Psychoanalyse, um Horrorfilme und ihre Inhalte zu untersuchen. Das Genre wird von Andrew Tudor als kollektive Traumwelt gesehen, die mit den gleichen Methoden der Psychoanalyse analysiert werden kann. Das wahre Subjekt des Horror-Genres ist laut Robin Wood all das, was unsere Zivilisation verdrängt oder unterdrückt. Besonders im Monster Horror war der gängigste Ansatz über lange Zeit orthodoxer Freudianismus. Das Monster wird als Wiederkehr des Verdrängten gesehen und als nach außen getragene, verzerrte Projektion des Anderen der Protagonist*innen und deren verdrängten Begehren. Das Narrativ lässt sich als ideologische Unterstützung der patriarchalen, heterosexuellen, monogamen Gesellschaft sehen, in der das Monster als Begehren vom Super-Ego durch den Helden besiegt werden muss, um die Hand der Tochter zu gewinnen. Diese Filme werden von Charles Derry auch als „horror of personality“ bezeichnet und sind häufig Variationen des Jekyll und Hyde Paradigmas des inneren Monsters und verdrängter Triebe. Klassische Monster der Universal Filme der 1930er Jahre sieht Walter Evans als Wege um Probleme der sexuellen Identität anzusprechen, die zugeschnitten auf

¹¹¹Vgl. Grant 2015, S. 2.

¹¹²Vgl. ebd., S. 3.

die Psyche von Teenager*innen sind. Besonders Sorgen um Initiationsrituale der Pubertät können indirekt behandelt werden.¹¹³

Eine klassische Inszenierung vergeschlechtlichter Monstrosität ist das Monster im Boudoir. Hier wird das Monster als männlich und das Opfer als weiblich konnotiert. Dabei wird die Verletzlichkeit und Sexualität des Opfers durch die Inszenierung unterstützt. Typisch sehen wir sie in Situationen, die diese steigern, wie im Schlafzimmer oder unter der Dusche. Horrorfilme verwenden einerseits situationsbedingte Ängste, stützen sich aber auch immer auf die visuelle Repräsentation der körperlichen Differenz. Einige Kritiker*innen passen universalisierende Behauptungen an und versuchen Trends und Zyklen im Horror mit historischen Kontexten zu verbinden. Siegfried Kracauer beispielsweise verbindet *Das Kabinett der Dr. Caligari* (1920) mit dem Fall der Weimarer Republik und der Einstellung der deutschen Gesellschaft gegenüber Autorität. Von den „Horror of Personality“ Filmen lässt sich laut T. J. Ross eine Verbindung zur Kriminalität in den 1960ern ziehen.¹¹⁴

Grant schreibt, dass Geschlecht sowohl bei der Analyse als universelle Angst oder als historische bestimmte kulturelle Angst ein zentrales Thema im Horror-Genre ist. „For gender, as recent theory has argued, is, like horror itself, both universal and historical, biological and cultural.“¹¹⁵ Für lange Zeit war das Genre ein überwiegend maskuliner Diskurs und auch das Publikum wurde als überwiegend weiß und männlich angenommen. Das Monster im klassischen Horror ist demnach etwas, das sich vom klassischen Männerbild abheben muss.¹¹⁶ Die Verhandlung von Geschlecht im Horror-Genre ist sehr heterogen und ist Grundlage für diverse Lesarten. Das Horror-Genre ist laut Grant zu vielseitig und komplex, um von einer Theorie oder Interpretation behandelt werden zu können. Autor Stephen King beschreibt das Horror-Genre als extrem anpassungsfähig und nützlich. Es fokussiert sich auf den Körper als Schauplatz des Horrors und ist nützlich, indem es immer präsent aber immer verändernd die Dilemmas der Differenz aufzeigt.¹¹⁷

¹¹³Vgl. ebd., S. 5.

¹¹⁴Vgl. ebd., S. 6.

¹¹⁵Ebd., S. 7.

¹¹⁶Vgl. ebd.

¹¹⁷Vgl. ebd., S. 8.

Das Monster, das im Horrorfilm sein Unwesen treibt, ist oft eine Projektion von dominanten Konstrukten von Geschlecht, die in den Kulturen, welche sie produzieren, ihr Unwesen treiben. Diese Interpretationen sind stark von der Psychoanalyse beeinflusst, die Monstrosität und die damit einhergehenden Ängste mit der Kastrationsangst verbindet. Männliche Monstrosität kann als Phallusverlust gedeutet werden und in der Angst durch dieses Fehlen zur Frau zu werden. Weibliche Monstrosität kann hingegen als Angst gedeutet werden der Macht von Frauen ausgesetzt und verletzlich zu werden, indem sie heterosexuelles Begehren hervorrufen und erfüllen können. Diese Lesarten können die paradoxe Natur von patriarchalen Ängsten, die die sexuelle Differenz umgeben, aufzeigen. Es ist nicht die körperliche Differenz, die in der Drohung der Kastration im psychoanalytischen Schema stecken, sondern die Angst, dass der Unterschied zwischen Mann und Frau zu Nichte gemacht werden kann und diese zwei Kategorien nicht weit auseinander liegen.¹¹⁸

„As such, the crisis occasioned by sexual difference that the scholars above see as fundamental to the Horror-Genre can be understood as deriving less from a dread of difference than a dread of an absence of difference, in the face of which men's and women's respective—and hierarchical—places within the symbolic order are collapsed.”¹¹⁹

Die Narrative im Horror beschäftigt sich mit der sexuellen Differenz, indem es sie meistens verstärkt und nicht mindert. In der Logik des Patriarchats kann die Bedrohung nur durch die Wiederherstellung der sexuellen Differenz besiegt werden. Sie fungiert gleichzeitig als Verifizierung und Garantie für die angenommen inhärenten und unüberwindbaren Unterschiede zwischen den Geschlechtern, auf denen die patriarchale Ordnung aufbaut.¹²⁰

Das Geschlecht im Horrorfilm im Verhältnis zwischen den binären Kategorien Mann und Frau wurde ausgiebig untersucht. Einige Monster lassen sich aber nicht klar in

¹¹⁸Vgl. Levina/Bui 2013, S. 118.

¹¹⁹Ebd.

¹²⁰Vgl. ebd.

diese Binarität einordnen. Aktuellere Studien des Horrorfilmes bewegen sich weg vom generalisierten Bild des Monsters als männlich identifiziert und maskulin, das weibliche Opfer angreift. Neben Theorien zum „monstrous-feminine“ im Horror-Genre gibt es auch eine Abwechslung der Identifikationen für Zuschauer*innen zwischen Opfer und Monster. Carol Clover spricht davon, dass wahre Fluidität und Unsicherheit in der Konstruktion von Geschlecht, mehr als eine binäre Abwechslung der Positionen, signifikant zur Lust, die im Horror-Genre erzeugt wird, beiträgt. Verschiedene Horror-Genres haben ihre eigene Art, auf die sie die Binarität von männlich und weiblich zerstören. Der Slasher zerstört sie durch androgyne Antagonist*innen, die Besessenheit durch die Übernahme von weiblichen Körpern durch männliche Geister oder umgekehrt, die Rape-Revenge Filme durch die offensichtliche Machtumkehrung und intertextuelle Referenzen. Sie regt dazu an, die betroffenen Körper nicht als „wirklich“ männlich und sich als weiblich ausgehend oder „wirklich“ weiblich und sich als männlich ausgehend zu lesen. Die Spannung entsteht durch die Unsicherheit und Unzuordenbarkeit und Gleichzeitigkeit der Konstruktion. Clover spricht von der Publikumserfahrung des Genres als feminisierend. Das Publikum muss sich mit der Frauenfigur identifizieren um ihre Angst, Erniedrigung und Penetration nachzuvollziehen. Somit stellt sie die Charakterisierung des „male Gaze“ als sadistisch in Frage und fokussiert sich auf die masochistische Dimension des männlichen Voyeurismus.¹²¹

Der Slasherfilm bringt eine besondere Form des Killers hervor, der Annahmen über die Geschlechterbinarität im Horrorfilm in Frage stellt. Der Text bezieht sich besonders auf Dario Argentos einflussreiche Horrorfilme der 70er und 80er Jahre. Der Plot ist meistens stark am amerikanischen Slasherfilm angelehnt, in dem ein unbekannter und formloser Killer eine Reihe von Morden begeht. Während die Killer im klassischen Slasher meist männlich und ihre Opfer weiblich sind, sträuben sich Argentos Killer gegen Generalisierungen über Geschlecht. Meist wird der Killer als mehrgeschlechtlich oder mehrere Personen dargestellt. Die Individuen sind meist selbst in deren Geschlechtscharakteristiken und sexuellen Präferenzen unklar. Das Publikum versucht die Identität des Killers zu erraten. Indem auch das Geschlecht unklar gehalten wird, stellt dies mehr Spannung her.¹²²

¹²¹Vgl. Grant 2015, S. 242.

¹²²Vgl. ebd., S. 243.

Slasherfilme werfen oft Fragen nach geistiger Gesundheit in Zusammenhang mit Geschlechtsidentität und sexuellem Begehren auf. Die Identität des Killers geht häufig mit einer dramatischen Enthüllung eines sexuell traumatisierenden Ereignisses in deren Vergangenheit und mit einer Enthüllung einer anderen Geschlechtsidentität als angenommen. Diese Enthüllungen werden teilweise als Erklärung für deren Mangel an Rationalität präsentiert. Während in vielen Hollywood Slashern diese Variationen und Fluidität in Identität und Orientierung als Folge deren mörderischen Charakters gesehen werden, nennt Adam Knee hier Argentos Filme als Gegenbeispiel. Die Filme hinterfragen nicht nur die Wahrnehmung und die Erinnerung des Publikums, sondern auch Annahmen über Geschlecht, Sexualität, Rationalität und Vernunft und die Annahmen darüber, wie solche Normen und Identitäten hergestellt werden. Der Autor beschreibt Argentos Beispiele von sexueller und geschlechtlicher Variation zwar nicht als positiv, aber überraschend neutral.¹²³

Der Autor beschreibt, wie die Publikumsposition destabilisiert wird und somit auch die Normen von Geschlecht und Sexualität. Traditionelle Positionen und Identifikationspunkte werden hinterfragt. Die Wichtigkeit des „Anderen“ im Horrorfilm wird durch die Auflösung der binären Kategorien in Frage gestellt. Knee beschreibt, wie durch die Gewalt und Zerstörung der Körper im Slasher auch die Merkmale von Differenz zerstört werden.¹²⁴

Halberstam schreibt von der Verschiebung der Repräsentation von Geschlecht als Zerstörung von Innen und Außen. Knee hingegen sieht in Argentos Filmen eine Zerstörung von oben und unten. Köpfe abgetrennt von ihren Körpern werden die Frage danach auf, wo Geschlecht lokalisiert ist.¹²⁵ Die Kategorie-Krise, die durch die Gender Expansiveness entstehen ist nicht nur eine Zerstörung von Grenzen und Definitionen sondern von der Grundlage der Kultur an sich. Somit führen sie zu einem Ort von neuer kultureller Möglichkeit. Durch die Darstellung von Ambiguität als Faszination entstehen neue Möglichkeiten für Lust in der Krise.¹²⁶

Während Grant über „androgyn“ Killer schreibt, widmet sich Joelle Ruby Ryan in ihrer Dissertation *Reel Gender: Examining the politics of trans images in film and media* der Inszenierung von transgender Personen in den Medien. Unter anderem

¹²³Vgl. ebd., S. 252.

¹²⁴Vgl. ebd., S. 254.

¹²⁵Vgl. ebd., S. 255.

¹²⁶Vgl. ebd., S. 256.

bearbeitet sie auch den Trend der transgender Person als transgressive Mörder*innen im Horror- und besonders Slasherfilm darstellt. Durch die über die letzten Jahrzehnte und Jahrhunderte vorherrschende Transphobie in der Gesellschaft ist es keine Überraschung, dass die Repräsentation von trans Personen in den Medien überwiegend negativ ausgefallen ist.¹²⁷ Damit ein Horrorfilm funktionieren kann, muss das Publikum eine gewisse Abneigung gegen die Antagonist*innen empfinden, aber auch gegenüber den Opfern. Zudem braucht es eine Erklärung für die Gedankengänge der Täter*innen. Die Hintergründe von trans Antagonist*innen werden häufig darauf zurückgeführt, dass trans Frauen auf inadäquate und unangepasste Männer im Patriarchat reduziert werden. Dieser einleitende Status als Opfer eines Systems, der anfangs vielleicht Sympathie erlangen kann, wird schnell in den Status des transgender Monsters umgekehrt. Transidentität ist aber nicht wie oft dargestellt das Versagen in einer bestimmten Rolle im Patriarchat nicht zu erfüllen, sondern das „Versagen“ die gesellschaftlichen Normen von Heterosexualität und Geschlecht generell nicht zu verkörpern.

Durch die Repräsentation von trans Personen als Monster tragen Massenmedien dazu bei Geschlechts-„Reinheit“ aufrecht zu erhalten. Mary Douglas schreibt, dass das die Bestrafung von Abweichungen eine Funktion ist, eine inhärent unordentliche Erfahrung in ein System zu bringen. Nur durch die Verstärkung der Differenz zwischen männlich und weiblich kann ein Schein von Ordnung kreiert werden. Demnach werden durch die Verstärkung der Differenz von hetero und queer, cis und trans, die Fiktion eines kohärenten Systems von Geschlecht und Sexualität aufrechterhalten. Abweichungen werden bestraft, indem sie verboten oder zerstört werden. Auch die pathologisierende mediale Darstellung unterstützt die Idee von Geschlechtsabweichung als synonym mit psychischer Krankheit und gefährlichem Verhalten innerhalb der heterosexistischen, patriarchalen und transphoben Kultur.¹²⁸

Als „Bedrohung“ für die fiktive Reinheit von Geschlecht zählt das transgender Subjekt für Douglas als „Polluting Person“. Diese Personen sind automatisch im Unrecht und sorgen für Ärger durch ihre Unzuordbarkeit. In der Realität sind trans Personen eher Opfer von Gewalt und nicht Täter*innen. Die Gewalt gegen trans Personen ist zum Teil symbolisch. Die Täter*innen töten auch alles, was die Person repräsentiert.

¹²⁷Vgl. Joelle Ruby Ryan, *Reel gender: Examining the politics of trans images in film and media*, Bowling Green State University 2009, S. 188.

¹²⁸Vgl. ebd., S. 189.

Dadurch soll eine angenommene Reinheit von Geschlecht im Patriarchat wieder hergestellt werden.¹²⁹ Während in der Gesellschaft die wahrgenommene Transgression von trans Personen bestraft wird, passiert auf der Leinwand eine Umkehrung, bei der trans Personen als gewalttätig repräsentiert werden. Medien stellen eine Beziehung zwischen dem Bösen und der Störung der Reinheit her. Ordnung und Reinheit müssen wiederhergestellt werden, wobei auch gewaltvolle Maßnahmen eingesetzt werden. Eine davon ist der mediale Diskurs, der oft die Privilegien von Menschen, die sich bereits in Machtpositionen befinden schützt und marginalisierte Gruppen zum Sündenbock macht.¹³⁰

Kommunikationswissenschaftlerin Lucy J. Miller verortet transgender Personen gleichzeitig in einem Raum der Vertrautheit und des Unbekannten. Sie werden in zeitgenössischer Gesellschaft häufig als Abjekt positioniert. Dadurch definiert sich die dominante cisgender Gesellschaft in Opposition dazu, was sie nicht ist. Durch dieses vertraute Unbekannte werden Anschuldigungen von Täuschung erhoben. Diese angenommene Täuschung ist ein wichtiger Aspekt der Konstruktion von transgender Figuren im Horrorfilm. Wenn eine Trans*identität nicht offen aufbereitet wird, wird der Schluss gezogen, dass die Figuren nicht vertrauenswürdig und somit gefährlich sind. Transgender Filme wurden besonders in der Vergangenheit, und noch immer zu einem großen Teil, von cisgender Autor*innen und Regisseur*innen für ein cisgender Publikum geschrieben. Die Beziehung zwischen Autor*in und Publikum kann als rhetorischer Ansatz für Identifikation gesehen werden. Diese Filme sind konstruiert, um bestimmte emotionale Reaktionen eines cisgender Publikums hervorzurufen, die das kulturelle Verständnis von trans Personen wiedergeben.¹³¹

Die Identifikation verortet Miller nicht in den Figuren oder hinter der Kamera, sondern in der Beziehung zwischen Autorschaft und Publikum. Als Autorschaft sieht sie alle Mitwirkenden an der Produktion des Filmes und als Publikum die undifferenzierte Masse, auf die sich die Autorschaft bezieht. Diese Identifikation funktioniert über bestimmte Gemeinsamkeiten zwischen Autorschaft und Publikum. Der Film ist

¹²⁹Vgl. ebd., S. 190.

¹³⁰Vgl. ebd., S. 191.

¹³¹Vgl. Lucy J. Miller, „Fear and the Cisgender Audience: Transgender Representation and Audience Identification in *Sleepaway Camp*“, in: *The Spectator*, 37, 2/Fall.2017, S. 2.

narrativ und visuell so konstruiert, dass er innerhalb eines bestimmten Genres im Einklang mit der Identifikation ist.¹³²

Neben dem Anspruch einen Identifikationspunkt zu bieten, werden Filme auch konstruiert, um dominante Ideologie wiederzugehen. Miller bezieht sich auf Sara Ahmeds Werke zum Affekt, die beschreiben, dass Emotion als Form von kultureller Politik und World-making fungieren. Die Emotionen, die wir erfahren und erwarten sind von dominanten Ideologien geformt. Unter der Annahme, dass transgender Filme von cisgender Autoren konstruiert sind und sich auf ein cisgender Publikum beziehen ist die Trans*identität nicht der Identifikationspunkt des Filmes. Cisidentität ist der Identifikationspunkt, unter dem die narrativen Konventionen und visuellen Codes konstruiert werden. Diese werden eingesetzt, um bestimmte Emotionen des Publikums hervorzurufen und reflektieren eine Ideologie von Cisnormativität. Das Publikum über die Cisidentität zu identifizieren, formt den Kontakt, den sie mit transgender Charakteren hat. Im Fall des Horrorfilms impliziert dieser Kontakt, dass trans Personen täuschend und gefährlich sind und lösen somit Angst aus. Alton Loker beschreibt die Angst im Horrorfilm als ein Ergebnis des Schuldgefühls des Publikums, das sich aus deren kontrastierenden Wünschen und Moralen im Zusammenhang mit der Handlung ergibt. Um die emotionale Reaktion mit der cis-normativen Ideologie zu vereinen, müssen sie dem transgender Charakter gegenüber Angst empfinden. Um die cisnormative Ordnung wiederherzustellen, müssen am Ende des Filmes die trans Figuren durch Einsperren oder Tod bestraft werden.¹³³

Miller appelliert dazu, dass der Identifikationspunkt sich von Cisidentität entfernen muss. Auch, wenn das transgender Publikum zu klein ist, um für die Filmindustrie relevant zu sein, besitzen trans Personen auch andere Identitäten, als Familie, Freund*innen oder romantische Partner*innen, in denen trans Personen existieren können. Diese Identitäten können ebenso als Identifikationspunkt mit dem Publikum dienen. Diese Verschiebung würde erlauben, dass beim breiten Publikum eine emotionale Reaktion hervorgerufen wird, die keine unterdrückende Ideologie gegenüber trans Personen repräsentiert.¹³⁴

¹³²Vgl. ebd.

¹³³Vgl. ebd., S. 3.

¹³⁴Vgl. ebd., S. 7.

Auch, wenn trans* Männer und Frauen eine binäre Geschlechtsidentität als Mann oder Frau haben können, kann die Transition zwischen Identitäten als Bruch der Binarität gesehen werden. Trans*identität ist demnach der Ausdruck der Überschreitung von binären Geschlechterkategorien. Die Binarität dient der Aufrechterhaltung sozialer Normen und Hierarchien. Eine Überschreitung würde diese also Stören und gleichzeitig Hinterfragen. Trans* Personen also im Horror als Antagonist*innen einzusetzen und am Ende zu besiegen, signalisiert, dass es positiv ist, diese Werte zu schützen. Über die Filmgeschichte hinweg, lassen sich viele Filme finden, die dieses Narrativ unterstützen.

4.1. Filmhistorischer Überblick

Autor und Filmkritiker Logan Ashley Kisner erstellt mit *A Timeline of Transgender Horror – And an examination of the trans-coded antagonist* einen Überblick über trans* oder gender expansive Figuren im Horrorfilm und wie sich diese über verschiedene Perioden hinweg verändert haben. Kisner beschreibt von vier verschiedenen Verhältnissen von Film und nichtkonformen Geschlecht. Im ersten Fall spricht er von Geschlecht als etwas, das überkommen werden muss, in dem die meist weiblichen Protagonistinnen ihre Stärke in einer sexistischen Welt beweisen müssen. Zweitens, nennt er Geschlecht als Pointe und beschreibt damit Filme, in denen eine Person vorübergehend als ein anderes Geschlecht auftritt und dies als lächerlich dargestellt wird. Drittens, nennt er Geschlecht als Tragödie, die oft Geschichten über LGBTQ+ Personen beinhalten, die ein trauriges Schicksal erleiden. Zuletzt nennt er Geschlecht als Albtraum und geht darauf ein, wie abweichender Geschlechtsausdruck oder Geschlechtsidentität im Horrorfilm genutzt wird, um Misstrauen oder Angst hervorzurufen. Kisner untersucht nicht nur Filme, in denen explizit trans Figuren vorkommen, sondern auch Figuren, deren Trans*identität stark angedeutet wird oder deren Geschlechtsidentität oder -performance nicht normkonform ist. Während sich Crossdressing von Identität unterscheidet, ist die Praktik trotzdem ein Abweichen von Geschlechternormen und kann, in einer Zeit bevor das passende Vokabular existierte, auf eine Trans*identität hinweisen.

Zu bestimmten Zeiten wurden trans oder an trans Personen angelehnte Figuren so häufig im Film eingesetzt, dass sich rückwirkend der Begriff der „Transploitation“

entwickelte. Transploitation ist eine Unterkategorie von Exploitation Filmen, die wenig oder keinen Wert auf Qualität oder künstlerischen Wert legen, sondern auf Profit, indem sie aktuelle Trends oder reißerische Themen ausnutzen. Meistens werden bestimmte Werbetechniken verwendet und dieser Aspekt des Filmes stark sensationalisiert.¹³⁵

Die erste dieser Wellen wurde Ende der 1950er Jahre eingeleitet. Trotzdem gab es schon früher vereinzelt erste Vorgänger dieses Trends. Kisner spricht vom Trend, die Antagonist*innen am Ende des Filmes als ein anderes Geschlecht als angenommen zu entlarven, der lange Zeit im Mittelpunkt von trans Horror steht. Den Anfang dieser Konvention sieht der Autor nicht, wie häufig angenommen, in Hitchcocks *Psycho* (1960), sondern schon 1930 in *Murder!*, einem früheren Hitchcock Werk. Der Film handelt vom Tod einer jungen Schauspielerin. Der Mörder Handel Fane, ein Kollege und Freund der Ermordeten und der Angeklagten, ist bekannt dafür, dass er als Crossdresser auf der Bühne steht. Dieses Erscheinen hilft ihm auch vorübergehend zu fliehen und anschließend durch Suizid dem Gesetz zu entgehen. Das Crossdressing wird auch außerhalb des Theaters aufrechterhalten und ist somit ein definierendes Charaktermerkmal der Figur. Zusätzlich zum Bruch von Gendernormen ist im Twist des Filmes enthalten, dass die Figur mixed-race ist und die Motivation hinter dem Mord war, diese Tatsache geheim zu halten.

Trotzdem sieht Kisner *Psycho* als wichtigen Film, der die Konvention für ein breiteres Publikum etabliert hat. Hitchcocks *Psycho* hat großen Einfluss auf das Horror und besonders Slasher-Genre und wird immer wieder zitiert. Motel-Eigentümer Norman Bates wird scheinbar aufgrund einer „gespaltenen Persönlichkeit“ zum Mörder. Nachdem er aus Eifersucht seine eigene Mutter umbringt, konserviert er ihren Körper und nimmt teilweise ihre Persönlichkeit an. Frauen, die Norman romantisch oder sexuell attraktiv findet, werden von der Persönlichkeit der Mutter ermordet. Norman Bates wird im Film nicht als transgender bezeichnet. Der Psychologe verneint sogar die Bezeichnung als „Transvestit“ und unterstreicht seine Persönlichkeitsstörung als

¹³⁵Vgl. Ephraim Katz/Fred Klein/Ronald Dean Nolen, *The film encyclopedia: the most comprehensive encyclopedia of world cinema in a single volume*, 5th ed. / revised by Fred Klein & Ronald Dean Nolen., New York: Collins 2005, S. 1334.

Grund für sein Verhalten. Trotzdem ist sein Crossdressing ein wichtiger Teil der Handlung und der Auflösung.¹³⁶

„He's a transvestite!“ - “Not exactly. A man who dresses in woman's clothing in order to achieve a sexual change or satisfaction is a transvestite. But in Norman's case, he was simply doing everything possible to keep alive the illusion of his mother being alive.”¹³⁷

Joelle Ruby Ryan beschreibt in ihrer Dissertation *Reel Gender: Examining the politics of trans images in film and media*, dass die 1950er Jahre einen großen Teil zur Festigung des Monsters als geschlechtlich und sexuell abweichende Figur beitragen. Zu dieser Zeit spielten eine Reihe von sozio-kulturellen, historischen und politischen Einflüssen wie dem kalten Krieg, McCarthyismus, Homosexualität als Sicherheitsrisiko, den Anfängen von Pop Psychologie und die Betonung der weißen, heteronormativen Mittelschicht Familie zusammen.¹³⁸

Während das Monster früher die Mischung aus Mensch und Tier war, veränderte sich dieses Bild durch historische Einflüsse. Das Publikum fürchtete sich nicht länger vor einem fiktionalen menschlich-tierischen Mischwesen, sondern von den realen Menschen nebenan. Diese normativen Menschen als solche darzustellen, war nachdem sich das Publikum an Monster als Hybridform gewöhnt hatte, visuell nicht genug. Durch das Stigma um geschlechtliche und sexuelle Abweichungen wurde diese Varianz selbst als beängstigend angesehen. Das transgender Monster entstand um das Publikum, das von der vorherrschenden Gesellschaft geprägt war zu erschrecken.¹³⁹

Zeitgleich wurde verstärkt über den Fall von Ed Gein, einem Mörder und Gräbräuber berichtet, der als Basis für viele geschlechtlich nicht konforme fiktionale Antagonist*innen diente. Gein wird immer stark in Verbindung mit der Entstehung dieses Trends gebracht, weil er die Körper seiner weiblichen Opfer verwendete, um einen Anzug aus deren Haut herzustellen. Der Grund dafür war Gerüchten zufolge Geins Trans*identität geschuldet. Diese Anschuldigungen konnten allerdings nicht bestätigt werden. Die generell vorherrschende Angst der 1950er Jahre, dass

¹³⁶Vgl. Logan Ashley Kisner, „A Timeline of Transgender Horror - And an examination of the trans-coded antagonist (and why it matters)“, in: *An Injustice!*, 10.09.2020, URL: <https://aninjusticemag.com/a-timeline-of-transgender-horror-90d707b71e2d> [25.02.2022].

¹³⁷„Psycho“, 1960, sc. 01:45:55-01:46:17.

¹³⁸Vgl. Joelle Ruby Ryan 2009, S. 179.

¹³⁹Vgl. ebd., S. 180.

Homosexualität oder Queerness überall existiert, wirkt sich auf Ed Geins Darstellung in den Medien und in später folgenden fiktionalen Umsetzungen als feminin, Crossdressing oder transgender aus. Dabei wurden diese Eigenschaften auch als Erklärung für seine Taten angenommen. Basierend auf diesen Medienberichten schreibt Robert Bloch die Romanvorlage für den 1960 erschienenen Film *Psycho* von Alfred Hitchcock. Es ist unklar, wie stark Blochs eigene Vorurteile den Charakter beeinflussten. Auch andere Autoren und Regisseure wie Thomas Harris, Kim Henkel und Tobe Hooper und Jonathan Demme kopierten die Verbindung von gefährlichem Verhalten und Verwirrung über das eigene Geschlecht.¹⁴⁰

Diese Verbindung ist nicht auf empirischen Fakten oder einer Interpretation von Geins Biografie aufgebaut, sondern basiert auf Vorurteilen und kultureller Indoktrination. Die Vorkommnisse fanden in einer kulturellen Epoche in Amerika statt, die nicht produktiv mit Andersartigkeit umgehen konnte.¹⁴¹ Transgender Monstrosität stellt eine Bedrohung für die Aufrechterhaltung des Patriarchats, der heterosexuellen Reproduktion und der Kernfamilie dar. In den 1950er Jahren war es undenkbar diese Prinzipien anzufechten. Erst in den 1960er Jahren wurden durch Bürgerrechtsbewegungen, Frauenrechtsbewegungen und die Anfänge von Lesben und Schwulenbewegungen soziale Normen und hegemoniale kulturelle Institutionen in Frage gestellt. Breitere transgender Aktivismus-Bewegungen entstanden in Amerika erst Anfang oder Mitte der 1990er.¹⁴²

Psycho repräsentiert eine dramatische Veränderung im amerikanischen Horrorfilm. Der Horror residiert jetzt im Haus nebenan in der normalen amerikanischen Vorstadt. Der Traum vom privaten Familienheim wird als sterile und klaustrophobe Umgebung enttarnt, in der der menschliche Geist verzerrt wird. Paradoxerweise kritisiert und unterstützt *Psycho* gleichzeitig amerikanische Traditionen und zeigt so vielschichtige Ideologien auf, die im Narrativ des Filmes inkludiert sind. Durch das Vermischen von klassisch maskulinen und femininen Attributen überschreiten trans Personen kulturelle Tabus. Besonders trans Frauen sind von dieser Monstrosität betroffen, weil Untreue gegenüber Maskulinität im Film immer mit tragischen Konsequenzen verbunden wird. Die Einhaltung von patriarchalen Normen durch Männer, Macht und Privilegien ist die Basis unserer Kultur. Diese zu überschreiten, besonders durch

¹⁴⁰Vgl. ebd., S. 181.

¹⁴¹Vgl. ebd., S. 182.

¹⁴²Vgl. ebd., S. 183.

freiwillige Entmaskulinisierung, scheint so abwegig, dass dieser Figuren sofort aus unberechenbar gelten. Ryan sieht Ed Gein nicht als Ursprung des transgender Monsters, sondern sieht den Auslöser in Blochs fiktionalem Norman Bates, seinem filmischen Gegenstück und den vielen Imitationen, die ihm folgten. Der Trend stammt in erster Linie nicht von einem realen Fall ab, sondern aus der Fantasie der Menschen, welche in einem patriarchalen System leben und deren Denkweise in ihren filmischen Werken widerspiegeln.¹⁴³

Die nächsten Jahre bringen eine Reihe von Filmen mit sich, die stark von *Psychos* Twist-Ending inspiriert sind. Nur ein Jahr danach erscheint 1961 *Homicidal*. Der Antagonist, der bei der Geburt weiblich zugewiesen wurde, führte gezwungenermaßen ein Leben als Mann, um das Vermögen seines Vaters zu erben. Als Alter-Ego Emily hat Warren alle Menschen getötet, die von seiner Identität wussten. Der Film orientiert sich stark an *Psycho* aber kehrt den Twist um und bleibt auch einer der wenigen Filme, die einen als transmaskulin lesbaren Mörder beinhalten. Die 70er Jahre führen den von *Homicidal* eingeführten Trend weiter, in dem die Antagonist*innen dazu gezwungen werden, als ein anderes Geschlecht zu leben. *Four Flies on Grey Velvet* (1971) von Dario Argento und *A Reflection of Fear* (1973) von William A. Fraker greifen dieses Motiv erneut auf. Während der Antagonist Warren in *Homicidal* von einer Frau, also seinem bei der Geburt zugewiesenen Geschlecht, verkörpert wurde, werden die Antagonistinnen in *Four Flies on Grey Velvet* und *A Reflection of Fear* von Frauen, also deren aktuellen oder gelebten Geschlechts, gespielt.¹⁴⁴

Die 80er Jahre bringen eine neue Welle der Transploitation mit sich. Regisseur Brian De Palma macht in seinen Filmen *Dressed to Kill* (1980) und *Raising Cain* (1992) gleich zweimal Figuren, die nicht geschlechtskonform sind, zu Antagonist*innen. Dabei verbindet er die nicht konforme Form mit einem Alter-Ego oder einem zweiten Persönlichkeitszustand. In *Dressed to Kill* werden die weiblichen Patientinnen eines Psychologen verfolgt und teilweise getötet. Zum Finale wird Antagonistin Bobbi als weibliches Alter-Ego des Psychologen Dr. Elliot aufgedeckt, die alle Frauen tötet, die sie sexuell attraktiv findet, um so ihre „männlichen“ Triebe zu unterdrücken. Während in *Psycho* verneint wird, dass der Antagonist transgender sei und in dazwischenliegenden Filmen ebenfalls die Identität der Figuren nie näher erklärt

¹⁴³Vgl. ebd., S. 187.

¹⁴⁴Vgl. Logan Ashley Kisner 2020.

wurde, fällt in *DressedtoKill* das erste Mal der Begriff „transsexuell“. Das Ende des Filmes beinhaltet sogar eine Szene in der die Prostituierte Liz, die mitgeholfen hat den Fall aufzudecken, erklärt, welche Hormone und Operationen für transgender Personen verfügbar sind. Auch, wenn diese Aspekte sehr sensationisierend dargestellt werden, war dies das erste Mal, dass Begriffe wie „Vaginoplasty“ im Film verwendet wurden.

DressedtoKill orientiert sich strukturell und thematisch ebenfalls stark an *Psycho*, fokussiert sich aber stärker auf die Angst vor einer physischen Transformation als Schauplatz kultureller Angst. Der Charakter drückt die Ängste der Gesellschaft darüber aus, Geschlechtergrenzen zu überschreiten. Während in Hitchcock hauptsächlich Crossdressing als Grenzüberschreitung fungiert, verschiebt sich in *DressedtoKill* der Fokus vom Bewusstsein zum Körper.¹⁴⁵

Anders als in *Psycho* wird hier nicht versucht die mörderischen Themen von der Trans*identität abzugrenzen. Um die Trans*identität festzulegen, wird Dr. Levy als Psychiater Figur eingesetzt, der Trans*identität als Konflikt zwischen dem Maskulinen und dem Femininen beschreibt, der in diesem Fall zur Psychose und zu den Morden geführt hat.¹⁴⁶ Diese Aussage impliziert, dass trans Personen potenziell gefährlich sind oder Identitätsstörungen haben. Die pathologisierende Verbindung von Trans*identität und Psychiatrie unterstützt die Annahme, dass die Identität eine Krankheit sei, die Behandlung bedarf.¹⁴⁷

"What's wrong with that guy anyway?" - "He was a transsexual [...] about to make his final step, but his male side couldn't let him do it [...] There was Doctor Elliot and there was Bobbi."¹⁴⁸

Unhingend (1982) und *Sleepaway Camp* (1983) führen die Tradition der 70er Jahre weiter, Figuren zu zeigen, die dazu gezwungen wurden in einem anderen Geschlecht zu leben. In *Sleepaway Camp* wird ein Kind, nachdem dessen Zwilling bei einem Bootsunfall stirbt, von der Tante als Mädchen unter der Identität der Schwester Angela aufgezogen. Als Angela in ein Sommercamp geschickt wird, sterben einige Camper unter mysteriösen Umständen. Warum der Film einen so großen Bekanntheitsgrad erreicht hat ist unter anderem dem geschuldet, dass er als

¹⁴⁵Vgl. John Phillips, *Transgender on screen*, Basingstoke [England] ; New York: Palgrave Macmillan 2006, S. 95.

¹⁴⁶Vgl. ebd., S. 97.

¹⁴⁷Vgl. ebd., S. 98.

¹⁴⁸„Dressed to Kill“, 1980, sc. 01:28:30-01:29:02.

Schockfaktor in der letzten Einstellung Angela nackt gezeigt wird und dies als einzige Erklärung für die Geschehnisse des Filmes entsteht.

Angela wird vom Anfang des Filmes an als Außenseiterin etabliert. Ihre anschließende Enthüllung als Killer zeigt die Notwendigkeit für Schutz des cisgender Publikums vor dem „Anderen“. Die Morde geschehen meist im Zusammenhang damit, dass versucht wird Angela an Cisnormativität anzupassen. Die einzigen überlebenden Figuren sind die, die Angela nicht dazu drängen sich anzupassen.¹⁴⁹Die Angriffe auf Angela sind ein sehr realer Teildes Lebens vieler transgender Personen, besonders zum Zeitpunkt des Filmes. Anstatt deren Angreifer zu töten, kommt es bei nicht akzeptierten trans Personen eher zum Suizid. Durch Angelas fiktive Reaktion mit einem Massenmord, wird die Angst im Publikum erhöht, dass dies auch in der Realität der Fall sein könnte. Anstatt das anfängliche Mitleid, das das Publikum für Angela empfinden könnte, zu behalten, wird dieses in Angst vor ihr sowie vor realen trans Personen umgewandelt. Diese Angst indiziert, dass „das Andere“ zu nahegekommen ist. Indem die Enthüllung der Mörderin mit der Enthüllung von Angelas Trans*identität verbunden ist, wird ihre Identität zum Objekt der Angst. Angst überträgt laut Ahmed die Emotion vom Subjekt, das sie empfindet, auf das Objekt der Emotion und macht es zum Auslöser dieser.

Angela wird vom Objekt der Angst zu ihrem Auslöser. Indem Angela in ihrer Enthüllung blutig, fauchend und mit erhobenem Messer gezeigt wird, wird jegliches Mitgefühl verhindert. Dies wird dadurch unterstützt, dass diese Enthüllung nicht mit Absicht geschieht.¹⁵⁰Die Enthüllung eines trans Charakters passiert meistens am Höhepunkt oder Ende des Filmes und ist wichtig für die Aufrechterhaltung von cis-normativer Kontrolle. Der Twist ist nicht so konstruiert, dass er auf mehrere Arten interpretiert werden kann. Er soll definitiven „Beweis“ für ihre Identität liefern. Dieses Enthüllen wird durch ein bildliches Enthüllen begleitet, indem Angela nackt gezeigt wird. Wenn das Publikum von Angelas Trans*identität gelernt hätte, ohne einen Beweis zu sehen wäre es möglich, dass bestimmte Personen den Film anders interpretieren. Der visuelle „Beweis“ macht dies schwer. Cisnormativität demonstriert

¹⁴⁹Vgl. Lucy J. Miller 2017, S. 4.

¹⁵⁰Vgl. ebd., S. 5.

ihre Kontrolle, indem es Angela nicht erlaubt wird, ihre Identität geheim zu halten. Angelas Enthüllung ist ein Nebenprodukt der Angst des Publikums.¹⁵¹

Horrorfilme machen sich die visuellen Konventionen des Horror-Genres zu Nutzen und präsentieren trans Charaktere als Individuen, die ein cisgender Publikum fürchten muss. Als Angela aufgefunden wird, sind die Betreuer*innen gleich geschockt davon, dass sie mehrere Camper*innen getötet hat, wie davon, dass sie einen Penis hat. Was an Angela Angst macht, ist nicht die Tatsache, dass sie eine Mörderin ist, sondern die Tatsache, dass sie eine trans Mörderin ist. „Transgender womanhood becomes, in this sense, just another movie monster costume, with wigs, dresses, makeup, and hidden penises taking the place of Jason's mask or Freddy Krueger's clawed glove“.¹⁵²

In den 1980er Jahren findet sich anti-trans Diskurs unter anderem in *The Transsexual Empire: The Making of the She-Male* von Janice Raymond. Diese führten dazu, dass Trans*identität als abnormal und Operation als verstümmelnde Handlung angesehen wurden.¹⁵³ Eine Einstellung, die sich auch zum Ende der 80er Jahre in Filmen wie *Stripped to Kill* (1987) und *The Newlydeads* (1988) ausdrückte. Ein weiteres spannendes Beispiel aus dieser Zeit ist *Curse of the Queerwolf* von 1988, da die Verbindung zwischen Trans*identität und Monstrosität den Kern des Filmes darstellt. Im Beispiel wird der Protagonist von einem sogenannten „Queerwolf“ gebissen, der aber wenig mit einem gewöhnlichen Werwolf zu tun hat und wird anschließend auch zu einem „Transvestit“. Da der Film eine Horror Komödie ist und sich auf vorangegangene Werwolf-Filme, als auch Filme mit trans* Antagonist*innen bezieht, könnte er als Parodie und Kritik von eben diesen gelesen werden. Andererseits ist der Film voller unnötiger Gewalt und Slurs gegenüber verschiedenen Minderheiten und wurde während dem Höhepunkt der AIDS-Epidemie veröffentlicht.

Im Gegensatz zur Bezeichnung der Antagonist*innen als „Transsexuelle“ oder „Transvestiten“ in den 1980er Jahren, versucht *The Silence of the Lambs* (1991) sich von diesen Labeln zu distanzieren. Trotzdem wird die Figur von Buffalo Bill sowohl von Clarice als auch eventuell vom Publikum für transgender gehalten.

¹⁵¹Vgl. ebd., S. 6.

¹⁵²Ebd.

¹⁵³Vgl. ebd.

„Billy's not a real transsexual, but he thinks he is. He tries to be. He's tried to be a lot of things, I expect.“¹⁵⁴

Ebenfalls angelehnt an Ed Gein tötet der Antagonist Buffalo Bill seine weiblichen Opfer und entfernt deren Haut vom Körper, um eine Art Hautanzug herzustellen. Auch Halberstam möchte die Figur des Antagonisten Buffalo Bill nicht unter das Label transsexuell stellen und verwendet den Begriff transgender in seinem Buch noch nicht. Auch, wenn er explizit als nicht transsexuell benannt wird, hat er trotzdem eine von der cis-heteronormativen Gesellschaft abweichende Geschlechtspräsentation, die stark thematisiert und gezeigt wird. Nach Halberstam strebt er nach einem „posthumanen“ Geschlecht, außerhalb des Körpers und des Menschlichen.¹⁵⁵

Das neue Millennium startet 2000 mit *Cherry Falls* und einem Antagonisten, der Crossdressing anwendet, um seine Identität zu verstecken. *Transamerican Killer* oder *Switch Killer* von 2004 zeigt Bobby, der eine Transition durchläuft, um seine Freundin zurückzugewinnen, die ihn für eine Frau verlassen hat. Der Film schließt an die Angst an, dass Männer eine Transition untergehen, nur um mit heterosexuellen Männern oder Lesben schlafen oder sich in Frauenräume schleichen zu können. Dieser Talking Point wird auch im aktuellen Diskurs um Transgender Bathroom Laws noch verwendet.¹⁵⁶ In den nächsten Jahren orientieren sich wenige Filme wie *The House at the End of the Street* (2012) und *Insidious 2* (2012) in denen erneut das Narrativ einer erzwungenen Identität verhandelt wird. Generell scheint die Verwendung von genderexpansive Antagonist*innen im Horrorfilm mit dem Beginn des Millenniums abzunehmen.¹⁵⁷

Natürlich gibt diese Übersicht nur Stichpunkte aus der Filmgeschichte wieder und vermischt sowohl implizite als auch explizite Trans*identität. Trotzdem lassen sich bestimmte Trends und gesellschaftliche Einstellungen nachverfolgen. Egal ob ein erzwungener Identitätswechsel oder „echte“ Trans*identität, eine Abweichung der Geschlechtsidentität stellt immer auch eine Abweichung der Psyche und damit verbundene Gefahr dar. Während schon Buffalo Bill nichtmehr als „echter transexueller“ bezeichnet wurde, eventuell um negative Reaktionen der trans*

¹⁵⁴ „The Silence of the Lambs“, 1991, sc. 56:50-56:58.

¹⁵⁵ Vgl. ebd., S. 164.

¹⁵⁶ Logan Ashley Kisner 2020, S. Vgl.

¹⁵⁷ Ebd.

Community zu vermeiden, wurden die gender expansive Antagonist*innen über die frühen 2000er immer weniger. Zudem zeigen die genannten Antagonist*innen bis auf spezifische Ausnahmen keine physischen nicht menschlichen Merkmale. Die Vermischung von normativ als weiblich und männlich gelesenen Körpermerkmalen wird aber stark betont und als monströs inszeniert. Ab der Mitte der 2010er Jahre steigt die Sichtbarkeit von trans* Personen stark und damit auch die theoretische Auseinandersetzung mit bereits bestehenden Figuren und der Entstehung von neuen.

5. Monstrosität als Widerstand

Aufbauend auf den Arbeiten von Jack Halberstam schreibt Jolene Zigarovich 2017 in *TransGothic in Literature and Culture* nicht nur generell über queere Monstrosität, sondern spezifisch über trans* Monstrosität. Die Autorin nennt Caitlyn Jenners Coming Out als einen Meilenstein in der Popkultur und spricht von einem klaren Vorher und Nachher. Ihr Coming Out 2015 und ihre Realityshow *I am Cait* fügte sich in eine Reihe von Serien und Filmen über trans* Personen. Durch diese gesteigerte Sichtbarkeit wurden transgender Charaktere, Themen und Leben besonders in den USA ein Teil des politischen Diskurses. Während Probleme wie Bathroom-Bans, Diskriminierung am Arbeitsplatz und bei der Wohnungssuche, Zugang zur medizinischen Versorgung und Dienstleistungen, und andere politische Debatten weiterhin bestehen, hat die intersex und transgender Community zumindest international Aufmerksamkeit erhalten. Sie zitiert Stephen Whittle und bezeichnet Trans*identität als beinahe überall zugänglich. Mit Kategorien außerhalb der Binärität von männlich und weiblich geschehen erste Umstellungen in bürokratischen und administrativen Strukturen. Trotzdem existiert und funktioniert Trans*identität, so wie andere zeitgenössische Kategorien von Identität, unter neoliberalen Bedingungen. Außerdem bringen neue Entwicklungen Kritik an Homo- und Heteronationalismus und Normen, als auch an Geschlechtsregulation als Werkzeug einer biopolitischen Gouvernementalität auf.¹⁵⁸

In diesem politischen Kontext versucht Zigarovich Gothicliteratur mit dem trans* Präfix zu interpretieren. Dies tut sie aus einem Standpunkt von politischem Bewusstsein

¹⁵⁸Vgl. Jolene Zigarovich, *TransGothic in literature and culture*, New York: Routledge 2018, S. 1.

über Privilegien, mit dem Ziel, neue Perspektiven auf das Gothic Genre anzuregen und gleichzeitig Rücksicht auf Debatten zwischen feministischen, queeren und trans Theorien zu nehmen. Transgender Forschung und Gothic waren schon immer eng verknüpft. Körper, geschlechtliche Varianz, Verkörperungen und Identität sind Aspekte, die sowohl von transgender Studies als auch von Gothic Studies untersucht werden. Texte über die transgender Erfahrung nutzen rhetorische Mittel um den trans* Körper als fantastisch und auch „haunted“, also verwunschen oder verfolgt. Im Gegenzug haben Geschlecht und Sexualität Auswirkung auf die Interpretationen von Gothic. Historisch war dieser Ansatz sehr binär gehalten und stellte weibliche und männliche Theorien auf. Die Klassifikation des „female Gothic“ untersuchte ein Subgenre der Gothicliteratur, die sich mit den Ängsten von Frauen rund um Häuslichkeit, Sexualität und Gebären beschäftigte. Geschlechtlich basierte Klassifikationen des Genres basierten aber Großteils auf dem Geschlecht der Autor*innen und deren Inhalten.¹⁵⁹ Somit wurden auch Autor*innen deren Werke in keine klare Binärität passten, gezwungen, was zu unzufriedenstellenden Ergebnissen führte. Im Rahmen des Poststrukturalismus und der Queer Theory ist eine Destabilisierung der Geschlechterbinärität unausweichlich und ergiebig.¹⁶⁰

Mit der dritten Welle des Feminismus und der Sexuality Studies in den späten 1990ern und frühen 2000ern begann das rückwirkende „queering“ von Gothicmedien. William Hughes und Andrew Smith schreiben in *Queering the Gothic*, dass Gothic schon immer queer gewesen sei. Schon vorher haben Theoretiker*innen davon gesprochen, dass in der Literatur des späten 18. und 19. Jahrhunderts Gothic verwendet wurde, um eine „queere“ Welt entstehen zu lassen, die die angenommene geschlechtliche Binärität überschreitet. Themen wie Inzest, Masturbation und Homosexualität werden potentiell oder explizit subversiv. Die Merkmale von Menschlichkeit sowie heteronormative und patriarchale Konstrukte werden gestört. Dadurch, dass die Heterosexualität im Gothic in Frage gestellt wird, führt dies beim heterosexuellen Subjekt zu Paranoia und Homophobie. Extremes, perverses, gewaltvolles, exzessives und masochistisches Begehren findet seinen Platz im Gothic und stellt sich über den Status Quo. Diese Ängste werden in der Kultur verkörpert und stellen im Gegenzug Abweichungen von Geschlechternormen als

¹⁵⁹Vgl. ebd., S. 2.

¹⁶⁰Vgl. ebd., S. 3.

gefährlich, monströs oder dämonisch dar.¹⁶¹ Nicht normative Sexualität, nicht normative Körper und geschlechtliche Varianz fallen unter den Überbegriff queer. Dieser reicht aber oft nicht als Deskriptor aus, um diese Charaktere zu verstehen. Daher verwendet Jolene Zigarovic den Begriff „Transgothic“ um das Potential von queer, trans und anderen Konzepten auszuschöpfen. Durch den Einsatz mehrerer Definitionen und Theorien stellt Transgothic den gewohnten queeren Gothic in Frage. Die Vorsilbe „trans“ kann sowohl als Instabilität, Vorübergehen oder Dazwischen, als auch als eine Veränderung, Entwicklung, Kreativität, Reorganisation und Rekonstruktion gesehen werden. Ebenso wie die Identität, ist auch das Gothic Genre flexibel und in seinen Narrativen von Grenzüberschreitungen und Übergängen geprägt.¹⁶²

Zigarovic beschäftigt sich mit dem Gothic Genre und dem Körper als Ort, der die staatliche Organisation und Kontrolle von Körpern und Räumen anfechtet. Transgothic spricht nicht nur von den Limitationen von männlich und weiblich unter queeren Zugängen und Theorien, sondern auch von Körpern und Innenleben, die von binären Geschlechtern abweichen.¹⁶³ In einem späteren Kapitel schreibt Nowell Marshall davon, dass gleichgeschlechtliches Begehren oft durch transgender Bildlichkeit ausgedrückt wird. Transgender Verhalten wurde historisch oft als Ausdruck queerer Sexualität gelesen und nicht als Ausdruck von Geschlechtsidentität. So wurden auch bestimmte Figuren eher als homosexuell und nicht als Vorgänger von modernen Trans*identitäten interpretiert.¹⁶⁴ Proto-trans Möglichkeiten wurden nicht im Gothic kreiert, sie haben schon immer bestanden, aber sie fanden ein Zuhause im Genre. „If Gothic ‘has always been queer,’ why can’t we also look at specific ways that Gothic ‘has always been trans?’“¹⁶⁵

Neben Theoretiker*innen, die sich damit beschäftigen wie Transgothic, Horrorliteratur und -Film schon immer war, gibt es auch einige Aktivist*innen, die ihre Erfahrungen mit denen des Monsters vergleichen und dieses monströse Kapital nutzen, um sich für ihre Rechte und die Rechte der Community einzusetzen. Ein Text, der in den transgender Studies immer wieder auftaucht und zum Teil diese Arbeit inspiriert hat, ist „My Words to Victor Frankenstein above the Village of Chamounix: Performing

¹⁶¹Vgl. ebd., S. 3.

¹⁶²Vgl. ebd., S. 4.

¹⁶³Vgl. Zigarovich 2018, S. 6.

¹⁶⁴Vgl. ebd., S. 26.

¹⁶⁵Ebd., S. 6.

Trangender Rage” von Susan Stryker. Der Text veränderte 1994 die Auffassung von Frankensteins Monster und drückte ihre Identifikation mit dem Monster aus. Stryker stellt die Frage, die auch Frankensteins Monster an die Leser*innen stellt. Wer ist das echte Monster? Ist es die Kreatur, die zusammengenäht und unter Strom gestellt wurde, oder der Doktor, der sie erschaffen hat?¹⁶⁶

In ihrem Text zieht sie Parallelen zwischen ihrer Erfahrung als transgender Person und der Erfahrung des Frankenstein Monsters. Stryker schreibt den ersten Teil ihres Textes 1993 als Rede im Rahmen eines Protestes gegen die American Psychology Association und deren Pathologisierung der trans* Community. Der Rest des Textes entstand in der letzten freien Nacht vor der „Rage Across the Disciplines“ Konferenz ein paar Monate später, für den Stryker den unfertigen Text eingereicht hatte. Die Idee aus der Position des Monsters zu sprechen, kam von Zeitungsausschnitten in denen trans-exkludierende radikale Feministinnen, die in ihrem Diskurs über trans Personen Anspielungen auf das Frankenstein Monster machten. Auch ein Tagebucheintrag von Filisa Vistima, einer trans Frau, die sich im März 1993 das Leben nahm, enthält eine Passage, in der sie sich selbst mit dem Monster vergleicht. Aus einer Kombination von Tagebucheinträgen, Notizen, Forschung und der Protestrede formuliert Stryker ihren Vortrag und sagt, dass der Funke, der ihm zum Leben erweckte nicht von ihr stammte, sondern inhärent im Material vorhanden war. Der Text setzt sich aus einem Monolog, einer Kritik, einem Tagebucheintrag und einem Theorieteil zusammen. Auch die rohe Aneinanderreihung von Textausschnitten sollen an Jumpcuts erinnern und dadurch ungezeigte Bedeutung konstruieren.¹⁶⁷

Stryker verwendet sowohl den Begriff „transgender“ als auch „transsexual“ in ihrem ursprünglichen Text. Während transgender meist im Kontext von transgender Studies, transgender People, transgender Community verwendet wird, bezieht sich transsexual hier meist auf ihre persönliche transsexuelle Erfahrung und einen transsexuellen Körper, der hier einen Körper in oder nach einer medizinischen Transition beschreibt. In der Einführung zu deren seit 2014 erscheinender Zeitschrift *Transgender Studies Quarterly* beschreiben Stryker und Paisley Currah den Begriff transsexuell als eine Kategorie, die restriktiv sein kann. Transsexuell bringt die

¹⁶⁶Vgl. ebd., S. 99.

¹⁶⁷Vgl. Susan Stryker, „Transgeneration: Or, Becoming-With My Monstrous Kin“, University of Cambridge, Beyond Binary: Trans and Queer as Disruptive Technologies 01.03.2019, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hZreL7D8gQ8&t=3030s> [16.04.2022].

Konnotation eines medizinisch veränderten Körpers, der durch angepasste Geschlechtsmerkmale eine legale Änderung des eingetragenen Personenstandes, sowie des sozialen Geschlechtes durchgemacht hat. Transgender hingegen sollte auf eine weniger pathologisierende Art vermitteln, dass Personen in einem sozialen Geschlecht leben können, das nicht ihrem zugewiesenen Geschlecht entspricht oder, dass eine Person Elemente von verschiedenen Geschlechtspräsentationen vereinen kann. Dadurch repräsentiert der Begriff transgender auch einen Widerstand zur Medikalisierung, Pathologisierung und anderen Mechanismen, mit denen der Staat und medizinische, legale und psychiatrische Institutionen versuchen die disruptiven Potentiale von Geschlechtsabweichung, Inkongruenz und Nichtnormativität einzuschränken. Deshalb hat der Begriff transsexuell seit Mitte der 1990er Jahre an Gebrauch verloren, wird aber im Text von 1993 noch verwendet.¹⁶⁸

Stryker spricht vom transsexuellen Körper als unnatürlichen Körper. Er ist das Produkt von Wissenschaft und technologischer Konstruktion. So stellt sie die Parallele zwischen ihr und dem Monster aus Mary Shellys *Frankenstein* her. Wie das Monster wird auch sie durch ihre Körperlichkeit nicht vollständig als menschlich wahrgenommen. Und wie bei Frankensteins Monster entsteht durch den Ausschluss aus der menschlichen Gesellschaft eine tiefe Wut in ihr. Mary Daly spricht in „Boundary Violation and the Frankenstein Phenomenon“ von einer nekrophilen Übergriff auf weibliche Orte. Janice Raymond, die als Lösung für Trans*identität ein moralisches Verbot sieht, spiegelt Victor Frankensteins Gefühle gegenüber seiner Kreation wider. Frankensteins Monster kann als Frankensteins Double gesehen werden, auf das er projiziert, was er sich selbst nicht eingestehen kann. Trans*identität repräsentiert die Destabilisierung von Vorannahmen über Geschlechter auf denen Identitätspolitik aufgebaut sind und hinterfragen identitäre Bewegungen, die deren Politik auf diesen Annahmen aufgebaut haben. Monstrosität ist auch zum Zeitpunkt des Textes in den meisten lesbischen und schwulen Repräsentationen von Trans*identität vorherrschend.¹⁶⁹ Strykers Antwort darauf ist aber kein Bedürfnis nach einer Eingliederung. „When such beings as these tell me I war with nature, I find no more reason to mourn my opposition to them—or to the

¹⁶⁸Vgl. Stryker/Currah 2014, S. 5.

¹⁶⁹Vgl. Susan Stryker, „My Words to Victor Frankenstein Above the Village of Chamounix: Performing Transgender Rage“, in: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 1, 3/1994, S. 237–254, hier: S. 245.

order they claim to represent—than Frankenstein's monster felt in its enmity to the human race.“¹⁷⁰

Susan Stryker will sich die Macht ihrer monströsen Identität aneignen, ohne sie als Waffe gegen andere zu verwenden und ohne sich selbst zu verwunden. So wie Wörter wie „dyke“, „fag“, „queer“, „slut“ und „whore“ angeeignet wurden, will Stryker auch Wörter wie „creature“, „monster“ und „unnatural“ wieder aneignen. Durch diese Akzeptanz und Verwendung werden den Wörtern die Macht genommen, der betroffenen Gesellschaft zu schaden.¹⁷¹ Auch ein „es“ genannt zu werden deutet einen Verlust von Menschlichkeit an. Stryker aber sieht auch das nicht unbedingt als negativ an, sondern als Verbindung dazu, dass alles aus der gleichen Matrix an Möglichkeiten entsteht. Die etymologische Herkunft des Wortes von „zu Warnen“ verbindet sie mit einer Ankündigung einer Revolution und Warnung: „Achtung: hier passiert etwas von großer Wichtigkeit“.¹⁷²

„Hearken unto me, fellow creatures. I who have dwelt in a form unmatched with my desire, I whose flesh has become an assemblage of incongruous anatomical parts, I who achieve the similitude of a natural body only through an unnatural process, I offer you this warning: the Nature you bedevil me with is a lie. Do not trust it to protect you from what I represent, for it is a fabrication that cloaks the groundlessness of the privilege you seek to maintain for yourself at my expense. You are as constructed as me; the same anarchic Womb has birthed us both. I call upon you to investigate your nature as I have been compelled to confront mine. I challenge you to risk abjection and flourish as well as have I. Heed my words, and you may well discover the seams and sutures in yourself.“¹⁷³

Frankensteins Monster repräsentiert keine Macht über die Materialität, sondern zeigt das Versagen seines Erschaffers auf. Frankenstein kann die Gefühle und Gedanken seines Monsters nicht kontrollieren, es geht über seine Zwecke hinaus und widerlegt diese. Strykers eigene Erfahrung zeigt auch hier Parallelen. Das Bewusstsein, das vom transsexuellen Körper geformt wurde ist keine Kreation der Wissenschaft, so wie das Bewusstsein des Monsters nicht die Kreation von Frankenstein ist. Ebenso ist die Agenda, die hormonelle und operative Techniken hervorgebracht hat, nicht fortschrittlicher oder mehr nobel als die von Frankenstein. Der wissenschaftliche

¹⁷⁰Ebd., S. 246.

¹⁷¹Vgl. ebd.

¹⁷²Vgl. ebd., S. 247.

¹⁷³Ebd.

Diskurs, der geschlechtsangleichende Techniken hervorgebracht hat, ist untrennbar von dem, der Unsterblichkeit durch Perfektion des Körpers und dem Wunsch Leben zu kreieren. Den Ursprung findet man in einem metaphysischen Streben die gegenderte Identität in der heterosexuellen Ordnung zu stabilisieren, das älter als moderne Wissenschaft ist. In dem Moment, wenn sich transsexuelle Personen vom Operationstisch erheben, sind sie mehr und anders als deren Schöpfer beabsichtigt haben. Medizinische Technologien der Geschlechtsangleichung können Körper erstellen, die visuell und morphologische den Kriterien von Natürlichkeit entsprechen, trotzdem produziert die schon Verwendung eben solcher Technologien eine subjektive Erfahrung, die über die Natur hinausgeht. Transsexuelle Verkörperung platziert, wie der Verkörperung des Monsters, seine Subjekte in einer unanpassbaren, antagonistischen, queeren Beziehung mit der Natur, in der es nichtsdestotrotz existieren muss.¹⁷⁴

Stryker identifiziert sich weniger mit dem Monster, das in James Whaltes *Frankenstein* Film von 1930 gezeigt wird, sondern mit der literarischen Vorlage von Mary Shellys schlagfertigen, agilen, starken und eloquenten Monster. Als das Monster von seiner Ausgrenzung erfährt, sucht es seinen Erschaffer auf, der sich in ein Bergdorf zurückgezogen hat. In einem Monolog, der fast ein Viertel des Buches einnimmt, erzählt das Monster die Geschichte seiner Erschaffung und seiner Wut aus seiner Perspektive. Wie das Monster über dem Dorf von Chamounix richtet auch Susan Stryker ihre Worte an Victor Frankenstein. Sie könnte ihre frühesten Erinnerungen beschreiben und wie sie gemerkt hat, dass sie anders ist als alle um sie herum. Davon, wie durch das Label transsexuell eine monströse Identität angenommen hat. Auch sie hat die Journale von Männern, die ihren Körper geformt haben, gelesen. Sie kennt die intimen Details in der Geschichte der Medizin, die dazu betragen die Bedrohung von Transsexualität, die sich nicht anpassen will, einzuschränken und zu kolonisieren. Auch sie lebt täglich mit den Konsequenzen der medizinischen Definition ihrer Identität als eine Krankheit. Durch die Pathologisierung von trans Personen können ihre Worte als psychische Störung abgewiesen werden. So wie im Monster baut sich auch in ihr immer mehr Wut auf, je länger sie in diesen Bedingungen lebt.¹⁷⁵

¹⁷⁴Vgl. ebd., S. 248.

¹⁷⁵Vgl. ebd., S. 249.

Generelle Wut wird zu „transgender Wut“, wenn Normen von vergeschlechtlicher Verkörperung nicht erfüllt werden und so zu einem Ausschluss aus dem System führen. Durch die Mobilisierung von Geschlechtsidentität und diese als provisorisch und offen zu Veränderung anzusehen kann diese Wut neue Modi der Subjektivität hervorbringen, die durch andere Codes von Verständnis reguliert werden. Transgender Wut ist ein Mittel für die Disidentifikation mit verpflichtend zugeteilten Subjektpositionen. Sie ermöglicht eine Transition von einer vergeschlechtlichen Subjektposition zu einer anderen, indem sie die Unmöglichkeit von kompletter subjektiver Ausgrenzung nimmt und eine äußere Macht als Innere verwendet und umgekehrt. Durch die Anwendung von Wut wird das Stigma selbst die Quelle von transformativer Macht.¹⁷⁶

„May you discover the enlivening power of darkness within yourself. May it nourish your rage. May your rage inform your actions, and your actions transform you as you struggle to transform your world.“¹⁷⁷

Vom monströsen und gebauten Körpersprich auch Caterina Nirta in ihrem Text „Monstrosity as resistance: rethinking trans embodiment beyond the rhetoric of the wrong body“. Die Bezeichnung des falschen Körpers beginnt als Vereinfachung um die transgender Erfahrung zu beschreiben und versteht sich als ein Konflikt zwischen der Selbstwahrnehmung und dem materiellen Körper. Die Personen scheinen in einem „falschen Körper“ gefangen sein, der durch Operationen berichtigt werden muss. Dieses Modell nimmt an, dass jede Person, die diese Inkongruenz erlebt, rekonstruierende Operationen wahrnehmen will, um so erst ein Mann oder eine Frau zu werden. Obwohl die Sichtbarkeit von trans* Personen heutzutage höher ist als je zuvor, spiegeln dominante Narrative das Modell des falschen Körpers weder. Dieses Paradigma beschreibt die Existenz als trans* Person als gezeichnet von Unbehagen und Unzufriedenheit und deren Verkörperung als gefährlich, unrein und schwer erkennbar. Durch die Beschreibung von trans* Personen als Gefangene im falschen Körper wird die Erfahrung bekömmlicher für die Massen gemacht und segregiert und neutralisiert gleichzeitig ein Phänomen, das Neugier, Skepsis und Ablehnung generiert. Ähnlich wie bei Monstern werden trans* Körpern dehumanisierende

¹⁷⁶Vgl. ebd., S. 253.

¹⁷⁷Ebd., S. 254.

Charakteristiken zugeschrieben, indem eine irreguläre Präsenz durch Subjekt und seine Andersartigkeit in der Organisation des Selbst dargestellt wird.¹⁷⁸

Diese Ansicht des falschen Körpers formt nicht nur den Begriff der Monstrosität selbst sondern wirft auch Fragen über die Freuden und Gefahren der textuellen Produktion auf und darüber, wer oder was das Objekt des Terrors ist. Der Artikel „Monstrosity as resistance: rethinking trans embodiment beyond the rhetoric of the wrong body“ von Caterina Nirta regt dazu an, das Konzept des falschen Körpers als analytisches Werkzeug und nicht als komparative Maßnahme nutzen. Erstens, beschreibt der Artikel, dass mehr zur Monstrosität gehört als die Überschreitung von epistemologischen Grenzen.¹⁷⁹ Zweitens, verschiebt dieser Artikel auf welche Art man Falschheit des Körpers wahrnimmt; von einem unterprivilegierten und kranken Ort zu einem Ort der Resistenz, des Aktivismus und der affirmativen Verkörperung. Laut Nirta ist es notwendig den Körper des Monsters als einen Ort des Begehrens, der Euphorie und der Affirmation zu reartikulieren. Das kann nur passieren, indem man diese Körper aufzeigt, nicht indem man sie verhüllt oder unterdrückt. Mit dem Begriff der Transgression zeigt die Autorin die ontologische Bedingung des Körpers, der begehrt, entsteht und sich selbst durch die individuelle Reartikulation seiner Falschheit bekräftigt.¹⁸⁰

Der falsche Körper ist nicht nur ein Bild, das eine bestimmte phänomenologische Erfahrung ausdrücken soll, sondern wird im Kontext von trans* Personen zu einer materiellen Strategie der Produktion. Neben der medizinischen Intervention und der wachsenden Pathologisierung und dem daraus resultierenden Bild von trans* Identitäten als gescheiterter cisgender Verkörperung ist es wichtig festzuhalten, dass diese Positionierung als andersartig trans* Subjekte als monströs und zu korrigierend darstellt. Wie schon Halberstam beschreibt ist der Kern der Unreinheit von Geschlecht ein Ideal der Authentizität. Durch medizinische Intervention kann diese scheinbare Authentizität erreicht werden und ein „richtiger“ Körper hergestellt werden. Ein Problem dabei ist aber, dass dies zu einem Modell des Selbst und seiner Identität führen kann, das nach Innen entdeckt wird und nicht intersubjektiv konstituiert wird. Gender-, feministische- und trans*Theorie aber erkennen

¹⁷⁸Vgl. Caterina Nirta, „Monstrosity as resistance: rethinking trans embodiment beyond the rhetoric of the wrong body“, in: *Culture, Theory and Critique*, 27.07.2022, S. 1–14, hier: S. 2.

¹⁷⁹Vgl. ebd.

¹⁸⁰Vgl. ebd., S. 3.

Verbindungen zwischen individuellen und sozialen Diskursen als essenziell in der Konstruktion der Identität an. Die Identität entsteht als ein Resultat von Prozessen von Intersubjektivität, die nicht introspektiv stattfinden können und einen Dialog mit einem breiteren sozialen Kontext benötigen.¹⁸¹

Authentizität im Sinne eines eindimensionalen Einklanges von Körper und Geist in einer fixierten Identität führt dazu, dass diese nur durch eine reguläre Verkörperung und eine erfolgreiche Kommunikation des inneren Selbst erreicht werden kann. Dieses Paradigma kann problematisch für Personen sein, die nicht die notwendigen Ressourcen haben oder deren Marginalisierung durch das kolonialisierte Konzept einer authentischen Trans*identität verstärkt wird. Anschuldigungen von Inauthentizität der Trans*identität können Lebensgeschichten falsifizieren, indem sie ein idealistisches Modell auf Individuen projizieren, die durch die Erfüllung dieser Erwartungen Kontrolle über ihren eigenen Körper und deren Selbst verlieren. Die Frage nach Authentizität ist unvermeidlich, wenn es um die Kreation der Kategorie von Monstrosität geht. Authentizität ist ein Merkmal, das durch die normative Identitäten definiert und verstärkt wird. Authentizität produziert eine Erwartung von Anonymität, eine Unterdrückung von Originalität oder Kreativität, um ein Original zu simulieren. Monströs zu sein ist in erste Linie eine Repräsentation des Ungewöhnlichen und Ablenkung von eben dieser Anonymität. Im Fall von trans* Personen ist es möglich, dass deren Monstrosität ihre Authentizität ausdrückt. Sie *demonstrieren* das innere Selbst und kein Idealbild.¹⁸² Die Autorin vergleicht diese neue Auffassung des Körpers mit Deleuzes Theorie zum Simulacrum. Sie baut auf dem Unterschied auf und ist keine schlechte Kopie. Es verneint Original und Kopie, Modell und Reproduktion. Das Simulacrum verkörpert eine neue Logik, die die innere Abweichung als echtes inneres Selbst ausdrückt.¹⁸³

Die Idee der authentischen inneren Essenz, die einer Trans*identität vorhergeht und erst durch eine korrekte Verkörperung hervortritt, ist illusorisch für viele Individuen. Die Frage nach einer authentischen Verkörperung schließt Personen aus, die nicht dem vorgeschriebenen Pfad folgen und eine Kongruenz des physischen Körpers mit der Geschlechtsidentität ablehnen. Die Autorin bezieht sich auf Merleau-Ponty und beschreibt den Körper als ein Objekt, durch den wir uns fühlen und der durch diesen

¹⁸¹Vgl. ebd., S. 4.

¹⁸²Vgl. ebd., S. 5.

¹⁸³Vgl. ebd., S. 6.

Akt des Fühlens und Erfahrung den Körper formt. Durch diese Gewohnheiten, Antriebe und Gefühle bilden sich der Körper und das Selbstbild. Gewohnheiten sind nicht organische, lineare Beziehungen, die auf eine vorgefertigte Erfahrung antworten. Es ist keine Repräsentation zwischen Körper und Welt vorgegeben, der Körper passt sich der Einladung der Welt an.¹⁸⁴ „Embodiment, then, far from being a linear journey from one step to the other (as envisioned by medicine), from one level of femininity to the next, becomes a movement: irrational, unpredictable, monstrous. Never a priori.“¹⁸⁵

Das Problem, vor das uns die Ontologie stellt, ist nicht nur die Rekonfiguration der Beziehung zwischen Körperbild und nächstmöglicher Repräsentation in der Konstruktion des Selbst. Es ist ein Aufbau von radikaler Ethik von Begehren und Affirmation des Körpers durch die Redefinition seiner internen Differenz, Verpflichtung zu körperlicher Freude und dem Potential davon, was der Körper erreichen und wie er sich verändern kann. Dies schließt die Schwierigkeiten und Kämpfe der Bewegung natürlich nicht aus, aber es gibt Raum für eine glückliche Verkörperung, die durch die Affirmation ihrer Differenz entsteht. Dies geschieht durch kleine alltägliche Erfahrungen und auch durch größere Ereignisse die Beziehungen und neue Verbindungen generieren.¹⁸⁶

Nirta stellt sich die Frage wie das Begehren zurück an das Subjekt übergeben werden kann. Das Monster ist nicht jemand der auf eine falsche Art begehrt oder Begehren als eine Struktur der Identität versteht und eine korrekte Verkörperung sucht. Das Monster verwendet Begehren als einen Prozess, der selbst einen Widerstand beinhaltet. Dies trifft sowohl auf monströse Subjekte als auch auf trans* Subjekte zu. Begehren ist die Erfüllung des Körpers im Prozess, der kontinuierliche Ausdruck der Differenz und eine Ablehnung der Unterdrückung. In dieser Ablehnung der Separation im Akt des Begehrens, in dem die vorgegebenen Grenzen überschritten werden wirkt diese Überschreitung als positive Affirmation. Das Monster kann nicht als etwas angesehen werden, das sich nicht an die Moral hält, da es in einem gänzlich anderen System agiert. Die Transgression des Monsters ist im Begehren etwas anderes hervorbringen. Das Konzept der Grenzüberschreitung wird oft zu einem Akt des Ungehorsams reduziert, braucht aber in diesem Fall

¹⁸⁴Vgl. ebd.

¹⁸⁵Ebd., S. 7.

¹⁸⁶Vgl. ebd.

korrekte Kontextualisierung. Sie besteht nicht nur darin soziale Normen wie Geschlechtspräsentation zu brechen.¹⁸⁷

“Counter to this, we must think of transgression as the intensity of the stretch exercised by being, as the pulsion of a being in action. In other words, the ontology of internal differentiation relies on transgression as the force, the power, the strength, possessed by being which exists only insofar as being can reach.”¹⁸⁸

Resistenz kann als ein Ausdruck dieser Intensität gelesen werden, als eine Reihe von Handlungen, Entscheidungen, Affekten und Bewegungen. Im Gegensatz zu Ungehorsam versucht Überschreitung nicht zwei Dinge gegenüberzustellen oder sich über Grenzen lustig zu machen. Überschreitung ist keine Gewalt in einer geteilten Welt oder Sieg über Einschränkungen. Sie versucht nur die Grenzen und Distanz aufzuzeigen. Und sie eröffnet den Raum der Grenzenlosigkeit. Diese Überschreitung wird im Körper des Monsters materialisiert. Die Intensität deren Seins ist nicht prä-existiert sondern existiert nur im Moment des Seins und im direkten Resultat des Chaos, das dieses Sein mit sich bringt. Konzepte eines „natürlichen“ Körpers können nicht ausdrücken, wozu der Körper fähig ist. Ein Körper ist nur natürlich in seinem Sein, in der Dichte seines Seins und in seiner Überschreitung.¹⁸⁹

Die Autorin spricht davon, das zur Monstrosität mehr gehört, als was Epistemologie vermuten lässt und spricht von einer essentiellen ontologischen Realität, die Normen verirrt und Repräsentation überschreitet. Diese Tendenz zur Überschreitung bringt eine Offenheit und Affektierbarkeit mit sich, einen Drang sich zu entblößen und verletzlich zu sein. Diese Unvermeidbarkeit sich zu präsentieren, vergrößert den Abstand zwischen Mensch und Monster. Monstrosität kann nicht ohne Verletzlichkeit existieren, da diese die Bedingung dafür ist in der Welt zu existieren.¹⁹⁰

Diese Vulnerabilität hat in Bezug auf die Monstrosität eine politische Macht. Häufig werden monströse Körper als Ort des Konflikts oder als Opfer dargestellt. Verletzlichkeit wurde aber schon von mehreren feministischen Theoretiker*innen nicht mehr als Ohnmacht oder Passivität gedacht, sondern als phänomenologische Interdependenz mit der Welt. Es ist ein natürlicher Vorgang eine Position gegenüberdem „Anderen“ zu formen, welche die Möglichkeit zur Veränderung

¹⁸⁷Vgl. ebd., S. 8.

¹⁸⁸Ebd.

¹⁸⁹Vgl. ebd., S. 9.

¹⁹⁰Vgl. ebd.

hervorbringt, indem sie Komplexitäten, Spannungen und Ungenauigkeiten der Erfahrungen von Geschlecht, Sexualität und Macht aufzeigen. Indem man sein Selbst aufzeigt und seine Monstrosität annimmt aktiviert man eine Art von Macht. Im monströsen Individuum ist alles politisch.¹⁹¹

Die Prekerität der Monstrosität bringt eine Macht, eine Intensität, eine Produktivität mit sich, die neue Formen des Lebens möglich macht. Verletzlichkeit macht es also möglich Einfluss zu haben und zu nehmen, seine Begehren durch das Begehren der anderen zu füllen. „Monstrosity is no longer outside of being, nor is it the excess of a system of recognition that awaits humanisation; the monster exists and claims its monstrosity through being. It is guided by the capabilities of its bodies, not by the structure of its identity.“¹⁹² Politische, soziale und legale Strukturen sehen das Monster als überschreitend, gefährlich, beschädigend und falsch. Kategorisierungen werden Monstrosität als anders markieren, um es annehmbarer zu machen. Die Macht des Monsters als Subjekt liegt aber in seiner Unmöglichkeit kategorisiert zu sein, im Bewusstsein, dass das Sein der einzige mögliche Weg ist zu existieren.¹⁹³

Die Parallelen zwischen der Existenz des Monsters und der trans Person verwendet auch Susan Stryker, um der Gesellschaft ihre Auffassung ihres Platzes in der Gesellschaft zu beschreiben. Der „unnatürliche“ Körper von dem Stryker spricht kann als ein Körper gelesen werden, der die hegemoniale Auffassung der Authentizität ablehnt und eine neue kreativere und aktivere Version der Authentizität hervorbringt. Stryker und Nirta sehen politisches Potential in einem Neudenken des Begriffs des Monsters. Wo andere Texte das Monster nur als Überschreitung von gesellschaftlichen Grenzen sehen, schreibt Nirta ihm einen Platz gänzlich außerhalb des Systems zu, der dieses erst aufzeigt.

Aktivist*innen und Theoretiker*innen, die selbst trans* sind, beschäftigen sich mit Parallelen zwischen der Existenz des Monsters und der trans* Personen. Susan Stryker und Caterina Nirta sehen politisches Potential in einem Neudenken des „falschen“ oder „monströsen“ Körpers. Wo andere das Monster nur als Überschreitung von Kategorien sehen, schreibt Nirta ihm einen Platz gänzlich außerhalb des Systems zu. Diese Art des Seins bringt eine Macht mit sich, die neue Lebensformen ermöglicht. Durch die Aufarbeitung von trans* Personen im Horror

¹⁹¹Vgl. ebd., S. 10.

¹⁹²Ebd., S. 11.

¹⁹³Vgl. ebd.

und der Beschäftigung mit trans* Lesarten von Monstern, verändert sich nicht nur die Auffassung des Monsters, sondern auch seine mediale Repräsentation. Auch filmisch versuchen Filmemacher*innen die Figur des Monsters in Verbindung mit Trans*identität neu zu Verhandeln und deren Potential zu nutzen.

6. Filmanalysen

Viele Aktivist*innen und Theoretiker*innen sprechen von einem neu gefundenen Potential in der Erkundung des Verhältnisses zwischen Monstrosität und Geschlecht aus einer trans* oder transfreundlichen Perspektive. Durch die sich verändernde politische Situation und steigende Akzeptanz von trans* Personen vor und hinter der Kamera entstanden in den letzten Jahren einige Filme mit trans* Figuren im Horror, die sich stark von den vergangenen Filmen unterscheiden. Um meine Arbeit einzugrenzen, werde ich mich auf Filme beziehen, die zwischen 2019-2021 entstanden sind. Viele dieser Filme spürten die Auswirkungen der Covid 19 Pandemie und entstanden mit wenig oder keinem Budget und unter starken Einschränkungen. Alle der Filme haben zudem Protagonist*innen oder Deuteragonist*innen, die ausdrücklich trans* sind. Diese Figuren sind entweder selbst auf eine Weise monströs oder stehen in enger Verbindung zu Monstrosität und thematisieren diese im Film. Unter diesen Kriterien habe ich in wissenschaftlichen Artikeln, Review-Websites und Onlineforen nach Filmen recherchiert und vier passende ausgewählt.

Anhand der Filme *Bit* (Brad Michael Elmore, USA 2019), *Meta* (Savannah Ward, USA 2020), *So Vam* (Alice Maio Mackay, ASTL 2021) und *Monster Dyke* (Kaye Adelaide/Mariel Sharp, USA 2021) möchte ich jeweils anhand einer Figurenanalyse die Protagonist*innen oder Deuteragonist*innen der Filme in ausgewählten Aspekten vergleichen. Alle vier Filme bedienen sich klassischen Monsterfiguren wie Vampiren, Werwölfen und Frankensteins Monster und setzen sie in einen neuen Kontext. Bei meiner Analyse beziehe ich mich auf Jens Eders Methode zur Figurenanalyse im narrativen Film, wie er sie in *Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse* ausgeführt hat.¹⁹⁴ Mit der Uhr der Figur macht er darauf aufmerksam, dass eine Figur im Film nicht eindimensional und gegeben ist, sondern sich in

¹⁹⁴Vgl. Jens Eder, *Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse*, 2. Aufl., Marburg: Schüren 2014, S. 22.

mehreren Aspekten interpretieren lässt. In seiner Methode unterscheidet er sie in vier Teile: das Artefakt (die Analyse der Gestaltung), das fiktive Wesen (die Analyse von Körper, Persönlichkeit und Sozialität), das Symbol (die Analyse indirekter Bedeutung) und das Symptom (die kommunikativen Ursachen und Wirkungen sowie soziokulturelle Kontexte).¹⁹⁵ Alle sind für die Betrachtung der Monstrosität einer Figur sinnvoll. Mein Hauptaugenmerk setze ich allerdings auf die indirekte Bedeutung und die Wirkung im soziokulturellen Kontext.

Eder beschäftigt sich auch damit, wie nicht oder nicht vollständig menschliche Figuren in der Figurenanalyse gehandhabt werden. In *Characters in Fictional Worlds Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media* (2010) geht er der Frage nach, ob auch anthropomorphe Wesen als Figur gelten und erwähnt hier auch den Horrorfilm.

“Anthropomorphism and person status would exclude many well-known characters such as Lassie or the extraterrestrial plant Audrey II (The Little Shop of Horrors). In contrast to these criteria, the ability to act and to have an inner life (of whatever quality) appear to be more plausible. In addition to that, an element of the text is more likely to be regarded as a character if it is a particular, recognisable entity, not an indistinct part of a mass (of being)”¹⁹⁶

Meinen Fokus setze ich auf die Merkmale Monstrosität und Geschlecht. Dabei möchte ich die Fragen stellen: In welcher Beziehung stehen die Figuren zu Monstrosität im Allgemeinen? Wie äußert sich deren eigene Monstrosität? Inwiefern steht die Monstrosität der Figuren in Zusammenhang mit ihrem Geschlecht? Kann deren Monstrosität unabhängig von ihrer Geschlechtsidentität funktionieren? Wie wird deren Geschlechtsidentität verhandelt? Gehen die Figuren eine Wandlung ein um zum Monster zu werden oder ist die Monstrosität inhärent? Besitzen sie eine nicht monströse Form? Wie verhandeln die Figuren Monstrosität, wird diese gefürchtet oder zelebriert? Darüberhinaus möchte ich noch den Kontext, in dem diese Filme entstanden sind berücksichtigen. Werden trans* Figuren anders konstruiert, wenn sie von trans* Personen geschrieben, inszeniert oder gespielt werden? Hat dies Einfluss auf das Verhältnis zwischen Monstrosität und Geschlecht?

¹⁹⁵Vgl. ebd., S. 141.

¹⁹⁶Vgl. Jens Eder (Hrsg.), *Characters in fictional worlds: understanding imaginary beings in literature, film, and other media*, Berlin: de Gruyter 2010, S. 10.

6.1. Bit

Der Film *Bit* (2019) unter der Regie und dem Drehbuch von Brad Michael Elmore bezeichnet sich selbst als Horror Comedy. Der Film hat 2019 am L.A. Outfest den Preis für „Outstanding Performance in a U.S. Feature“ für Nicole Maines als Laurel erhalten und war auch 2020 für den Queertie nominiert. Mit einem geschätzten Budget von 1.500.000 USD hatte dieser Film unter den hier besprochenen zwar die höchste Summe an finanziellen Mitteln, dennoch zählt er als Low-Budget-Produktion. Der Film hat eine Laufzeit von 1h30min.

„A transgender teenage girl on summer vacation in Los Angeles fights to survive after she falls in with four queer feminist vampires, who try to rid the city's streets of predatory men.“¹⁹⁷

Die 18-jährige Laurel (Nicole Maines) zieht nach ihrem Highschoolabschluss und ihrer Transition zu ihrem Bruder Mark (James Paxton) nach Los Angeles. Auf einem Konzert trifft sie auf eine Mädchenclique und flirtet mit Izzy (Zolee Griggs). Nachdem sie von Izzy gebissen wird, wird sie von der Gruppenanführerin Duke (Diana Hopper) gerettet und vor die Wahl gestellt der Vampirgruppe beizutreten, indem sie einen Vampirjäger töten und von ihm trinkt oder ein Heilmittel zu nehmen und die Transformation rückgängig zu machen. Nachdem sie sich der Gruppe anschließt, erzählt ihr Duke von ihrem ehemaligen „Meister“, der seine Macht ausnutzte und der Grund ist, warum keine Männer mehr zum Vampir gemacht werden dürfen. Laurel verbringt einige wilde Nächte mit der Gruppe und verliert den Kontakt zu Freunden und Familie. Während eines Streites beißt Laurel versehentlich ihren Bruder. Sie bringt ihn zur Gruppe, um das Heilmittel zu holen, wo ihr bewusst wird, dass es nie ein Heilmittel gab und sie getötet worden wäre, hätte sie sich gegen die Gruppe entschieden. Laurel und Mark fliehen vor der Gruppe, die Mark töten will. Indem sie den „Meister“ herbeiruft, besiegt Laurel ihn und auch Duke. Sie stellt neue Regeln auf, ihr Bruder wird zum Vampir und die Macht des Meisters wird fair unter den Mitgliedern der Gruppe verteilt.

Die Protagonistin ist das 18-jährige transgender Mädchen Laurel. Nach Eder kann man ihre äußere audio-visuelle Erscheinung als Artefakt untersuchen. Sie ist jung,

¹⁹⁷ „Bit (2019)“, in: *Internet Movie Database*, URL: <https://www.imdb.com/title/tt8425034> [12.06.2022].

weiß, hat beinahe taillien-lange dunkelbraune Haare und dunkle Augen. Sie ist durchschnittlich groß und dünn. Zu ihrer bewussten Inszenierung gehört auch, dass sie optisch wahrscheinlich nicht sofort vom Publikum als trans Frau zu erkennen ist, also „passed“.¹⁹⁸ Laurel ist meistens leicht geschminkt und ihre Kleidung reicht je nach Situation von casual zu leicht alternativ. Das erste Mal gezeigt wird sie in einer Uniform, wie sie für Abschlusszeremonien an Bildungsinstitutionen in den USA typisch ist.



Bit, R.: Brad Michael Elmore 2019 | (00:03:27)

Als fiktives Wesen wird Laurel gleich in den ersten Szenen viel Persönlichkeit gegeben. Bei ihrer Abschlussfeier wirkt sie genervt und auf der anschließenden Party wird sie im Gespräch mit ihrem besten Freund als sarkastisch und wenig an Beliebtheit interessiert inszeniert. Auch in dieser Szene wird ihre Transidentität das erste Mal angedeutet, indem ein betrunkenener Schulkollege ihr Komplimente macht, die ihr sichtlich unangenehm sind. Zudem wird noch vor der eigentlichen Handlung ihre enge Beziehung zu ihrem besten Freund und ihr liebevolles aber überbehütetes Verhältnis zu ihren Eltern etabliert.

Um auf ihre Interpretation als Symbol und Symptom näher einzugehen, möchte ich zunächst näher auf ihre Verbindung zu Vampirismus und Monstrosität genauer eingehen. Die Vampire in Bit sind orientiert an klassischen Vampirfiguren wie

¹⁹⁸ „Passing“ kann nicht objektiv beurteilt werden, da es vom gesellschaftlichen Kontext und der individuellen Wahrnehmung abhängig ist.

Dracula, nehmen sich aber auch große Freiheiten und geben ihnen neue Fähigkeiten. Der Film ist sich seines Genres und auch der modernen Umsetzung seines Genres sehr bewusst. Die Protagonistin Laurel bezeichnet den typischen Vampirfilm als eine zum Leben erweckte Version eines Tagebuches einer hormongesteuerten 13-Jährigen.

Bei manchen Merkmalen des Vampires ist es unklar, ob sie übernommen wurden, da sie nicht erwähnt werden. Vom Sonnenlicht wirkt sie zwar gestört oder geblendet, aber nicht verletzt. Laurel sieht sich zumindest kurz nach ihrem Biss noch im Spiegel. Auch Silber scheint den Vampiren nichts anzuhaben. Das Töten der Vampire durch Verbrennen oder das Durchstechen des Herzes mit Hilfe eines Holzpflöckes wurde hier leicht abgewandelt und zusammengefasst. Der einzige Weg einen Vampir zu töten ist es, sein Herz zu verbrennen. Die Vampire sehen grundsätzlich sehr menschlich aus, sie haben aber die Möglichkeit zum Angriff ihre Klauen und Zähne auszufahren. Das Bluttrinken ist auch im Gegensatz zum modernen Teen Vampirfilmen blutig und schmutzig dargestellt. Sie können jeden beißen, Menschen zu denen sie sich hingezogen fühlen, schmecken aber besser. Wie klassische Vampire sind sie in der Zeit eingefroren und altern nicht, nachdem sie gebissen wurden. Zudem haben sie übermenschliche Stärke und sind weniger leicht verwundbar. Die Vampire haben eine „Glamour“ Fähigkeit, die es ihnen möglich macht, die Gedanken anderer Personen zu beeinflussen. Außerdem können sie fliegen und andere Menschen telekinetisch bewegen. Durch ihr Vampirdasein ist es ihnen möglich „familiars“ zu haben. Diese stehen gegen das Versprechen eines Tages auch zum Vampir gemacht zu werden unter dem Dienst eines Vampires. Vampirismus ist wie in seiner klassischen Form nie inhärent, sondern muss durch einen Biss übertragen werden.

Die Vampire in *Bit* sind eine Clique bestehend aus vier jungen Frauen: Duke, die Anführerin, Izzy, Frog und Roya. Sie sind keine offizielle Gruppierung aber bleiben zusammen, weil der Zusammenhalt ihnen Sicherheit bietet. Zudem gibt es Vampirjäger, die es auf die Gruppe abgesehen haben. Die Vampirclique hat einige Grundregeln. Diese beinhalten niemals einen anderen Vampir mental zu beeinflussen, zu töten, was man isst, niemanden zu rekrutieren ohne Duke um Erlaubnis zu fragen und niemals einen Mann zu verwandeln. Männer können laut Duke mit der Macht, die das Vampirdasein mit sich bringt, nicht umgehen. Die Vampirgruppe tötet nach eigener Aussage nur 20% unschuldige Personen. Duke

erzählt, dass sie spezifisch versuchen antifeministische Internettrolle sowie privilegierte und reiche Personen zu töten. Im Laufe des Filmes sieht man sie aber auch Vampirjäger, Vergewaltiger und Einbrecher angreifen. Ein Merkmal, dass dieser Philosophie entgegen spielt, ist die Tatsache, dass Menschen zu denen man sich hingezogen fühlt besser schmecken. Duke sieht die Gruppe nicht als politische Bewegung und bezeichnet sie scherzhaft als terroristische Organisation. Trotzdem verfolgt sie als Anführerin eine klar feministische Ideologie.

“The world’s a meatgrinder, kid. Especially if you’re a woman, I don’t think you don’t need a power point presentation to know that one’s true. We’re politically, socially and mythologically fucked. Our roles are secondary. Our bodies suspect, alien, other. We’re made to be monsters, so let’s be monsters! Let’s begods!”¹⁹⁹

Laurel scheint vor ihrer Transformation zum Vampir keinen besonderen Bezug zu Horror, Monstrosität oder Vampirismus zu haben. Erst als sie auf die Vampirgruppe trifft, muss sie sich mit dem Thema auseinandersetzen. Laurel ist zwar beeindruckt von der Clique aber anfangs unsicher, ob sie sich anschließen möchte. Sie bringt es nicht über das Herz den Vampirjäger zu beißen und will besonders keinen unschuldigen Menschen schaden. Ursprünglich möchte sie das Heilmittel einnehmen, wird aber von Duke davon abgehalten. Ihre Kräfte setzt sie das erste Mal ein, um die Gruppe zu retten. Danach versucht sie kein Blut mehr zu trinken. Duke allerdings rät ihr davon ab, da der Hunger stärker wird. Als Laurel auf ein Mädchen trifft, das ihr gefällt, überkommt sie der Instinkt nach ihr zu beißen. Das Mädchen flieht, wird aber von Duke aufgehalten und getötet. Laurel versucht ihren Hunger zu kontrollieren und sträubt sich gegen ihren Blutdurst. Von ihren anderen Vampirfähigkeiten ist Laurel aber begeistert und setzt diese gerne ein.

Duke behält Recht und Laurel wird in einem Streit von ihren Instinkten überwältigt und beißt ihren Bruder. Nach dem Kampf gegen den Meister teilt Laurel die Macht gleichmäßig unter den Mitgliedern der Gruppe auf. Auch ihr Bruder darf in der Vampirgruppe bleiben. Dieser drückt Besorgnis darüber aus, dass er kein Blut trinken möchte und ob er als Mann mit der Macht zurechtkommt, aber Laurel beruhigt ihn. Sie versichert ihm, dass sie ihn unterstützen wird und sie ihre Verwandlung als Chance nutzen sollten. Während Duke von einer Welt träumt, in der jeder Frau ein Vampir ist und Männer Angst haben müssen, formuliert Laurel diese

¹⁹⁹ „Bit“, 2019, sc. 00:40:35-00:40:42.

Ansicht um und möchte, dass jeder Mensch ein Vampir ist, um miteinander klarzukommen.

Laurels Trans*identität ist sowohl im Beschreibungstext erwähnt, wird aber auch gleich zu Beginn des Filmes bei ihrer Abschlussfeier und bei der Verabschiedung von ihren Eltern angedeutet. Ihre Mutter spricht von ein paar harten Jahren, die hinter ihnen liegen und sagt ihr, dass sie stolz auf Laurel sind. Die Aussage könnte sich sowohl auf die Highschool als auch auf die Transition beziehen. Auch im späteren Streit mit dem Bruder wird das Thema indirekt aufgegriffen aber nie direkt ausgesprochen.

Laurels Identität wird auch in Zusammenhang mit ihrem Vampirismus erwähnt. Als Duke davon erzählt, dass keine Männer zu Vampiren verwandelt werden dürfen, da sie mit der Macht nicht umgehen können fragt Laurel ob sie das betrifft. Duke antwortet nur „Never crossed my mind“²⁰⁰, und zeigt ihr so, dass sie kein Problem mit Laurels Trans*identität hat und sie in ihre Gruppe aufnehmen möchte.

Ganz nach Carmillas Tradition sind auch Laurel, Duke und Izzy queer. Während Duke sich als lesbisch labelt, wird Laurels Sexualität nicht klar erwähnt, sie zeigt aber Interesse an Izzy und an einem betrunkenen Mädchen auf der Straße. Durch den Master wird aber bestätigt, dass nicht alle Vampire queer sind. Laurel ergreift nicht selbst die Initiative,. Sie wird von Izzy angeflirtet, die auch die ersten Schritte macht. Die beiden Frauen kommen sich im Verlauf der Handlung näher und scheinen ein regelmäßiges Verhältnis zueinander zu haben. Die Beziehung zwischen den beiden wird aber nicht in den Fokus gerückt und nie näher definiert oder erklärt. Die wenigen intimen Momente die gezeigt werden gehen nicht über Küsse hinaus und inszenieren Laurel nicht als besonders sexuell. Erst als ihr Hunger stärker wird versucht sie eine betrunkene Frau auf der Straße zu küssen und zu beißen. Auch hier versucht sie ihre Sexualität zu unterdrücken. Der Hunger nach Blut ist also auch mit einem sexuellen Verlangen verbunden.

Um als Monster zu gelten, muss Laurel eine physische und eine psychische Veränderung durchmachen. Erst durch ihre gewonnenen Fähigkeiten und ihren Blutdurst äußert sich ihre Monstrosität. Ihre Geschlechtsidentität allein ist im Kontext des Filmes nicht monströs und sehr stark an Geschlechterrollen und normative

²⁰⁰Ebd., sc. 00:42:47-00:42:49.

Präsentation gebunden. Es wäre möglich den Film zu schauen, ohne Laurles Identität zu verstehen, da diese nie ganz klar ausgesprochen wird. Interessant wird die Verbindung von Monstrosität und Geschlecht hauptsächlich dadurch, dass die Vampirgruppe exklusiv weiblich ist und die Regel besteht, dass nur Frauen zu Vampiren gemacht werden dürfen. Laurel erkundigt sich vorher, ob sich diese Regel auf sie auswirkt. Eventuell bezieht sich Laurels Frage auch nicht so sehr darauf, ob sie als Frau gilt, sondern wirkt als Absicherung um die generelle Einstellung der anderen Vampirinnen gegenüber ihrer Trans*identität festzustellen, bevor sie sich der Gruppe anschließt. An diesem Punkt ist Laurel nicht offiziell vor Duke geoutet. Es ist unklar ob angenommen wird, dass Duke Laurel als trans Frau wahrgenommen hat, oder ob Duke bestimmtes Wissen besitzt. Duke scheint über Laurel Bescheid zu wissen sagt, aber es wäre ihr nicht in den Sinn gekommen, dass die Regel etwas mit Laurel zu tun hätte.

Der Vampirismus äußert sich auch grundsätzlich in allen Geschlechtern gleich. Männer tendieren nur laut Duke dazu die gleiche Macht zu missbrauchen. Auch, wenn sowohl Frauen als auch Männer zum Vampir werden, spiegelt Dukes Einstellung die Konnotation des wahren Monsters als männlich wider. Dukes Vortrag darüber spricht nur von Männern und Frauen und teilt somit das Monster selbst in Kategorien ein. Die weiblichen Vampire, die ihre Macht Großteils nur einsetzen, wo es notwendig oder sinnvoll ist und die männlichen Vampire, die ihre Kräfte ausnutzen. Auch, wenn die Regel keine Männer zu Vampiren zu verwandeln sich nur auf diese Bezieht, werden nicht-binäre Personen generell nie erwähnt und der Film fokussiert sich nur auf binäre Geschlechtsidentitäten. Es ist interessant, diese scheinbare Binarität in einem Film mit fast ausschließlich trans* und queeren Figuren aufrecht zu erhalten und lässt fragen, wie Duke nicht-binäre Personen in ihr System einordnen würde. Wichtig ist im Film also vor allem Laurels Identität als Frau, nicht so sehr die als trans Frau. Trotzdem zeigen Laurel und Duke zwei unterschiedliche Formen von Feminismus und der Auffassung von Geschlecht auf. Laurel steht nicht hinter der strikten Einteilung von Mann und Frau in Gut und Böse, egal ob sich diese auf zugewiesenes Geschlecht und körperliche Merkmale beziehen oder auf Geschlechtsidentität. Ihre Trans*identität lässt Laurel vielleicht Geschlechtergrenzen kritischer hinterfragen als Dukes strikte Binärität und gibt ihr eine andere Perspektive, mit der sie die Gruppendynamik verändern kann. Die Figur von Laurel kann also als Symbol für die Veränderung eines Systems oder eines Machtgefälles stehen.

Autor und Regisseur Brad Michael Elmore hat zuvor zwar in einigen Horrorfilmen mitgewirkt, aber keinen klaren Bezug zu queeren Themen und der LGBTQI+ Community. Trotzdem setzte er sich zum Ziel frische Charaktere auf die Leinwand zu bringen. Laut einem Interview gab er sich selbst einen Crash-Course in Genderstudies und stand in Korrespondenz mit trans* Freund*innen während er das Skript verfasste. Ursprünglich war es nicht sein Plan auch Regie zu führen, sondern queere Filmemacher*innen zu engagieren. Wichtig war ihm aber eine trans Frau als Protagonistin. Er gab Schauspielerin Nicole Maines viele Freiheiten mit ihrer Darstellung und dem Skript und bezeichnete ihre Arbeit als Kollaboration. Zudem erwähnte er, dass es für ihn nicht wichtig sei, ob die Schauspielerin passed oder als trans erkennbar ist.²⁰¹

Kritiker*innen beschreiben, wie der Film bestimmte Themen streift, sie aber nie klar genug anspricht, um Wirkung zu erzielen.²⁰² Laurels Trans*identität bleibt im Hintergrund und wirft spannende Fragen auf, die nie wirklich beantwortet werden. Ihre Identität und Monstrosität koexistieren Großteils, ohne sich zu beeinflussen. Einerseits zeigt dies auf, dass eine angedeutete Trans*identität nicht mehr genug ist, um Monstrosität zu etablieren. Die Aussage des Filmes scheint zu sein, dass Laurel trotz ihrer Identität nicht monströser ist als die anderen Vampirfrauen. Dukes Selbstverständlichkeit kann als Akzeptanz von bestimmten trans Frauen in der Gesellschaft gelesen werden. Andererseits wird das Thema Trans*identität nicht genug bearbeitet, um Fragen nach Geschlechterbinärität zu beantworten. Das Voice Over über dem Abspann deutet auf geplante weitere Teile hin, in denen diese Aspekte vielleicht weiter ausgeführt werden. Einerseits schafft es der Film, eine trans* Figur einzubinden ohne, dass dies der Fokus des Filmes ist. Andererseits könnte die Vermeidung des Themas auch eine verpasste Chance sein die Geschichte von Monstern und trans* Figuren tiefer zu bearbeiten. Laurel könnte als Symptom für das wachsende Interesse an trans* Geschichten und Figuren stehen und gleichzeitig Berührungsängste mit dem Thema aufzeigen. Ähnlich wie Dukes „nevercrossedmy mind“, lässt auch der Film einige spannende Aspekte unbehandelt.

²⁰¹Brad Michael Elmore, „The Unlikely Story Behind the Year’s Best Intersectional Feminist Vampire Movie“, 2019, URL: <https://www.vulture.com/2019/08/bit-movie-the-story-behind-brad-elmore-vampire-film.html>, S. Vgl.

²⁰²Vgl. Dennis Harvey, „‘Bit’: Film Review“, in: *Variety*, 24.2020, URL: <https://variety.com/2020/film/reviews/bit-review-1234589902/>.

6.2. So Vam

Direkt anschließen möchte ich mit *So Vam* (2021). Der Film bezeichnet sich selbst als australischen trans* Vampir Film und authentischen Coming-of-Age queer Horrorfilm, bei dem eine damals 16-jährige trans Frau Regie geführt, produziert und Drehbuch geschrieben hat und von einem überwiegend queerem, nicht-binären und trans Cast und Crew stammt. Der Film entstand unter One Manner Productions und ist mit 1h 12min der erste Film von Alice Maio Mackay in voller Länge. Das Budget belief sich auf 12.000 USD. Der Film erschien am 21.6.2022 in den USA und wurde im Vorjahr auf mehreren Horrorfilmfestivals gezeigt.

„Kurt is an outcast in a conservative town who dreams of moving to the city to be a famous drag queen. When he is kidnapped by a predatory old vampire and killed, he is rescued just in time to be resurrected by a gang of rebellious vampires who feed on bigots and abusers. As a vampire he finally knows empowerment and belonging, but his killer is still out there: creating new minions with their own rotten hatred and threatening all that he loves. Until Kurt faces the monster, he will never truly be free, but this time he need not face it alone.“²⁰³

Alice Maio Mackay führt den zuvor besprochenen Film *Bit* (2019) als eine der Inspirationen für den Film an. Der Film behandelt hauptsächlich queere und auch mehrere trans Charaktere. Alice ist eine trans Frau, Harley ist nicht-binär und mehrere Nebenrollen wurden mit nicht-binären Schauspieler*innen besetzt. Am meisten Screenshot und Sprechzeit von ihnen bekommt aber Alice (Grace Hyland) als Anführerin der Vampirgruppe.

Nachdem Protagonist Kurt aufgrund seiner Sexualität auf der Straße zusammengeschlagen wird, kommen ihm die noch unbekannten Alice und Harley zu Hilfe. Als Kurt am nächsten Tag von Landon, einem Vampir angegriffen wird tauchen die beiden erneut auf und retten ihn. April beschließt Kurt zu retten, indem sie ihn auch zum Vampir macht. Alice lehrt Kurt was es heißt ein Vampir zu sein und stellt ihm in einer Vampirbar einen anderen Vampir, Andy, vor, mit dem Kurt eine

²⁰³ „So Vam“, in: *Internet Movie Database*, URL: <https://m.imdb.com/title/tt14489988/plotsummary/> [22.12.2022].

Beziehung eingeht. Landon, der bereits in der Vergangenheit Auseinandersetzungen mit Alice hatet, versucht weiter an Kurt heranzukommen. April ist diejenige die beschließt einen Angriff auf Landon zu planen. Gemeinsam schaffen es Alice, Harley, Kurt, Andy und Katie Landon zu überwältigen. Hier wird enthüllt, dass es Landon war, der Alice zum Vampir gemacht hat und die beiden andere Auffassungen vom Vampirdasein haben. Nachdem Kurt auch seinen Vater von den Angreifer*innen befreit und ihm beichtet, dass er ein Vampir ist scheint er endlich seinen Platz in seiner Vampir Familie und in der Drag Community gefunden zu haben.

April wird als jung aussehende, weiße Frau mit langen blonden Haaren vorgestellt. Auch sie ist durchschnittlich groß und dünn. Sie trägt über den Film verteilt verschiedene Outfits, die alle einem klaren Stil folgen. Meistens bestehen diese aus kurzen karierten Röcken und Lederjacken in den Farben Pink, Weiß und Schwarz. Dazu trägt sie meistens eine spitz zulaufende Sonnenbrille, ein schwarzes Barret und Schmuck. Gleich in ihrem ersten Auftritt wird sie sehr eindrucksvoll und stark inszeniert. Ihr bloßes Auftreten verscheucht die Angreifer*innen um Kurt.



So Vam, R.: Alice Maio Mackay 2021 | (00:02:42)

Der Film beschäftigt sich mit seinem Monster, bevor es für die Charaktere relevant wird. Kurts Freundin Katie im Comicbuchladen liest Dracula und spricht davon, dass Vampire nur ein rassistisches Konstrukt sind. Zudem merkt sie an, wie der Vampir genutzt wurde, um weibliche Sexualität zu dämonisieren und die jeweiligen moralischen Standards der Zeit zu wahren. April ist eine sehr moderne Adaption des

klassischen Vampirs. Auch, wenn sie einige Grundmerkmale trägt, ist sie eine stark abgeänderte Version des klassischen Monsters. Sie muss menschliches Blut trinken, um zu überleben. Man sieht April nie direkt bei einem Angriff, andere Vampire zeigen aber Fangzähne, die während dem Angriff sichtbar werden. Deshalb ist zu erwarten, dass sie diese auch besitzt und einsetzen kann. Aprils Hunger scheint sehr gezügelt zu sein, sie greift nicht impulsiv an, sondern sucht sich ihre Opfer sorgfältig und begründet aus. Zudem hat sie andere Fähigkeiten wie Leute einschlafen zu lassen, ihr Gedächtnis zu löschen oder Wunden zu heilen. Die Augen der Vampire verfärben sich, wenn sie ihre Kräfte wirken lassen. Während jeder Vampir eine andere Augenfarbe hat, sind Aprils Augen pink. Alle Vampire tragen im Freien eine Sonnenbrille, um ihre Augen zu schützen, da die Sensibilität aller Sinne um ein vielfaches erhöht ist. In diesem Film zerfallen Vampire nicht, wie üblich, bei Sonnenkontakt zu Staub. Lediglich sind unüblich starke Reize, wie direktes Sonnenlicht, äußerst schmerzhaft. Wie ein klassischer Vampir ist sie untot, unsterblich und verrät ihr Alter nicht.

Zudem besitzen die Vampire eine Camo-Fähigkeit, die sie menschlich aussehen lässt. Diese wird dadurch eingeführt, als Kurt sie nach seiner Verwandlung erst lernen muss. Ihr monströses Aussehen versteckt April Großteils. Ohne ihre Camo-Fähigkeit würde sie vermutlich ähnlich wie Kurt ein zerfurchtes Gesicht à la *Bram Stokers Dracula* (1992) haben. Das Einzige, das sie als nicht menschlich verrät, sind ihre Augen, die pink aufleuchten, wenn sie ihre Kräfte einsetzt. Aprils Camo kann einerseits damit zusammenhängen, dass Menschen ihre Identität nicht erfahren dürfen, weil das gefährlich für die Vampirgruppe werden könnte. Zusätzlich wirkt sie so vorerst vulnerabel auf Angreifer*innen und kann sie durch die Überraschung besser überwältigen. Das Verstecken einer Identität kann aber auch eine Metapher für „beingstealth“ sein. Davon spricht man, wenn eine trans Person nach der Transition, meist zu deren eigenen Sicherheit, ihre Trans*identität nicht Preis gibt.

April hat sich mit ihrem Vampirdasein angefreundet. Sie nutzt ihre Vampirfähigkeiten als Macht. Ihren Hunger richtet sie auf Menschen, die der LGBTQIA+ Community schaden, rassistisch sind oder unschuldigen Menschen Schaden zufügen wollen. Alice rettet beispielsweise Kurt vor homophoben Angreifern als auch vor Landon. April bringt Kurt für seine erste Mahlzeit zu einem christlichen Konversions-Camp, das versucht queere Jugendliche umzuerziehen. Nachdem Kurt sagt, dass er niemanden töten möchte, erzählt April davon mit welchen Methoden hier gehandelt

wird und wie viele Jugendliche sich wegen dieser Art von Camp das Leben nehmen. Sie bezeichnet diese als faschistische Erziehungsmaßnahme. Ihre Philosophie ist es das Blut, dass sie zum Leben brauchen, von denen zu nehmen, die es nicht verdient haben.

In der gleichen Szene wird dem Publikum und Kurt Aprils Trans*identität mitgeteilt. Kurt wusste bis dahin noch nicht, dass April transgender ist. April erzählt, dass sie mit 15 Jahren von zuhause wegmusste, um ihre Transition zu beginnen. Sie spricht nicht viel darüber aber musste scheinbar einiges miterleben, weshalb sie die Konversions-Camps so hasst. Ihre Aussage darüber, dass der Hass wiederkehrt, deutet darauf hin, dass sie bereits älter ist und ursprünglich zu einer anderen Zeit ihre Transition hatte. Sie hat Transphobie in auch in der Vergangenheit miterlebt. April geht, zumindest Kurt gegenüber, offen mit ihrer Trans*identität um. Sie umgibt sich auch mit vielen queeren oder trans Personen wie Harley. Allgemein scheint sie in der Community sehr gut vernetzt und respektiert zu sein.

April ist nicht mit Landons Einstellung zum Vampirismus einverstanden. Landon greift andere vulnerable Personen an, um sich über diese zu stellen. Als schwuler cisgender Mann hat er noch immer viele Privilegien, die andere Menschen in der LGBTQIA+ Community nicht haben. Diese nutzt er aus, um nun Macht über die anderen zu bekommen. April hingegen verwandelt andere nur im Notfall, um unschuldige Menschen vor dem Tod zu retten. Sie tötet nur Menschen, die anderen Schaden zufügen. April greift teilweise in Situationen ein, in denen die Polizei nichts unternimmt. April sieht und bezeichnet sich selbst aber dezidiert nicht als „Monster“. Als sie mit Kurt beim Konversions-Camp ist sagt sie über die Betreuer: „We’re not themonsters, theyare.“.²⁰⁴ Sie macht Monstrosität an moralischem Fehlverhalten und Schaden gegenüber anderen Menschen und der Gesellschaft fest. Vampirismus kann somit auch monströs, wie bei Landon, oder nicht monströs, wie bei April, gelebt werden.

Aprils Vampirismus hängt insofern mit ihrer Identität zusammen, als dass ihre Umstände zur Verwandlung geführt haben. Aprils Monstrosität wurde ihr von außen zugefügt. Landon, der es laut ihr auf Außenseiter*innen abgesehen hat, hat sie verwandelt. April musste als Teenager weg von zuhause und wurde von Landon gefunden. Ihre Trans*identität führte schlussendlich dazu, dass sie zum Vampir

²⁰⁴ „So Vam“, 2021, sc. 00:25:45-00:25:47.

wurde. Diese Umstände unterscheiden sich aber von Figur zu Figur. Alle bekannten Vampire scheinen auf eine Art queer aber nicht unbedingt trans zu sein. Das kann in dieser Region durch das Zutun von Landon entstanden sein oder auch eine generelle Verbindung von Vampirismus und Queerness darstellen. Aprils Sexualität wird nicht explizit bekannt gegeben, deutet aber darauf hin, dass sie an Katie interessiert ist. Die Monstrosität und der Vampirismus im Film hängen eher allgemein mit Queerness und nicht für alle Figuren spezifisch mit Trans*identität zusammen. Aprils Einstellungen und ihr Platz in der Gruppe und der größeren Gemeinschaft kann aber durchaus davon beeinflusst sein. Auch Kurt, der bei seinem Vater als schwul geoutet ist, hat bei der Enthüllung seines Vampirismus eine Art zweites Coming-out.

Im Gegensatz zu *Bit* (2019) wird in diesem Film viel stärker auf das Thema Trans*identität und die politische Situation eingegangen. Die Monstrosität der Vampire ist mit ihrer Identität verbunden, indem sie durch ihre Transition in die Situation geriet, in der sie verwandelt wurde. Auch dieser Film zeigt, wie ein Mann die Macht ausnutzt. In *Bit* wird aber ein hetero cis Mann zum Antagonisten, während Landon ein schwuler cis Mann ist, der sich aufgrund seiner eigenen Unterdrückung über andere Menschen in der Community stellen will. Zudem gibt es gute Vampire, die klar männlich, nicht-binär oder weiblich sind. Die Unterscheidung von binären Geschlechtern in Gut und Böse wird also nicht aufrechterhalten. Die Frage danach, wie die Macht genutzt werden kann ist viel nuancierter. April nutzt ihre Kräfte nicht nur als Schutz gegen Männer, sondern als politische Macht um sich an rassistischen, homophoben oder transphoben Personen zu rächen. Sie nutzt sie also nicht nur für ihr Eigenwohl, sondern auch für andere benachteiligte Gruppierungen. Die Figur von April steht symbolisch oft für den Schutz der Gemeinschaft.

Während *Bit* (2019) manche Themen nur streift ist *SoVam* (2021) klar politisch, queer und trans*. Während es möglich ist, dass sich die politische Landschaft in den drei Jahren verändert hat, ist auch sichtbar, dass der zweite Film von einem fast ausschließlich queeren Team gemacht wurde, die sicherer an bestimmte Themen herangehen und diese nuancierter bearbeiten konnten. April drückt den Wunsch von trans* Personen aus, sich selbst auf der Leinwand zu inszenieren und eigene Geschichten zu erzählen. Trans*identität wird als wichtiger und geschätzter Teil der LGBTQIA+ Community dargestellt. Ihre transformativen Kräfte werden politisch genutzt und Monstrosität als notwendiger Schutz gegen Trans- und Homophobie

gewertet.

6.3. Meta

Meta ist ein Horrorkurzfilm aus den USA unter der Regie von Sydne Horton nach dem Drehbuch von Savannah Ward, der seit 2020 auf mehreren queeren Horrorfilm Festivals gezeigt wurde. Der Film dauert neuneinhalb Minuten und ist eine low-budget Produktion von Dark Method Productions.

„On the eve of Senior Prom, Artie unexpectedly gets his period just moments before making his way to stage for prom court nominations. With this startling event, he erupts into a metamorphosis that mirrors the emotional and physical transformation of the trans masculine experience and explores trans dysphoria.“²⁰⁵

Der Film beschreibt Arties (Jordan Gonzales) Abschlussball. Während er auf die Wahl des Ballkönigs wartet, bekommt er seine Periode und versteckt sich auf der Toilette. Dort verwandelt er sich zu einem Werwolf und weigert sich die Kabine zu verlassen. Sein beste Freundin Lucy (Tess Speranza) drängt ihn dennoch zur Wahl zu gehen. Als er diese gewinnt, verwandelt er sich in seine menschliche Form zurück.

Der Beschreibungstext gibt bereits Aufschluss darüber, wie die Monstrosität im Kurzfilm eingesetzt wird. Logan Ashley Kisner beschreibt den Film als emblematisch dafür, auf welchem Stand sich transgender Horror aktuell befindet. Interessant ist vor allem, dass dieser Film momentan laut ihm der einzige Horrorfilm jeglicher Länge ist, der sich auf die Identität eines transgender Mannes als Handlungselement fokussiert, und diese nicht als Twist genutzt wird.²⁰⁶

Artie Talbot ist der Protagonist des Filmes. Er ist ein latino Jugendlicher mit kurzen dunklen Haaren. Er trägt einen hellblauen, glänzenden Anzug, ein weißes Rüschenhemd und eine Fliege. Artie hat eine tiefere Stimme und leichten Bartwuchs. Trotzdem könnte er leichter als trans erkennen zu sein, als die anderen besprochenen Figuren. Er wirkt zu Beginn des Abends sehr nervös und abwesend, was Lucy versucht zu ändern. Arties Trans*identität wird gleich zu Beginn des

²⁰⁵ „Meta“, in: *Internet Movie Database*, 2023, URL: <https://www.imdb.com/title/tt11141726/>.

²⁰⁶ Logan Ashley Kisner, „A Timeline of Transgender Horror2: Electric Boogaloo“, in: *An Injustice!*, 29.10.2021, URL: <https://aninjusticemag.com/a-timeline-of-transgender-horror-90d707b71e2d> [25.02.2022], S. Vgl.

Kurzfilmes im Gespräch mit Lucy bekannt gegeben in dem er sie fragt, ob jemand einen trans Mann zum Ballkönig wählen würde. Trotzdem scheint er in der Schule relativ beliebt zu sein, da ihn ein Mitschüler begrüßt und sagt, dass er für Artie abgestimmt habe.



Meta, R.: Sydne Horton 2020 | (00:02:35)

Der Film zieht einige Parallelen zu anderen Filmen und Figuren auf, die Artie symbolische Bedeutung geben. Sein Vorname Artie könnte eine Anspielung auf King Arthur sein, da auch er zum König gekrönt wird. Seinen Nachnamen teilt er mit Larry Talbot, dem Protagonisten aus dem Film *The Wolf Man* (1941). Gleich zu Beginn befürchtet Artie, er würde nur gewählt werden, um „gecarried“ zu werden. In *Carrie* (1976) wird die unbeliebte Hauptfigur als Streich zur Ballkönigin gewählt und anschließend zur Demütigung auf der Bühne mit Blut überschüttet. Der Film verbindet auch das Thema der Periode, das in *Meta* aufgegriffen wird. Auch Carrie bekommt am Beginn des Filmes in der Umkleide ihre Periode und wird daraufhin von ihren Mitschülerinnen gehänselt. Seine beste Freundin Lucy versucht Artie die Angst zu nehmen und sagt, dass Carrie sowieso die Heldin der Geschichte war und die Quarterbacks die wahren Monster. Auch stilistisch orientiert sich der Film in Kulisse und Kostüm an 80er Jahre Horrorfilmen wie *Carrie*. Die Handlung findet aber 2020 statt, wie man in der Ankündigung für den Abschlussball 2020 hören kann. Eine weitere filmische Erwähnung ist *Game of Thrones* indem Lucy es als Arties

Geburtsrecht bezeichnet Ballkönig zu werden und er antwortet, dass sie nicht in *Game of Thrones* seien.

Monstrosität als Konzept wird schon relativ zu Anfang des Kurzfilmes erwähnt. Artie möchte nicht wie Carrie werden, wird aber von Lucy getröstet, die behauptet die anderen Schüler*innen seien die wahren Monster. Der Begriff des Monsters wird bei Carrie sehr breit gefasst und nicht auf das Aussehen klassischer Filmmonster wie Werwölfe bezogen, sondern eher auf ihre übernatürliche Fähigkeit oder gewaltvollen Handlungen. Artie drückt Angst davor aus als Anders gesehen und durch seine Andersartigkeit bloßgestellt zu werden.

Um zum Monster zu werden geht Artie eine Verwandlung ein. Es besteht eine klar monströse und eine nicht monströse Form. Die Verwandlung selbst ist nicht sichtbar. In einem neuen Kameraausschnitt wird Arties neue Form gezeigt, die scheinbar plötzlich aufgetreten ist. Artie macht während des Filmes eine starke physische Veränderung durch. Aus seinem Rüschenhemd ragt eine fellüberzogene dunkle Hand mit langen schwarzen Krallen. Als er den Kopf zur Seite dreht erkennt man ein spitzes Ohr, Fell und eine Schnauze. Eine Frontalansicht zeigt ihn mit buschigen Augenbrauen, Bart und roten Augen. Der obere Teil seines Kopfes und seine Augenpartie bleiben Großteils unverändert. Auch seine Stimme klingt gleich wie zuvor. Im Spiegel betrachtet Artie sein haariges Gesicht und zeigt scharfe Eckzähne.

Es folgt ein Gespräch zwischen Artie, der zurück in die Kabine geflüchtet ist, und Lucy auf der anderen Seite auf dem Boden der Toilette. Während sie ihm versichert, dass niemand etwas sehen wird und er auf die Bühne gehen soll, versteckt er sich und sagt, dass er so nicht hinaus könne. Lucy hat seine Werwolfform beim Hereinkommen nicht gesehen und es ist unklar, ob sie sie sehen könnte. Das Gespräch ist so aufgebaut, dass beide sowohl von Arties Periode oder von seiner Verwandlung zum Werwolf reden könnten.

Seine Verwandlung scheint nicht schmerzhaft zu sein, außer als er seine spitzen Zähne berührt. Artie wirkt aber sehr desorientiert und verwirrt. Seine Sinne haben sich auch seiner neuen Form angepasst. Er wird stark geblendet von den Lichtern auf der Bühne. Arties Monstrosität steht in Zusammenhang mit seiner Dysphorie. Vermutlich wird sie durch besonders starke Gefühle hervorgerufen und zeigt sich deshalb in dieser Situation. Artie hat Angst durch seine Identität zum Monster gemacht zu werden, was ihm später scheinbar genau so passiert. So wie seine

eigenen Dysphoriegefühle ist auch seine Monstrosität nur für ihn selbst sichtbar. Es könnte sich auch um Dismorphie handeln, die in Zusammenhang mit seiner Dysphorie und Identität steht. Auch seine Rückverwandlung passiert zwischen den Einstellungswechseln. Dies kann darauf hindeuten, dass die Verwandlung nicht wirklich passiert und nur Ausdruck von Arties Gefühlen ist. Die Monstrosität wird aber nicht wie so oft durch einen Werwolfbiss und den Vollmond hervorgerufen. Der Auslöser ist entweder Arties starke Gefühle oder der Anblick von Blut. Aber, da er nach der Wahl zum Ballkönig wieder in seine ursprüngliche Form zurückkehrt scheint ersteres der Fall zu sein. Als sein Name aufgerufen wird bekommt er in seiner Werwolfform eine Krone aufgesetzt. Nach einem Cut zu Lucy, die jubelnd in der Menge steht, sieht man Artie von hinten wieder zurück in seiner menschlichen Form. Nachdem er wieder in seiner gewohnten Form ist, lächelt er, springt von der Bühne und küsst Lucy mit den Worten „I’m the King!“ und sie erwidert „You always were, Artie“.²⁰⁷

Arties Monstrosität wird von ihm selbst gefürchtet. Er wirkt nicht gewalttätig oder aggressiv aber möchte nicht in dieser Form gesehen werden. Sie scheint mit Scham verbunden zu sein. Dennoch schafft es Lucy Artie davon zu überzeugen, dass es wichtig für andere Jugendliche ist, Artie so auf der Bühne zu sehen. „It’s important that the next kid sees you up there“.²⁰⁸ Durch Lucys Akzeptanz seiner Monstrosität traut er sich auch in seiner monströsen Form die Toilette zu verlassen.

Die Wahl des Werwolfes als Monster ist durch das Thema der Periode besonders passend. Beide führen einmal im Monat zu einer Veränderung im Körper. Artie, der vielleicht an diesem Punkt in seiner Transition wenig mit Dysphorie zu kämpfen hat, erlebt hier ihren Höhepunkt. Arties Geschlechtsidentität und Monstrosität sind eng verbunden. Seine Monstrosität stellt eine Metapher für seine Geschlechtsdysphorie, die durch seine Periode hervorgerufen oder verstärkt wird, dar. In diesem Fall funktioniert dieser Einsatz von Monstrosität nur durch seine Identität. Die Menstruation bei Frauen wurde schon mehrfach als eine Art Verwandlung oder Monstrosität eingesetzt. Nennenswert ist hier besonders *Ginger Snaps* (2000) in dem die Hauptfigur am Tag ihrer ersten Periode von einem Werwolf gebissen wird. In *Ginger Snaps* wurde bereits queerer und trans Subtext untersucht, wie etwa in *Werewomen: An Exhumation of Transness in Horror Cinema* (2020) von Sam Miller.

²⁰⁷ „Meta“, 2020, sc. 08:38-08:45.

²⁰⁸ Ebd., S. 6:37.

Auch Arties Monstrosität kann auf eine positive Art genutzt werden. Nach Lucys Aussage kann es jüngeren trans Personen helfen, Artie auf der Bühne zu sehen auch, wenn er gerade mit Dysphorie zu kämpfen hat. Im Gegensatz zu den anderen Filmen ist es nicht klar, ob Arties Monstrosität echt oder nur gefühlt ist. Der Film lässt dies offen. Anstatt die Verbindung zwischen Monstrosität zur Transgeschlechtlichkeit zu ziehen, verbindet *Metadie* Monstrosität mit der damit verbundenen Dysphorie. Auch die Darstellung von Artie in einer Form, die dem klassischen Horrorfilmmonster entspricht, macht nicht seinen realen trans Körper zum Ausdruck seiner Dysphorie, sondern zeigt, wie er sich selbst durch diese als Monster wahrnimmt. Während Arties monströse Seite seine Dysphorie verbildlicht, ist seine menschliche Seite als König Sieger über seine Gefühle und lernt mit ihnen umzugehen.

Die Drehbuchautor*in Savannah Ward ist selbst Teil der trans* Community und auch der Rest der Crew ist laut der Regisseurin überwiegend queer. Der Film zeigt sehr spezifische Situationen und Gefühle auf, die im Film sensibel umgesetzt wurden. Arties Monstrosität scheint nur für ihn selbst zu existieren und eine Metapher für seine Gefühle von Dysphorie zu sein. Sich selbst als Monster zu sehen kann auf die internalisierte Transphobie oder die Angst davor, von der Gesellschaft als monströs angesehen zu werden, zurückgehen. Das Monster wird aber nicht genutzt um die negativen Gefühle eine Gesellschaft gegenüber trans* Personen zu verkörpern, sondern um trans* Gefühle auszudrücken.

6.4. Monster Dyke

“A transgressive portrait of desire shot on 16mm, MONSTER DYKE examines trans-lesbian love and longing with humour, heat, puppetry and a subversive twist.”²⁰⁹

Monster Dyke (stilisiert MonsterDykë) von 2021 ist ein Kurzfilm aus Kanada geschrieben und unter der Regie von Mariel Sharp und Kaye Adelaide, wobei letztere auch die Hauptrolle spielt. Der Film wurde von True Sweetheart Films produziert und ist in einem Lockdown der Covid19 Pandemie mit nur vier Personen, den zwei Autorinnen und Regisseurinnen, einer Puppenspielerin und einer Cinematographin, entstanden. *Monster Dyke* wird seit Sommer 2021 auf mehreren Filmfestivals gezeigt. Der Film dauert 4 Minuten und ist, inspiriert von

²⁰⁹ „MonsterDykë“, in: *mubi*, 2023, URL: <https://mubi.com/films/monsterdyke>.

klassischen Monsterfilmen, in schwarz-weiß gehalten und auf 16mm Film aufgenommen. Im Film wird kaum geredet. Der Sprechtext beschränkt sich auf eine Nachricht auf dem Anrufbeantworter. Die Interaktion zwischen den Figuren wird sonst nur durch Geräusche unterstützt. Während IMDB den Film als Horror und Komödie einstuft, bezeichnet MUBI ihn als Horror, Kult und Romanze. Die Macherinnen bezeichnen ihn als „erotic Monster Movie“.

Der Film beginnt mit einem Anruf von Brett, der eine Skulpteurin bittet vorbeizukommen, behauptet aber gleichzeitig, er würde ihr damit einen Gefallen tun. Genervt widmet sie sich wieder ihrer Arbeit und enthüllt eine Tonfigur, an der sie gerade arbeitet. Die Figur trägt den Namen Andromeda und hat fisch- oder alienähnliche Züge, nackte Brüste, Tentakel-Arme und eine Schwanzflosse. Während die Skulpteurin arbeitet, wird sie von hinten an der Schulter von einem Tentakel berührt, der aber verschwindet, sobald sie sich umdreht. Als sie die Konturen der Figur liebevoll berührt, erwacht sie zum Leben. Nach einem kurzen Schock lässt sich die Skulpteurin zur Figur ziehen und beginnt sie zu küssen. Die Situation wird intensiver und die Skulpteurin zieht sich aus, während sich die Tentakel um sie schlingen. Auch die Figur verändert sich und zeigt eine Art Genital und die beiden haben Sex. Als Brett erneut anruft nimmt die Figur das Handy und lässt es in ihrem Genital verschwinden, während beide lachen.

Die Hauptfigur im Film hat keinen Namen und wird im Abspann nur als „The Sculptress“ (Kaye Adelaide) benannt. Man sieht zuerst nur ihre Hand, die mit lackierten Fingernägeln eine Zigarette hält. Anschließend sieht man die Frau im Fenster ihres Ateliers sitzen und rauchen. Durch den schwarz-weiß Film erinnert ihre Inszenierung an eine typische femme fatale. Von ihrem Date wird sie als „chubby, trans, gothgirl“ bezeichnet. Sie hat helle, lockige Haare, mit einem Sidecut, die sie hochgesteckt trägt. Sie trägt Makeup mit intensivem Lippenstift und eine Brille. Ihre Arme sind stark tätowiert und sie hat ein Lippenpiercing. Über einem schwarzen, knielangen Kleid trägt sie ein offenes, langes Hemd. Ihr Aussehen verändert sich, bevor sie auf die Figur zugeht. Sie nimmt ihre Brille ab und öffnet ihre Haare, die nun bis über ihre Schultern fallen. Als sie sich auszieht sieht man ihre Unterwäsche, die spitzenbesetzt und mit Strapsen ausgestattet ist.



Monster Dyke, R.: Mariel Sharp & Kaye Adelaide 2021 | (00:00:17)

Die Skulpteurin wird zwar durch Kleidung und Make-Up sehr klassisch feminin inszeniert, trotzdem wurde eine Schauspielerin gewählt, die für das Publikum eher als trans lesbar ist, als die anderen besprochenen Figuren. Durch die kurze Dauer des Filmes wird nicht viel von ihr als fiktives Wesen außerhalb der Handlung des Kurzfilmes etabliert. Es wird nur gezeigt, dass sie in einer Art romantischen oder sexuellen Beziehung zu Brett steht, ihm aber abgeneigt ist. Bereits durch den Anruf des Dates wird ihre Trans*Identität klar etabliert. Auch ihre Tattoos zeigen das trans Symbol. Es scheint, im Gegensatz zu den anderen Protagonistinnen, ein aktiverer Teil ihres Lebens und ihrer Identität zu sein, den sie zelebriert. Mit dem Zitat „There are only two genders: monsterfuckers and cowards.“²¹⁰ leitet der Film mit einem Augenzwinkern in die Stimmung des Filmes ein. Auch, wenn das Zitat vermutlich als Gag gewählt wurde, erkennt man die Grundhaltung, dass nicht von einer Geschlechterbinarität ausgegangen wird.

Im Gegensatz zu den anderen Filmen, in denen die trans* Figuren selbst monströs sind, steht hier die trans Frau klar dem Monster gegenüber. Durch den Fokus auf Andromedas Körper, der Merkmale von mehreren Spezies vermischt, sich laufend verändert und fantasievolle Genitalien hat, wird der Fokus weg vom Körper der trans Frau gelenkt, der in vielen andern Filmen sensationalisiert oder als monströs

²¹⁰ „MonsterDykë“, 2021, sc. 00:00-00:07.

inszeniert wurde. Trotzdem wurde auch der monströse Körper von Andromeda von der Skulpteurin erschaffen.

Sie selbst wird nicht als Monster dargestellt, sondern nur durch Bretts Nachricht als „anders“ klassifiziert. Bretts Anruf kann stellvertretend die Einstellung der Gesellschaft gegenüber trans Frauen wiedergeben. Er sexualisiert und fetischisiert sie aber hat außerhalb des sexuellen Kontextes kein Interesse an ihr. Zudem fühlt er sich verpflichtet zu betonen, dass sie als dicke trans Frau eigentlich nicht sein Typ sei. Trotzdem ruft er sie wiederholt an.

Die Skulpteurin nimmt in diesem Film nicht die Rolle des Monsters, sondern von Frankenstein an. Während Susan Stryker davon schreibt, dass trans Personen als Frankensteins Monster ausgegrenzt werden, wird hier die trans Frau in die Rolle des Erschaffers gesetzt. Ihre Arbeit wird durch ihren Beruf und das Umfeld des Ateliers klar als Kunst dargestellt. Anders als Frankenstein in einem Labor oder einer Werkstatt, ist sie keine Wissenschaftlerin, sondern Künstlerin. Auch der Film legt wiederholt den visuellen Fokus auf ihre Hände, während sie raucht, Ton formt und die Skulptur berührt. Der Film lässt unklar, ob sie versucht hat, neues Leben zu erschaffen oder ob es ihr zufällig geglückt ist. Ihre Trans*identität kann als lebensgebende Kraft gesehen werden, die ihre Figuren zum Leben erweckt. Indem die Arbeit an Andromeda als Kunst inszeniert wird, kann in diesem Kontext auch ihre Transition und Arbeit an ihrem eigenen Körper mit Kunst gleichgesetzt werden. Die Skulpteurin steht symbolisch für Kunst und Schaffen in der trans* Community.

So wie in Nirtas Text wird auch hier die Authentizität des Körpers bearbeitet. Der gebaute Körper wird nicht als fasch inszeniert, sondern die Authentizität der Veränderung und des Erschaffens gefeiert. Sie erschafft einen künstlichen Frauenkörper, der aber nicht ihr eigener ist, sondern eine Liebhaberin darstellt. Aber auch dieser begehrte Körper von Andromeda ist kein typischer Frauenkörper, sondern ein fantastischer und monströser. Die überzeichnete und humorvolle Darstellung von Sex zwischen den beiden zeigt nicht-normative Arten von Sexualität in einem positiven Licht. Beide Körper werden als erotisch und begehrenswert inszeniert. Andromedas fantastischer Körper wird nicht nur sexuell relevant, sondern auch, indem das Handy in ihren Genitalien verschwindet. Damit wird signalisiert, dass die Skulpteurin sich von Brett und anderen Männern abwendet.

Monster Dyke wurde stark von Kaye Adelaide geformt, die sowohl Autorin, Regisseurin und Schauspielerin im Film ist. Die Co-Autorin und Regisseurin ist ihre Partnerin Mariel Sharp. In einem Interview berichten sie, wie ihr Film von alter Pornographie und von klassischen Monsterfilmen inspiriert wurde. Dem Paar war es wichtig nicht-normative Formen von Liebe, Sexualität und Begehren aufzuzeigen, zu zelebrieren aber auch zu provozieren.²¹¹ Die Figuren im Film drücken symptomatisch den Wunsch nach positiver Darstellung von trans* Sexualität aus. Obwohl der Film viele Comedyelemente enthält und sich selbst nicht zu ernst nimmt, schafft er es durch die Umkehr der Rolle der trans Frau und ihrer Gegenüberstellung mit dem Monster eine neue Perspektive aufzuzeigen.

So wie Gott Adam erschafft und ihm Leben einhaucht, erschafft auch die Skulpteurin neues Leben und formt einen idealen Körper. Ideal ist für sie aber kein normativer cisgender Frauenkörper, sondern einer, der unzuordenbar in Spezies und Geschlecht ist. Beide gezeigte Körper werden nicht als „falsch“ inszeniert, sondern können sich an Situationen anpassen und so mehr sexuellen und auch praktischen Nutzen haben als andere. Trans*identität wird, wie von Nirta beschrieben, als neues Potential und Macht angesehen, die in diesem Fall sogar lebensgebend ist.

7. Conclusio

Das Monster war schon immer ein Teil unserer Gesellschaft und der Geschichten, die sie erzählt. Auch, wenn es verschiedenste Formen des Monsters gibt, die verschiedene Definitionen bieten, ist es immer eine Verkörperung einer Bedrohung. Das Monster bedroht die Gesellschaft, in der es entsteht, indem es ihre Regeln und Kategorisierungen nicht nur bricht, sondern das vorherrschende System in Frage stellt.²¹² Während diese Überschreitung eine Mischung von Merkmalen verschiedener Spezies sein kann, wie bei klassischen fantastischen Monsterfiguren wie Werwölfen, kann Monstrosität auch durch andere Kategorien, wie das Geschlecht konstruiert werden. Monstrosität ist nicht nur eine Kategorie, die fantastische Kreaturen im Horrorfilm beschreibt. Häufig wird sie auch auf reale Personen bezogen, die durch

²¹¹Vgl. Kaye Adelaide/Mariel Sharp, „Without Your Head interview with Kaye Adelaide & Mariel Sharp directors of *MONSTER DYKE* at Fantasia“, 2021, URL: https://www.youtube.com/watch?v=UjQw_4sYIA8 [12.04.2022].

²¹²Vgl. Cohen 1996, S. 3.

eine Abweichung der Psyche oder des Körpers diese Zuschreibung erhalten. Die zeitgenössische Monster Theorie aber weigert sich, Monstrosität zuzuschreiben, sondern hat das Ziel zu untersuchen welche Gruppen oder Personen vermonstert werden.²¹³

Nach Freud entsteht das Unheimliche aus verdrängten individuellen Komplexen, die durch das Zusammentreffen mit dem Monster wieder hervorgebracht wurden.²¹⁴ Foucault aber beschreibt, wie viele Ängste nicht individuell, sondern durch die Gesellschaft gebildet werden. Das Monster stellt durch seine Unzuordenbarkeit ein juristisches und moralisches Dilemma dar.²¹⁵ Halberstam geht darauf ein, wie besonders im modernen Horrorfilm im Gegensatz zum Gothic die Monstrosität über Haut und Körperlichkeit ausgedrückt wird. Somit fokussieren sich auch die gebrochenen Kategorisierungen stark auf Geschlecht und Sexualität.²¹⁶ Geschlecht wird im Horrorfilm stark durch die „sexuelle Differenz“ bearbeitet. Oft wird das weibliche Opfer vom männlichen Antagonisten bedroht. Zudem zeigen sich aber auch vermehrt Antagonist*innen, die sich durch eine Unzuordenbarkeit des Geschlechtes auszeichnen.

Hierbei wird oft eine Verbindung von unangepasster Geschlechtsidentität zu labiler oder gefährlicher Psyche gezogen. Trans*identität kann als Ausdruck der Überschreitung von binären Geschlechterkategorien gelesen werden. Die Geschlechter-Binarität dient der Aufrechterhaltung von sozialen Normen und Hierarchien, die Männern und Frauen zugeschrieben werden. Eine Überschreitung würde diese also nicht nur stören, sondern gleichzeitig deren Sinn und Nutzen hinterfragen. Indem trans* Personen also im Horror als Antagonist*innen eingesetzt werden, die von Protagonist*innen besiegt werden, verstärkt sich die Ansicht, dass es notwendig und positiv ist, diese Werte aufrecht zu erhalten. Unkategorisierbare Personen werden als Störung der Reinheit der Gesellschaft angesehen. Sie zu besiegen stellt diese wieder her.²¹⁷ Die Verbindung von Monstrosität und Gender Expansiveness zeichnet sich also durch eine Unkategorisierbarkeit der Personen in ein System, einer Gegenüberstellung zur Normgesellschaft und eine

²¹³Vgl. Weinstock 2020, S. 25.

²¹⁴Vgl. Freud 2012, S. 321.

²¹⁵Vgl. Foucault/Marchetti/Salomoni/Davidson/Foucault 2003, S. 74.

²¹⁶Vgl. Halberstam 1995, S. 4.

²¹⁷Vgl. Joelle Ruby Ryan 2009, S. 189.

„Verschmutzung“ eben dieser aus. Angst vor Queerness und Trans*identität geht einher mit einer Reihe von Filmen, die sich mit dem Thema beschäftigen.

Vor diesem Hintergrund entsteht eine Reihe von Filmen, die genderexpansive Antagonist*innen beinhalten und Monstrosität durch Trans*identität konstruieren. Mit cross-dressing in den 1950er Jahren, gespaltenen Persönlichkeiten in den 1980ern und „eingebildeten Transsexuellen“ in den 1990er Jahren wurden vermehrt mehr oder weniger direkt trans* Personen als Bedrohung inszeniert. Als Reaktion auf diese mediale und gesellschaftliche Sicht auf trans* Personen, versuchen einige Aktivist*innen den Begriff von Monstrosität in ihren Widerstand einzubauen und als transformative, politische Macht zu nutzen. Auch der Körper, der oft als falsch oder monströs betitelt wird, wird als Ort gesehen, der eine neue Art von Authentizität erreichen kann. Durch die Überschreitung von politischen, sozialen und legalen Grenzen können trans* Personen und Körper neue Formen des Lebens kreieren.

Ausgehend von diesem Wissen über die Geschichte des Monster Begriffes und der Filmgeschichte lassen sich jüngere Filme, die sich mit den Themen von Monstrosität und Trans*identität beschäftigen interpretieren. Die besprochenen Filme bieten vier verschiedene aktuelle Arten mit der Verbindung von Trans*identität und Monstrosität umzugehen. Im Film *Bit* (2019) wird Laurels Trans*identität größtenteils nicht von allgemeiner Queerness abgegrenzt. Der Vampirismus im Film ist nicht ausdrücklich queer aber legt seinen Fokus auf eine bewusst queere und weibliche Gruppe und untersucht somit die Unterschiede zwischen queerer weiblicher und männlicher Monstrosität. Die Macht der weiblichen Vampire wird zu einem Teil, aber nicht ausschließlich, zur Verteidigung oder Rache an Männern genutzt. Der Film *So Vam* (2021) stellt eine klare Verbindung zwischen Queerness und Monstrosität auf. Fast alle vorgestellten Vampire sind explizit queer und einige von ihnen auch trans*. Die Monstrosität wird klar als politisches Potential genutzt, um die Unterdrückung einer sexuellen und geschlechtlichen Minderheit auszugleichen. In *Meta* (2020) wird Monstrosität, wie der Name des Filmes schon andeutet, zur Metapher. Arties Dysphorie wird durch eine Verwandlung zum Monster ausgedrückt. Oft wird nicht klar gemacht, ob die Figuren über Arties Trans*identität oder seine Monstrosität sprechen, wodurch Parallelen aufgezeigt werden. Im letzten Film *Monster Dyke* (2021) wird die trans Frau, die historisch als Monster inszeniert wurde, einem klassischen fantastischen Monster, das sich vor allem durch die Mischung von Spezies und der Belebtheit von nicht organischem Material

auszeichnet, gegenübergestellt. Monstrosität wird in diesem Film nicht als etwas Negatives dargestellt, sondern gefeiert. Besonders die Monstrosität des erschaffenen Körpers wird als sexuelles und gesellschaftliches Potential genutzt. Symbolisch stehen die Figuren also für positive Aspekte von Trans*identität wie Veränderung, Schutz, Überkommen von Dysphorie und Kunst und Schaffen.

Während in vorangegangenen Horrorfilmen mit gender expansive Figuren Monstrosität oft in Verbindung Geschlecht konstruiert wurde, scheint diese Verbindung in Bezug auf Horrorantagonist*innen mittlerweile zurückzugehen. Der junge Horrorfilm setzt sich mit unterschiedlichen Monstern wie Vampiren, Werwölfen und Kreaturen à la Frankenstein auseinander und verbindet sie mit Trans*identität oder stellt sie ihr gegenüber. Eine Gemeinsamkeit ist, dass alle behandelten Filme zumindest teilweise Trans*identität als politisches Potential ausnutzen, sei es als Schutz vor oder Rache an der Gesellschaft oder als Manifestierung und Sichtbarmachen einer Identität. Durch die veränderte Einstellung gegenüber trans* Personen in der Gesellschaft reicht Trans*identität allein nicht mehr aus um von der breiten Gesellschaft als Monster angesehen zu werden. Die gezeigten trans* Personen sind alle sehr normativ inszeniert und es wird wenig visueller Fokus auf ihre Körper gelegt. Die Monstrosität der Figuren entsteht teilweise zwar verbunden mit aber nicht durch ihre Identität.

Durch die Verwendung klassischer Horrorfilmmonster wird der Titel des Monsters von der trans* Community aufgegriffen und in einen machtvollen, transformierenden und zelebrierenden Kontext gesetzt. Die bewusste Verbindung von klassischen Monsterfiguren und Trans*identität trägt mittlerweile eher eine politische Bedeutung. Die Art der Unzuordenbarkeit von Gender Expansiveness wird nicht mehr rein als negativ eingesetzt, sondern als neues kreatives und politisches Potential genutzt, die Abweichungen vom cis-heteronormativen System feiert.

Da besonders der Horrorfilm ein Genre ist, das stark selbstreferenziell ist, bezieht er sich auch auf seine eigene trans*feindliche Geschichte. Anstatt nur Antagonist*innen mit den Merkmalen von Gender Expansiveness und Monstrosität auszustatten, werden diese nun auch durch Protagonist*innen oder Deuteragonist*innen bearbeitet und in ein neues Licht gerückt. Durch die Darstellung positiver trans* Figuren oder die Arbeit von trans* Filmemacher*innen wird begonnen, die trans*feindliche

Geschichte der Konstruktion von Monstrosität in Verbindung mit Gender Expansiveness oder trans* Personen im jüngeren Horrorfilm aufzuarbeiten,

„The monster always represents the disruption of categories, the destruction of boundaries, and the presence of impurities and so we need monsters and we need to recognize and celebrate our own monstrosities.”²¹⁸

²¹⁸ Halberstam 1995, S. 27.

Bibliographie

„Bit (2019)“, in: *Internet Movie Database*, URL: <https://www.imdb.com/title/tt8425034> [12.06.2022].

Brad Michael Elmore, „The Unlikely Story Behind the Year’s Best Intersectional Feminist Vampire Movie“, 2019, URL: <https://www.vulture.com/2019/08/bit-movie-the-story-behind-brad-elmores-vampire-film.html>.

Butler, Judith, *Bodies that matter: on the discursive limits of „sex“*, Abingdon, Oxon ; New York, NY: Routledge 2011.

Chen, Jian Neo/micha cárdenas, „Times to Come“, in: *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 6, 4/01.11.2019, S. 472–480.

Cohen, Jeffrey Jerome, *Monster Theory: Reading Culture*, University of Minnesota Press 1996.

Dalzell, Thomas G./Sigmund Freud, *Freud’s Schreber between psychiatry and psychoanalysis: on subjective disposition to psychosis*, London: Karnac Books 2011.

Dennis Harvey, „‘Bit’: Film Review“, in: *Variety*, 24.2020, URL: <https://variety.com/2020/film/reviews/bit-review-1234589902/>.

Eder, Jens (Hrsg.), *Characters in fictional worlds: understanding imaginary beings in literature, film, and other media*, Berlin: de Gruyter 2010.

Eder, Jens, *Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse*, Marburg: Schüren 2014.

Foucault, Michel/Valerio Marchetti/Antonella Salomoni/Arnold I. Davidson/Michel Foucault, *Abnormal: lectures at the Collège de France, 1974-1975*, New York, NY: Picador 2003.

Freud, Sigmund, *Das Unheimliche*, Bremen: Europäischer Literaturverl 2012.

„Gender“, in: *Merriam-Webster Dictionary*, URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/gender> [17.12.2022].

„Gender Expansive“, in: *It gets better Project*, 2023, URL: <https://itgetsbetter.org/glossary/gender-nonconforming/>.

Grant, Barry Keith (Hrsg.), *The dread of difference: gender and the horror film*, Austin: University of Texas Press 2015.

Halberstam, Jack, *Skin shows: gothic horror and the technology of monsters*, Durham: Duke University Press 1995.

Hogle, Jerrold E, *The Cambridge companion to gothic fiction*, Cambridge: Cambridge University Press 2006.

- Joelle Ruby Ryan, *Reel gender: Examining the politics of trans images in film and media*, Bowling Green State University 2009.
- Katz, Ephraim/Fred Klein/Ronald Dean Nolen, *The film encyclopedia: the most comprehensive encyclopedia of world cinema in a single volume*, New York: Collins 2005.
- Kawin, Bruce F, *Horror and the horror film*, Anthem Press 2012.
- Kaye Adelaide/Mariel Sharp, „Without Your Head interview with Kaye Adelaide & Mariel Sharp directors of MONSTER DYKĚ at Fantasia“, 2021, URL: https://www.youtube.com/watch?v=UjQw_4sYIA8 [12.04.2022].
- Levina, Marina/Diem-My T. Bui (Hrsg.), *Monster culture in the 21st century: a reader*, New York: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing Plc 2013.
- Logan Ashley Kisner, „A Timeline of Transgender Horror - And an examination fo the trans-coded antagonist (and why it matters)“, in: *An Injustice!*, 10.09.2020, URL: <https://aninjusticemag.com/a-timeline-of-transgender-horror-90d707b71e2d> [25.02.2022].
- Logan Ashley Kisner, „A Timeline of Transgender Horror2: Electric Boogaloo“, in: *An Injustice!*, 29.10.2021, URL: <https://aninjusticemag.com/a-timeline-of-transgender-horror-90d707b71e2d> [25.02.2022].
- Lucy J. Miller, „Fear and the Cisgender Audience: Transgender Representation and Audience Identification in Sleepaway Camp“, in: *The Spectator*, 37, 2/Fall.2017.
- „Meta“, in: *Internet Movie Database*, 2023, URL: <https://www.imdb.com/title/tt11141726/>.
- Meteling, Arno, *Monster: zu Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm*, Bielefeld: transcript-Verl 2006.
- „MonsterDyke“, in: *mubi*, 2023, URL: <https://mubi.com/films/monsterdyke>.
- Nirta, Caterina, „Monstrosity as resistance: rethinking trans embodiment beyond the rhetoric of the wrong body“, in: *Culture, Theory and Critique*, 27.07.2022, S. 1–14.
- Phillips, John, *Transgender on screen*, Basingstoke [England] ; New York: Palgrave Macmillan 2006.
- „Sex“, in: *Merriam-Webster Dictionary*, URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/sex> [17.12.2022].
- „So Vam“, in: *Internet Movie Database*, URL: <https://m.imdb.com/title/tt14489988/plotsummary/> [22.12.2022].

Stryker, Susan, „My Words to Victor Frankenstein Above the Village of Chamounix: Performing Transgender Rage“, in: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 1, 3/1994, S. 237–254.

Stryker, Susan/Paisley Currah, „Introduction“, in: *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 1, 1–2/01.05.2014, S. 1–18.

Susan Stryker, „Transgeneration: Or, Becoming-With My Monstrous Kin“, University of Cambridge, Beyond Binary: Trans and Queer as Disruptive Technologies 01.03.2019, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hZreL7D8gQ8&t=3030s> [16.04.2022].

Weinstock, Jeffrey Andrew (Hrsg.), *The monster theory reader*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2020.

Zigarovich, Jolene, *TransGothic in literature and culture*, New York: Routledge 2018.

Filmographie

Alfred Hitchcock, „Murder!“, USA 1930.

Alfred Hitchcock, „Psycho“, USA 1960.

Alice Maio Mackay, „So Vam“, ASTL 2021.

Brad Michael Elmore, „Bit“, USA 2019.

Brian De Pama, „Dressed to Kill“, USA 1980.

Jonathan Demme, „The Silence of the Lambs“, USA 1991.

Mariel Sharp & Kaye Adelaide, „MonsterDykë“, USA 2021.

Mark Pirro, „Curse of the Queerwolf“, USA 1988.

Robert Hiltzik, „Sleepaway Camp“, USA 1983.

Sydne Horton „Meta“, USA 2020.

William Caste, „Homicial“, USA 1961.

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

Abstract

Die vorliegende Masterarbeit widmet sich der Frage, wie im Horror-Genre Monstrosität durch „Gender Expansiveness“ konstruiert wird, wie diese Konstruktion im jungen Horrorfilm zwischen 2019 bis 2021 verhandelt wird und wie sich die Analyse von transgender Figuren darin bearbeiten lässt.

Monstrosität und die Figur des Monsters sind ein wichtiger Teil des Horror-Genres. Während Freud den Horror im individuellen Verdrängten sieht, zeigen Theoretiker*innen wie Foucault und Halberstam, wie diese Verdrängung auf einer breiteren gesellschaftlichen Ebene geschieht. Als Verkörperung des Horrors repräsentieren Monster die aktuellen Ängste einer Gesellschaft. Eine Gesellschaft fühlt sich bedroht, indem sich das Monster nicht in die vorherrschenden Kategorien einfügt und somit das System hinterfragt und stört.

Eine dieser Kategorien, die bestimmte Monster zerstören, ist das Geschlecht. Während das vorherrschende Geschlechtersystem die Binarität zwischen Mann und Frau basierend auf zugewiesenem Geschlecht aufrechterhält, hinterfragen gender expansive Personen und Figuren durch ihre Existenz dieses System. Diese Störung des gesellschaftlichen Systems drückt sich durch eine Reihe von Filmen aus, die sich durch androgyne, trans*gender oder Cross-Dressing Antagonist*innen auszeichnen. Bekannte Filme wie *Psycho*(Alfred Hitchcock, USA 1960), *Dressed to Kill* (Brian De Pama, USA 1980) und *Silence of the Lambs*(Jonathan Demme, USA 1991) spiegeln die vorherrschende Sicht auf Gender Expansiveness wider.

Gleichzeitig verwenden aber trans* Aktivist*innen wie Susan Stryker und Catherine Nirta den Begriff des Monsters und des monströsen Körpers als Identifikationspunkt und als Ort von neuem politischen Potential. Diesen Gedanken verfolgen auch jüngere Horrorfilme wie *Bit* (Brad Michael Elmore, USA 2019), *Meta* (Savannah Ward, USA 2020), *So Vam* (Alice Maio Mackay, ASTL 2021) und *Monster Dyke* (Kaye Adelaide/Mariel Sharp, USA 2021). Diese greifen die Konstruktion von Monstrosität und Gender Expansiveness auf, reflektieren diese und setzen sie in einen neuen positiven Kontext.

Abstract

This thesis tries to answer the question how monstrosity is constructed through “Gender Expansiveness” in the horror genre, how this construction is being used in the current horror movie between 2019 and 2021 and how transgender figures in these movies can be analyzed considering this connection.

Monstrosity and the figure of the monster are an important part of the horror genre. While Freud sees the horror in individual repression, theoreticians like Foucault and Halberstam show how the monster is constructed by society as a whole. As the embodiment of horror, the monster shows the current anxieties of a society. Society feels threatened if the monster can not fit into the prevalent categories the society provides, therefore questioning and disturbing them.

One of the categories that can be broken by certain monsters is gender. While the prevalent system is based on the gender binary based on genders assigned at birth, gender expansive people and characters question this system by their existence. This societal disturbance is expressed through a series of films characterized by androgynous, trans*gender or crossdressing antagonists. Famous movies such as *Psycho* (Alfred Hitchcock, USA 1960), *Dressed to Kill* (Brian De Palma, USA 1980) and *Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, USA 1991) mirror societies view on gender expansiveness.

Trans* activists like wie Susan Stryker und Catherine Nirta use the term monster and the monstrous body as a point of identification and new political potential. Young horror movies like *Bit* (Brad Michael Elmore, USA 2019), *Meta* (Savannah Ward, USA 2020), *So Vam* (Alice Maio Mackay, ASTL 2021) and *Monster Dyke* (Kaye Adelaide/Mariel Sharp, USA 2021) share this sentiment. They reflect on the construction of monstrosity through gender expansiveness and use it in a new and positive context.