



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die Hexe als Figur im Spielfilm.
Perspektiven“

verfasst von / submitted by

Isabel Johanna Dettinger, 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:

UA 066 583

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

Masterstudium
Theater-, Film- und Medienwissenschaft UG2002

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Lisa Gotto, M.A.

GLIEDERUNG

I.	EINLEITUNG	1
II.	HISTORISCHE, FEMINISTISCHE UND FILMWISSENSCHAFTLICHE POSITIONEN ZUR HEXE	7
II. 1.	<i>Weiblichkeit</i> , Passivität, Unterlegenheitstheorie und Böartigkeit	8
II. 2.	die (Un)Möglichkeit der Emanzipation	13
II. 3.	die äußere Erscheinung	14
II. 4.	das Alter	15
II. 5.	das Abjekte	16
II. 6.	die Hexe als geschlechtsspezifische Bedrohung der <i>Männlichkeit</i>	18
II. 7.	hexenspezifische Untersuchungsparameter	19
III.	DIE FIGUR DER HEXE IM SPIELFILM	21
III. 1.	Die Hexe aus patriarchaler Perspektive in <i>The Last Witch Hunter</i>	26
III. 1. 1.	Inhaltsangabe	26
III. 1. 2.	Chloe	28
III. 1. 2. 1.	Rose Leslie als Chloe (<i>Weiblichkeit</i> , äußere Erscheinung, Alter, Bedrohung der <i>Männlichkeit</i> , Böartigkeit)	29
III. 1. 2. 2.	Passivität	32
III. 1. 2. 3.	das Abjekte	36
III. 1. 3.	Queen Witch	37
III. 1. 3. 1.	<i>Weiblichkeit</i>	38
III. 1. 3. 2.	Böartigkeit	39
III. 1. 3. 3.	Bedrohung für <i>Männlichkeit</i>	40
III. 1. 3. 4.	Passivität	41
III. 1. 3. 5.	das Abjekte	43
III. 1. 3. 6.	Unterlegenheitstheorie	46
III. 1. 4.	Weibliche Hexen in einer patriarchalen Welt	48

III. 2.	Die Hexe aus feministischer Perspektive in <i>The Love Witch</i>	_____ 49
III. 2. 1.	Inhaltsangabe	_____ 49
III. 2. 2.	Samantha Robinson als <i>Love Witch</i> Elaine	_____ 50
III. 2. 3.	Dimensionen von Passivität und Aktivität der Figur Elaine	_____ 54
III. 2. 4.	die Frage nach Moral und Berechtigung in <i>The Love Witch</i>	_____ 60
III. 2. 5.	das Abjekte	_____ 64
III. 2. 6.	stereotype Darstellung und Subversion durch Perspektive	_____ 68
III. 3.	Vergleich der Untersuchungsergebnisse	_____ 69
IV.	FAZIT: DAS SUBVERSIVE VERMÖGEN DER PERSPEKTIVIERUNG	_____ 77
V.	QUELLENVERZEICHNIS	_____ 83
V. 1.	Literaturverzeichnis	_____ 83
V. 2.	Filmografie	_____ 90
V. 3.	Onlinequellen	_____ 91
VI.	ANHANG	_____ 92
VI. 1.	Filmliste	_____ 92
VI. 2.	Abstract	_____ 99

I. EINLEITUNG

„THE WITCH IS HAVING A MOMENT“,¹ leitet die Autorin Kristen J. Sollée ihr Werk *Witches, Sluts, Feminists* im Jahre 2017 ein. Die Hexe boomt. In unterschiedlichen Zusammenhängen, aber vor allem als Identifikationsfigur für feministische Aktivist*innen findet die Hexe derzeit vermehrt Interesse. Ein prägender Moment dieser Aneignung war sicherlich die Bildung der sich selbst als radikal-feministisch bezeichnenden Gruppierung *Women's International Terrorist Conspiracy from Hell*, kurz *WITCH*, die sich in den 1960er Jahren durch öffentliche Protestaktionen Aufmerksamkeit verschafften.² Ebenso wie für den Feminismus der US-amerikanischen 1960er Jahre, ist die Hexe auch für heutige queerfeministische Positionen von Bedeutung. Ein Beispiel hierfür sind die Illustrationen des Künstlers und Kostümdesigners Bill Crisafi, in denen Hexenmotive häufig auftauchen.³ Zugleich instrumentalisieren rechtsnationale Interessensgruppen die Hexenfigur für völkische Ideologien. Der Geschichts- und Kulturwissenschaftler Felix Wiedemann beschreibt in seiner Monografie zu den Identifikationspotenzialen der Hexenfigur, wie neonazistische Gruppierungen hinter den europäischen Hexenverfolgungen ein anti-germanisches Motiv vermuten würden und die Hexe aus diesem Grund als viktimisierte weibliche Heldin inszenieren.⁴ Neben zahlreichen politischen Interpretationen der mythischen Figur ist auch ein erneutes Interesse an den esoterischen Aspekten der Magierin zu verzeichnen.⁵ Die märchenhafte Gestalt scheint divergierende Ideen repräsentieren zu können, die jedoch alle auf ihre Weiblichkeit* zurückzuführen sind. Die Identifikationsfigur Hexe war jedoch nicht immer ein positiv gedeutetes Bild. In klassischen Kindermärchen tritt sie als böse, alte Frau auf. In diesem Fall ist sie nicht Figur der Identifikation, sondern der Alterität, die das altersdiskriminatorische Stereotyp der gruseligen Alten* schürt. Der Diskurs um diese schillernde Figur nimmt also historisch, räumlich und politisch unterschiedliche Positionen an.

Die vielfältigen Auslegungen der Hexenfigur spiegeln sich in aktuellen Spielfilmen wieder: In der Neuverfilmung von Roald Dahls Kindermärchen *The Witches* aus dem Jahr 2020 sind die Hexen eindeutig an der klassischen Märchenhexe orientiert. Ähnlich wie in seinem filmischen Vorgänger aus dem Jahr 1990 handelt es sich dabei um Frauen ab dem mittleren Alter, die – durch kunstvolle Entstellung ins Gruselige entstellt – Jagd auf kleine Buben machen.⁶ In der spanischen Produktion *Akelarre* wird eine Gruppe junger Frauen zu Beginn des

¹ Sollée, *Witches, Sluts, Feminists*, S. 7.

² Vgl. Cobble, „The Torch Passes“, S. 180.

³ Crisafi, <https://www.billcrisafi.com/pages/about>, 27.10.2023.

⁴ Vgl. Wiedemann, *Rassenmutter und Rebellin*, S. 200ff.

⁵ Vgl. ebd., S. 316ff.

⁶ Vgl. *The Witches*, R.: Robert Zemeckis, US 2020.

17. Jahrhunderts von christlichen Abgesandten als Hexen verleumdet.⁷ Die historische Perspektive dieses Filmes weist auf die genderpolitischen Aspekte des Feindbildes hin. *Die kleine Hexe*, die dem Kinderbuch Ottfried Preusslers entspringt und zuletzt 2018 verfilmt wurde, kann dagegen als positive Identifikationsfigur für junge Mädchen dienen.⁸ Für das Verhältnis, dass die Hexe heutzutage zunehmend als starke Rebellin wiedergegeben wird, sogleich aber von ihrer misogynen Vorlage nicht zu trennen ist, findet Sollée in ihrem Werk *Witches, Sluts, Feminists* treffende Worte: „[...] the witch is increasingly viewed as a symbol of female power, but she is equally a symbol of female persecution.“⁹ Den Zusammenhang zwischen diesen beiden Dimensionen – der feministischen Aneignung einer vormals pejorativen Figur auf der einen Seite und fortgeführten Genderstereotypen durch ihre Wiederholung auf der anderen Seite – erforsche ich in der vorliegenden Masterarbeit. Die Möglichkeiten und Grenzen der feministischen Aneignung der ambivalenten Figur werden hier anhand zweier Fragen untersucht: Wie werden geschlechtsspezifische Stereotype durch die Figur der Hexe in aktuellen Spielfilmen fortgeführt? Inwiefern ist eine positive Aneignung der stigmatisierten Figur durch Filme dennoch möglich?

Die Repräsentationsmacht des Mediums *Film* veranlasst die filmspezifische Untersuchung der Hexenfigur sowie die Prozesse der Stigmatisierung, welche die Figur transportiert. bell hooks argumentiert, inwiefern insbesondere das Kino durch seine medienspezifischen Eigenschaften für die Herstellung und den Erhalt gesellschaftlicher Stereotype verantwortlich ist. So übe filmische Repräsentation Einfluss auf die gesellschaftliche Wahrnehmung der dargestellten Personen aus, indem filmische Erzählung strukturell auf schematische Narrative zurückgreift. Reichweite und Bildwirkung verantworten schließlich die wirkmächtige Vermittlung der häufig stereotypen Darstellung.¹⁰ Aus gesellschaftskritischer Perspektive ist es also wesentlich, die Entstehungszusammenhänge der so vermittelten Stereotype nachzuvollziehen. Um gesellschaftliche Strukturen der Differenz und der Unterdrückung zu dekonstruieren, müssen zunächst die Kontexte ihrer Herstellung und Aufrechterhaltung sorgfältig erforscht werden. Das Ziel meiner Masterarbeit ist es, einen Beitrag zu dieser genderkritischen Agenda zu leisten. Um diesem Anspruch gerecht werden zu können, muss die Konstruktion der filmischen Hexenfigur detailliert aufgerollt werden. Meine Fragestellung zielt darauf ab, durch die Erforschung der Konstruktion der Hexenfigur aufzudecken, welche Stigmata sie begleiten und wie diese abgebaut werden können. Für dieses

⁷ Vgl. Akelarre, R.: Pablo Agüero, ES 2020.

⁸ Vgl. *Die kleine Hexe*, R.: Michael Schaerer, DE 2018.

⁹ Sollée, *Witches, Sluts, Feminists*, S. 7.

¹⁰ Vgl. hooks, *Black Looks. Race and Representation*.

Vorhaben werden diskursanalytische Ansätze die gesamte Arbeit begleiten, da diese Methode fähig ist, gesellschaftliche Normen zu denaturalisieren und so auch ihre Dekonstruktion einzuleiten. In den folgenden Abschnitten werde ich beschreiben, in welche Schritte sich meine Analyse aufgliedern lässt.

Beginnen werde ich meine Ausführungen zur Filmhexe mit einem theoretischen Kapitel, das sich mit der Definition der Hexe befasst. Um dem dekonstruktivistischen Ziel meines Forschungsinteresses entsprechen zu können, werden in jenem Abschnitt Charakteristika ermittelt, die die Hexe konstituieren und inwiefern diese Eigenschaften stigmatisierend wirken. Die Komplexität der Figur macht einen Überblick ihrer Definitionen notwendig, um den Gegenstand beim analytischen Vorgehen genau bestimmen zu können. Aus der Begriffsklärung ergeben sich jene Untersuchungsparameter, auf die sich die anschließenden Filmanalysen beziehen: Den Hauptteil dieser Arbeit machen Figurenanalysen ausgewählter Filmhexen aus. Inwiefern diese Figuren stereotyper Hexendarstellung entsprechen und dadurch Stigmata fortführen, kann anhand der im vorangestellten, theoretischen Kapitel erörterten Analysekatoren untersucht werden. Die so erzielten Figurenbeschreibungen werden anschließend in einem Vergleich gegenübergestellt, um daraus ein abschließendes Fazit ziehen zu können, das sich auf meine Forschungsfragen rekurriert.

Die Hexe als Motiv der fantastischen Erzählung blickt auf eine lange Historie zurück. Das Bild, das sie heute repräsentiert, entspringt bestimmten Entstehungszusammenhängen, die beachtet werden müssen, wenn es um die Dekonstruktion seiner stigmatisierenden Wirkung gehen soll. Also werden in diesem Abschnitt unterschiedliche Perspektiven auf die Figur herangezogen und zusammengefasst. Daraus soll ein Überblick darüber entstehen, wer die Hexe eigentlich ist, welche Merkmale sie ausmachen und welche Machtverhältnisse sich in ihrer Konstruktion widerspiegeln. Dafür werden Positionen aus unterschiedlichen Wissenschaftszweigen hinzugezogen, um eine facettenreiche Definition der Figur zu bieten. Als wesentlich für mein Vorhaben, werden sowohl historische Perspektiven als auch Thesen, die den Gender Studies entspringen, sowie filmwissenschaftliche Untersuchungen der Hexenfigur erachtet. Eine solche Zusammenfassung theoretischer Thesen zur Gestaltung der Hexe ermöglicht den filmanalytischen Umgang mit dem Motiv. Es kann auf präzise Faktoren zurückgegriffen werden, die die Stigmatisierung der Frau* durch die Hexe ausmachen.

Auf diese theoretische Basis folgt das filmanalytische Kapitel meiner Arbeit. Das infrage kommende Material muss zunächst mit Bezug auf das Forschungsinteresse räumlich und zeitlich eingegrenzt werden. Da es hier um aktuelle Spielfilme geht, beschränke ich den zeitlichen Rahmen auf die letzten zehn Produktionsjahre (2013-2023). Auf den Diskurs per se

haben auch ältere Filme Einfluss, indem sie zum Teil heute noch gespielt und gesehen werden. Anhand von Neuproduktionen kann jedoch aufgezeigt werden, welches Bild der Hexe in der heutigen Gesellschaft vertreten ist und was über sie erzählt wird.

Trotz der globalisierten Möglichkeiten des kinematografischen Diskurses muss bei der Untersuchung der Hexenfigur ebenso eine geografische Einschränkung vorgenommen werden. Diese ist ausschlaggebend, da der verhandelte Begriff in unterschiedlichen kulturellen Räumen unterschiedliche Bedeutungen trägt. In dieser Arbeit wird die Diskussion auf das west- und mitteleuropäische Hexenbild reduziert. Die Fragestellung zielt auf das patriarchale Verständnis der Hexe ab, das sie klassischer Weise als böse Zauberin erzählt. Aus historischen Gründen der Kolonialisierung werden allerdings nicht nur Filme aus Europa behandelt, sondern auch US-amerikanische sowie kanadische Produktionen berücksichtigt.¹¹ Hexenartige Figuren tauchen auch in Narrationen auf, die außerhalb von westlich geprägten Räumen verfasst werden. Diese unterscheiden sich jedoch grundlegend hinsichtlich der Bedingungen ihrer Konstruktion und sind deshalb nicht mit der hiesigen Hexe vergleichbar. Unter Zusammenhängen entstanden, die denen des christlich geprägten Mittelalters in Europa teilweise völlig different sind, transportiert die Hexe nicht-europäischer Kulturen andere Bedeutungen.¹²

Nach dieser ersten Eingrenzung sind noch immer zahlreiche Filme übrig, die in den Diskurs um die Hexe im aktuellen Spielfilm einfließen. Um einen Überblick über das vorhandene Material zu gewinnen, wurde eine Liste¹³ angefertigt, die infrage kommende Filmtitel nennt. Für mein filmwissenschaftliches Anliegen kann sie eine ungefähre Vorstellung darüber bieten, wie derzeit über die Hexe erzählt wird. Das Ziel ist hierbei nicht die detaillierte Auswertung der gelisteten Filme, sondern die Darstellung der diskursimmanenten Diversität. Aus diesem Kontingent werden zwei Repräsentanten einer detaillierten Betrachtung unterzogen. Dadurch wird meine Untersuchung um einen gründlichen Einblick in eine Auswahl aktueller Filmhexen bereichert. Um dennoch eine differenzierte Einsicht in das Thema zu erzielen, habe ich mich für Untersuchungsgegenstände entschieden, die eine fast gegensätzliche Perspektive auf die Hexenfigur zu Tage tragen.

¹¹ Da sich das europäische Verständnis der Hexe bereits vor der Einnahme nordamerikanischer Gebiete durch Europäer*innen entwickelte, kann bezüglich ihres Motivs in diesen Produktionsländern von einer ähnlichen Erzähltradition ausgegangen werden.

¹² Da die Auffassung von Gender generell zudem ein kulturelles und daher medial geprägtes, strukturalistisches Phänomen ist, möchte ich mir zu meinem aktuellen Bildungsstand nicht anmaßen, Diskurse, an denen ich persönlich nicht teilhabe, von außen zu analysieren.

¹³ Die Liste der recherchierten Filmtitel ist im Anhang dieser Arbeit (VI. 1.) zu finden. Sie kann weiterführenden wissenschaftlichen Untersuchungen dienen. Interessant wären beispielsweise quantitative Analysen mit einem Fokus auf die Wiederholung bestimmter Stereotype in den aktuellen Filmen oder auch die Erforschung des Zusammenhangs von Geschlechterverteilung auf Produktionsebene und inhaltlichen Strukturen von Diskriminierung, Stigmatisierung und Sexismus.

Zunächst werde ich mich im ersten analytischen Teil meiner Arbeit mit Breck Eisners Film *The Last Witch Hunter*¹⁴ aus dem Jahr 2015 beschäftigen. Dieses Untersuchungsobjekt bietet eine klassisch patriarchale Perspektive auf die relevante Figur. Mit der Erzählung des Kampfes eines *männlichen* Protagonisten gegen das *weibliche*¹⁵ Böse in Form einer Hexe bleibt das Verständnis der Figur sehr nahe an ihrer pejorativen Tradition. Die Reichweite des Blockbuster-Erfolgs beschreibt seine Wirkmacht im Diskurs. Diese Faktoren begründen seine Auswahl für die Detailanalyse. Dem soll ein Film mit genderkritischer Sicht auf das Thema gegenübergestellt werden. Hierfür fiel meine Wahl auf Anna Billers Film *The Love Witch*¹⁶. Die Filmemacherin ist bekannt für ihren gesellschaftskritischen Blick.¹⁷ Als Independent-Produktion erreichte dieser Film bisher ein gewiss exklusiveres Publikum, fand aber dennoch genug Beachtung, um von einem nachhaltigen Einfluss auf die diskursive Hexenerzählung auszugehen.

Um der Fragestellung zu entsprechen, werden von diesen konkreten Untersuchungsgegenständen die vorkommenden Hexenfiguren analysiert. Es wird also eine Figurenanalyse stattfinden, die sich an den Untersuchungsparametern orientieren wird, die im Theorieteil herausgefiltert werden. Die Befragung zielt auf die Darstellung der repräsentierten Figuren ab, die als Hexen vorgestellt werden. Explizit werde ich nach der geschlechtlichen Zuordnung, nach Handlungsmacht und Möglichkeiten der Selbstbestimmung, moralischer Gesinnung, Ausrichtung der Bedrohung sowie äußerlicher Gestaltung fragen. In einem anschließenden Vergleich werden die Ergebnisse der analytischen Arbeit zusammengeführt und diskutiert. Dabei wird sich herausstellen, inwiefern die unterschiedlichen Perspektiven die

¹⁴ *The Last Witch Hunter*.

¹⁵ Die geschlechtsspezifische Ausrichtung der Stigmatisierung durch die Hexenfigur sowie die historischen Zusammenhänge ihrer Konstruktion fordern einen Rückgriff auf das binäre Geschlechtsmodell und damit eine Anwendung der Kategorien *männlich* und *weiblich* beziehungsweise *Frau* und *Mann* für meine Analyse. Um diese Kategorien – wenn nötig – als gesellschaftliche und historische Konstruktionen auszustellen, sind sie in der vorliegenden Arbeit kursiv gesetzt.

Es ist mir wichtig, an dieser Stelle festzuhalten, dass ich persönlich eine solche Geschlechterordnung, die von der statischen Existenz lediglich zweier, klar voneinander abzugrenzender Geschlechter ausgeht, nicht unterstütze, sondern als gesellschaftliche Konstruktion erkenne. Ihre Verwendung für die vorliegende Analyse ist dennoch von Belang, da Kontexte innerhalb einer binär geordneten Struktur analysiert werden. Aus diesem Grund ist auch die Setzung eines Gender-Sternchens (*) nicht immer sinnvoll. Wenn zum Beispiel von der klassischen Märchenhexe als *Frau* oder *weibliche* Person die Rede ist, ist davon auszugehen, dass diese als *weibliche* Person einer binären Geschlechtsvorstellung erzählt wird. An anderer Stelle ist die Verwendung des Sternchens bewusst eingesetzt, um zu markieren, dass es sich hier um Personen handelt oder handeln kann, die sich als nichtbinär identifizieren. Für Zitate beziehungsweise Paraphrasen werden die ursprünglichen Schreibweisen übernommen.

¹⁶ *The Love Witch*.

¹⁷ In ihrem Film *Viva* (R.: Anna Biller, US 2007), der neun Jahre vor *The Love Witch* anlief, beschäftigt sich Anna Biller mit der Rolle der Frau in der Sexuellen Revolution der späten 1960er und 1970er Jahre und dem Genre des Exploitationsfilmes (vgl. O'Meara, „Anna Biller“).

entsprechende Figur präsentieren und welche Stereotype dabei wiederholt werden. Der Fokus liegt dabei auf den filmspezifischen Mitteln der Darstellung.

Im abschließenden Kapitel, dem Fazit dieser Arbeit, werden die erzielten Forschungsergebnisse erneut auf die Fragestellung bezogen, um den Zusammenhang der stereotypen Darstellung der Hexe und ihrer stigmatisierenden Wirkung zu ermitteln. Schlussendlich wird ein Ausblick geboten, der einen Modus der (Wieder-)Aneignung pejorativer Begriffe wie der Hexe hervorhebt.

II. HISTORISCHE, FEMINISTISCHE UND FILMWISSENSCHAFTLICHE POSITIONEN ZUR HEXE

Meine wissenschaftliche Recherche widmet sich der filmischen Figur der Hexe und dem Dispositiv ihrer Stigmatisierung. So muss zunächst ihr Begriff genau unter die Lupe genommen werden, um zu klären, wer die Hexe überhaupt ist und wie ihre Figur entstand. Dadurch soll die Frage beantwortet werden, welche Dimensionen der Stigmatisierung sie begleiten. Da aktuelle Definitionen ihrer Figur sehr unterschiedlich ausfallen, lohnt es sich, ihre Entstehungsgeschichte in Betracht zu ziehen. Aber auch der Entstehungskontext des heutigen Hexenbildes ist vielschichtig und historisch nicht eindeutig rekonstruierbar. Deshalb ist es wesentlich, verschiedene Theorien zur Entstehung des Begriffes zu vergleichen, um eine fundierte, aus wissenschaftlicher Perspektive vertretbare Basis für die kommenden Filmanalysen zu entwickeln. Für dieses Vorhaben werden im Folgenden mehrere Werke herangezogen und diskutiert: Zum einen handelt es sich dabei um Wolfgang Behringers Werk *Hexen und Hexenprozesse in Deutschland*,¹⁸ in dem der Historiker mit dem Forschungsschwerpunkt *Frühe Neuzeit* die europäischen Hexenverfolgungen anhand zeitgenössischer Schriftstücke untersucht. Die Wahl fiel auf diese Abhandlung, da der Autor sich auf historische Zeitzeugenberichte bezieht und so einen geschichtswissenschaftlich fundierten Blick in die Materie ermöglicht. Ähnlich bezieht sich Stephan Quensel in *Hexen-Politik im frühmodernen Europa*¹⁹ sowohl auf zeitgenössische Quellen als auch auf eine vielfältige Auswahl moderner wissenschaftlicher Literatur. Der Jurist und Kriminologe analysiert die Dynamik der europäischen Hexenverfolgung der Frühen Neuzeit exemplarisch für die Stigmatisierung einer bestimmten Personengruppe als politisches Instrument. Diese erst im letzten Jahr erschienene Publikation ergänzt aufgrund ihrer Aktualität die historische Analyse Behringers. Für die hier gestellte Forschungsfrage spielt vor allem das Kapitel *Ein Fazit: Hexen als Instrument eines symbolischen ‚Politik‘-Spiels*²⁰ eine wichtige Rolle. Auch der Philologe und Mythen-Forscher Rudolf Simek hat mit *Dämonen, Teufel, Hexenglaube*²¹ eine aktuelle, wissenschaftliche Publikation zum Thema Hexen verfasst. Hieraus ist für diese Arbeit insbesondere das Kapitel *Teufelskult und Hexenglaube*²² interessant, da der Autor hierin die historischen Begebenheiten der Begriffsentstehung auf die geschlechtliche Ausrichtung der

¹⁸ Vgl. Behringer, *Hexen und Hexenprozesse in Deutschland*.

¹⁹ Vgl. Quensel, *Hexen-Politik im frühmodernen Europa*.

²⁰ Vgl. ebd., S. 695ff.

²¹ Vgl. Simek, *Teufel, Dämonen, Hexenglaube*.

²² Vgl. Simek, „Teufelskult und Hexenglaube“.

Stigmatisierung bezieht und so wesentliche Forschungsergebnisse für die genderwissenschaftliche Perspektive meiner Arbeit bietet.

Da das Forschungsinteresse dieser Masterarbeit eine feministische Perspektive fordert, soll nicht zuletzt das Werk *Caliban und die Hexe* der feministischen Sozialwissenschaftlerin Silvia Federici beachtet werden. Diese detaillierte Analyse der gesellschaftlichen Position der *Frau* zur Hochzeit der Hexenprozesse in Europa und der Verlagerung der Gewalt im Zuge der Kolonialisierung versucht, auch anhand der Auswirkungen Gründe und Motivationen für diese Verfolgungen zu finden.²³ Im Folgenden werde ich die in den genannten Werken aufgeführten Fakten, Zahlen, Thesen und Interpretationsansätze zur Entstehung des heutigen Hexenbildes zusammenfassen und diskutieren und so eine begriffliche Basis für die Diskursanalyse, die den kommenden Teil meiner Arbeit ausmacht, ergründen. Da die Konstruktion²⁴ der Hexenfigur vor schon mehreren Jahrhunderten begann, wird zudem untersucht, wie sie sich über diesen Zeitraum ihrer Überlieferung bis heute verändert hat. Die theoretischen Ausführungen werden deshalb anschließend durch Forschungsansätze mit dezidiert feministischem oder filmwissenschaftlichem Interesse erweitert.

II. 1. *Weiblichkeit*, Passivität, Unterlegenheitstheorie und Börsartigkeit

Mythische Vorläufer*innen der Hexe sind schon aus der Antike überliefert. Ein Beispiel dafür ist *Hekate* aus der griechischen Mythologie. Einst als Urmutter verehrt, geriet der Kult um ihre Figur als Form der schwarzen Magie in Verruf. Insbesondere ihr Wissensschatz um Heilkräuter macht Hekate mit dem hier behandelten Hexenbegriff vergleichbar.²⁵ Der eigentliche Begriff *Hexe* und die Verknüpfung dieses Begriffes mit *Weiblichkeit** entstand jedoch erst im späten Mittelalter zur Zeit der intensiven Hexenverfolgungen in Europa.²⁶ Historische Forschungen zu diesem Verhältnis kommen auf unterschiedliche Ergebnisse, wenn sie einen Grund für die Feminisierung des Hexenbegriffes suchen.²⁷ Unabhängig von der

²³ Vgl. Federici, *Caliban und die Hexe*. Von Federici wurde 2018 eine weitere Abhandlung des Themas veröffentlicht: *Witches, witch-hunting, and women*, Oakland: PM Press 2018. Dieses Booklet fasst jedoch nur ihre Ausführungen aus *Caliban und die Hexe* in kürzerer Form zusammen und fügt den darin aufgestellten Thesen nichts Neues hinzu, wie die Autorin bereits auf Seite 1 der *Introduction* erwähnt. Aus diesem Grund beziehe ich mich auf ihr früheres Werk *Caliban und die Hexe*. Die Neuveröffentlichung ihrer Thesen in knapperer Form bezeugen die sowohl die Aktualität als auch das populäre Interesse.

²⁴ Inwiefern es sich bei der Figur der Hexe um eine Konstruktion handelt, klärt Stephan Quensel: *Hexen-Politik im frühmodernen Europa*, S. 698ff.

²⁵ Vgl. Bog, *Die Hexe*, S. 21 ff.

²⁶ Vgl. Simek, „Teufelskult und Hexenglaube“.

²⁷ Während Wolfgang Behringer beteuert, die europäischen Hexenverfolgungen des 14. und 15. Jahrhunderts hätten *männliche* Personen genauso wie *weibliche* getroffen und deshalb sei nicht von einer Zielgerichtetheit gegen die *weibliche* Bevölkerung auszugehen (vgl. Behringer, *Hexen und Hexenprozesse in Deutschland*, S. 273f.), vermuten aktuellere Autor*innen wie Rudolf Simek (vgl. Simek, „Teufelskult und Hexenglaube“) oder Stephan Quensel (Quensel, *Hexen-Politik im frühmodernen Europa*, S. 706ff.) den Grund für die Verfolgung von

tatsächlichen Geschlechterverteilung der als Hexen ermordeten Personen, entwickelte sich die Hexe jedenfalls zu einer weiblichen* Zuschreibung. „So müssen Hexenbilder immer auch als Ausdruck bestimmter Positionen in zeitgenössischen Geschlechterdebatten gelesen werden“,²⁸ appelliert der Geschichts- und Kulturwissenschaftler Felix Wiedemann. Auch die Autorin Kristen J. Sollée weist in ihrem Werk über pejorative Begriffe weiblicher* Sexualität auf den medialen Prozess der Verknüpfung von Hexerei und Weiblichkeit* hin:

„Although Christians did believe in male witches and many men were accused of witchcraft, to discuss witches and witch persecution without addressing the woman-as-witch mythos would be to ignore a robust canon of art, literature, and scripture that conflates femininity with devilry.“²⁹

Das Zitat Sollées beschreibt, wie der Begriff *Hexe* die Eigenschaften Weiblichkeit* und Börsartigkeit insbesondere durch mediale Vermittlung vereint. Aus historischer Sicht wird diese Entwicklung initial durch inquisitorische Bestrebungen geprägt.

Mit Behringer kann auf die Bedeutung des Buchdrucks für die räumliche Verbreitung durch ein zu der Zeit neu zur Verfügung stehendes Medium verwiesen werden. Demnach hätte Heinrich Kramers 1486/87³⁰ veröffentlichte Abhandlung über Hexerei mit dem Titel *Maleus maleficarum* wesentlich dazu beigetragen, den Glauben an Hexerei mithilfe des Teufels und die Angst vor dieser Fantasie zu verbreiten und zu manifestieren. Kramer, der vom Papst als Inquisitor berufen war, nutzte das ihm zur Verfügung stehende Medium des Buches jedoch nicht nur, um die gesellschaftliche Angst vor der Hexerei als Abwendung vom christlichen Gott zu schüren, sondern schrieb die Bereitschaft zur Hexerei als Teufelsbuhlschaft außerdem explizit weiblichen Personen zu.³¹ Während Stephan Quensel zufolge seit der Antike bis ins Mittelalter davon ausgegangen worden wäre, zaubernde Personen würden ihre Fähigkeit aus einer Kontrolle über Dämonen schöpfen, die nur durch hohe Bildung zu erreichen wäre, änderte sich diese Vorstellung in der Frühen Neuzeit zu zaubernden Personen, die ihre magischen Kräfte

vor allem *Frauen* als Hexen im allgemeinen, gesellschaftlich verankerten Frauen*hass des späten Mittelalters. Einige feministische Forscher*innen, wie auch Silvia Federici, interpretieren die Hexenverfolgungen dagegen als zielgerichteten Kampf des Patriarchats gegen die weibliche Bevölkerung mit den Zielen, die Arbeiter*innenschaft zu spalten, die Macht mitunter erfolgreich widerständiger Frauen* zu vernichten und nicht zuletzt, die Frau* als Ressource der Arbeitskraft-Reproduktion vollständig zu unterdrücken (vgl. Federici, *Caliban und die Hexe*, S. 207ff.). Auch Quensel erkennt in der Stigmatisierung der Frau* als Hexe ein politisches Instrument, das den aufstrebenden, patriarchalen Herrschern gelegen kam und zu Nutze wurde, um ihre eigene Macht zu legitimieren und abzusichern. Im Gegensatz zu Federici geht er jedoch in Hinsicht auf eine Motivation weniger weit. Zwar hätte die Verfolgung von *Frauen* als Hexen dem Patriarchat als Mittel zur Sicherung der eigenen Macht gedient. Der Grund für die bevorzugte Beschuldigung von *Frauen* läge jedoch in der damaligen Misogynie und nicht in der berechneten Absicht, anhand der Unterdrückung der *Frau* ein patriarchales Regierungssystem zu bilden (Vgl. Quensel, *Hexen-Politik im frühmodernen Europa*, S. 706ff.). Das Stereotyp der *Frau* als Hexe sei nach Quensel also lediglich die Verlängerung des patriarchalen Misogynie-Armes und nicht eine zielgerichtete Konstruktion, um das patriarchale Ziel durchzusetzen.

²⁸ Wiedemann, *Rassenmutter und Rebellin*, S. 343.

²⁹ Sollée, *Witches, Sluts, Feminists*, S. 11.

³⁰ Vgl. Simek, „Teufelskult und Hexenglaube“, S. 259.

³¹ Vgl. Behringer, *Hexen und Hexenprozesse in Deutschland*, S. 76 ff.

nicht mehr durch Bildung, sondern durch Buhlschaft und Unterwerfung unter den Teufel erlangten. Parallel zu dieser Verschiebung in der Hierarchie zwischen zaubernder Person und teuflischen Mächten, habe sich die geschlechtliche Zuschreibung der Ausführung von Zauberei verändert: Da in der binären Geschlechtervorstellung dieser Zeit höhere Bildung noch ausschließlich dem *männlichen* Geschlecht vorbehalten war, war die gelehrte Form der Zauberei dem damaligen Verständnis von Geschlecht zufolge eine *männlich* besetzte Domäne. Das Verfügen über und die Ausübung von Macht – in diesem Fall der Macht über die Dämonen, welche magische Handlungen durch Menschen ermöglichten – war zeitgemäß *männlich* besetzt und einer *Frau* nur unwahrscheinlich möglich. Quensel beschreibt, wie die Möglichkeit *weiblicher* Zauberei innerhalb der spätmittelalterlichen Auffassung geschlechtsspezifischer Charakterzuschreibungen erst in Betracht gezogen wurde, als sich das Verständnis von Magie umkehrte und zur Ausübung magischer Aktivitäten eben nicht mehr die Macht über satanistische Dämonen vonnöten war, sondern im Gegenteil die Unterordnung der zaubernden Person unter den Teufel als Ursache der Zauberkraft gehalten wurde. Der Glaube, *Frauen* wären aufgrund ihrer vermeintlichen moralischen Unterlegenheit sogar anfälliger als ihre *männlichen* Zeitgenossen, den Lockungen des Teufels zu verfallen, war weit verbreitet.³²

Durch die historische Analyse Quensels wird ein gravierender Wendepunkt deutlich, der das stigmatisierende Bild der weiblichen* Hexe bis heute prägt und von dem des *männlichen* Magiers unterscheidet. Während der *männlich* gelesene Zauberer eine gelehrte, aktive, Macht innehabende und nicht notwendigerweise böse Figur darstellt, wird sein weibliches* Pendant – die Hexe – als ungebildet, passiv und Dienerin des Teufels degradiert sowie per definitionem böse verstanden. Dass dieses ungleiche Verhältnis dem frauen*verachtenden Geschlechterverhältnis der Frühen Neuzeit entspringt, ist nach Quensels Ausführungen nachvollziehbar. Dem Werk *Maleus maleficarum* und den Institutionen der Legislative, der Judikative und der Exekutive des nicht säkularen Staates, welche zur Zeit der Hexenverfolgungen fest in patriarchaler Hand waren, käme laut Quensel in weiterer Folge die Verbreitung und gesellschaftliche Verankerung der Hexenkonstruktion zuzuschreiben.^{33,34}

³² Vgl. Quensel, *Hexen-Politik im frühmodernen Europa*, S. 151ff.

³³ Quensel, *Hexen-Politik im frühmodernen Europa*, S. 700ff.

³⁴ Diese Forschungsposition widerspricht Behringers These, welche die juristische Verfolgung von Hexen als eine Forderung der nicht-herrschenden Schicht, der die patriarchale Oberschicht teilweise nur widerwillig nachgekommen wäre (vgl. Behringer, *Hexen und Hexenprozesse in Deutschland*, S. 268.). Es geht dabei um eine wesentliche Unterscheidung: Bei Behringer wird eine ungebildete Masse als leichtgläubig dargestellt und verantwortlich für die Ermordung tausender Unschuldiger gemacht. Quensels Forschungsergebnisse dagegen verdeutlichen im Einklang mit Federici das systemische Muster dieses Verbrechens und unterstreichen die erforschbaren politischen Ziele und Nutzen der Hexenverfolgungen, welche für die Etablierung und für das Aufrechterhalten des patriarchalen Systems verantwortlich waren.

Nach Silvia Federici gliedert sich die Verfolgung von *Frauen* als Hexen in eine Reihe systemischer Gewaltprogramme gegen *Frauen* ein, welche die Frühe Neuzeit prägen. Neben der Institutionalisierung der Prostitution wurden in dieser Epoche auf Regierungsebene gravierende Entscheidungen getroffen, die die gesellschaftliche Stellung der *Frau* nachhaltig abfallen ließen:

„Die Legalisierung der Vergewaltigung schuf ein Klima heftiger Frauenfeindlichkeit, das alle Frauen abwertete, unabhängig von ihrer Klassenzugehörigkeit. Außerdem stumpfte die Bevölkerung gegenüber frauenfeindlicher Gewalt ab. Damit wurde der Boden für die eben in dieser Zeit beginnenden Hexenverfolgungen bereitet.“³⁵

Die Sozialwissenschaftlerin kommt auf ein ähnliches Analyseergebnis wie Quensel. So habe die Hexenverfolgung der herrschenden Oberklasse dazu gedient, *Frauen* zu stigmatisieren sowie ihre Unterdrückung zu legitimieren und eine binäre Geschlechterunterscheidung dadurch zu verfestigen. Die Aufrechterhaltung der patriarchalen Machtstrukturen wurde demnach durch das Mittel der Hexenverfolgung gesichert.^{36,37} Die Legitimation der untergeordneten Position der Frau* im Patriarchat und die stigmatisierende Wirkung der Verknüpfung von Weiblichkeit* mit dem Konstrukt einer sexistischen Hexenvorstellung stehen also in einem Wechselverhältnis und begründen sich gegenseitig.

Zum Verständnis des Stigmatisierungsprozesses der Frau*, der mittels des Hexenkonstruktes stattfand, hilft die begriffliche Unterscheidung³⁸ zwischen Hexe und einer sich der Magie bedienender Person wie zum Beispiel einem *weisen* Zauberer. So existierten letztere bereits lange vor der systemischen Verfolgung von Personen als Hexen in der Frühen Neuzeit in verschiedenen mythischen Weltbildern. Sie werden unterschiedlich definiert und können nicht auf einige Charakteristika unter einem Sammelbegriff reduziert werden, auch wenn einige davon als Vorläufer*innen der späteren Hexe gelten können.³⁹ Der Begriff *Hexe* entwickelte sich bezeichnenderweise erst im Zuge der Hexenprozesse der Frühen Neuzeit.⁴⁰ Ebendiese Hexe wurde in der oben beschriebenen, sexistischen Weise definiert. Die Unterwerfung unter den Teufel, derer sie verdächtigt wurde, markierte sie nach ehemaligen Wertevorstellungen nicht nur als moralisch verwerfliche Person, sondern wiederholt zudem die

³⁵ Federici, *Caliban und die Hexe*, S. 65.

³⁶ Ebd., S. 231 ff.

³⁷ Ob dieses Mittel nun – wie bei Federici – zielgerichtet von einer patriarchalen Obrigkeit gegen *weibliche* Personen eingesetzt wurde oder – wie bei Quensel – ein zwar erfolgreiches, jedoch nicht organisiertes Instrument zur Sicherung der patriarchalen Macht darstellt, sei für diesen Zeitpunkt dahingestellt. Seine Absichtlichkeit ist für die hier vorgenommene Diskursanalyse ohnehin nicht von ausschlaggebendem Gewicht. Wichtig ist hier die Erkenntnis – und ihre wissenschaftliche Akzeptanz –, dass die Verknüpfung von Weiblichkeit* mit dem Konstrukt einer sexistischen Hexenvorstellung als stigmatisierender Prozess zu einem patriarchalen Machtverhältnis und der untergeordneten Position der Frau* im Patriarchat beitrug.

³⁸ Eine solche vokabulare Unterscheidung legt Quensels Beobachtung nahe: vgl. Quensel, *Hexen-Politik im frühmodernen Europa*, S. 177.

³⁹ Vgl. Bog, *Die Hexe*; Honegger, *Die Hexen der Neuzeit*, S. 62ff. Sowie Simek, „Teufelskult und Hexenglaube“.

⁴⁰ Vgl. Honegger, *Die Hexen der Neuzeit*, S. 62ff.

Passivität, die den damaligen Ansprüchen an eine *weibliche* Person entsprachen. Die zweigleisige Struktur der Diffamierung ist deutlich: Die geschlechtsspezifische Unterlegenheitstheorie, die die *Frau* als dem *Mann* nicht ebenbürtig definierte, legitimierte die patriarchale Macht. Als sexuell zügelloses und eigenwilliges Wesen war die Hexe in ihrer frühneuzeitlichen Definition also moralisch diskreditiert. Gleichzeitig aber unterwirft sie sich nach der frühneuzeitlichen Definition einer anderen *männlich* gelesenen Macht – dem Teufel. Auf der einen Seite ist die Hexe also ein Bild, anhand dessen *weibliche* Unsitte aufgezeigt werden konnte. Trotzdem kann die Hexe nach dieser Vorstellung nicht die Theorie *weiblicher* Uneigenständigkeit unterlaufen, weil sie noch in ihrem Bruch mit ihren patriarchalen *Herren* nur mithilfe eines anderen, ihr Übergeordneten agieren kann. Die Problematik der Hexe als Personifikation weiblichen* Widerstandes wird durch dieses Verhältnis deutlich. Historisch gesehen galt die Hexe nicht als Figur, die sich gegen die patriarchale Mehrheitsgesellschaft wehrt und dadurch zur politischen Aktivistin wird. Stattdessen ordnet sie sich nach dem frühneuzeitlichen Verständnis lediglich einer anderen – *männlich* besetzten – Macht unter. Bei feministischen Interpretationen ihrer Figur muss also immer geprüft werden, inwiefern die entsprechende Hexe in ein Machtverhältnis eingebunden ist.⁴¹

Für die Stigmatisierung der Frau* war nicht nur die Konstruktion des Begriffs *Hexe* von schwerwiegender Auswirkung. Die mediale Verbreitung des Begriffes selbst und seiner begleitenden Figurationen spielten ebenso der Stigmatisierung zu. Wie einige Quellen belegen, wurde das medial massenhaft verbreitete Bild der bössartigen Hexe als Dienerin des Teufels *weiblich* besetzt.⁴² In seinem Artikel *Witchcraft and the Media* beschreibt Behringer ausführlich die Bedeutung der neuen Medien, die er auch schon in *Hexen und Hexenprozesse in Deutschland*⁴³ skizziert: Durch neue Entwicklungen in der medialen Welt konnte das Hexenkonstrukt breitflächiger und rascher – und zwar auf geografischer als auch sozialer Hinsicht – verstreut werden, als es noch im Mittelalter möglich gewesen wäre. Zwar erwähnt Behringer nicht, dass es dabei um die mediale Verbreitung eines *weiblichen* Stereotyps ging.⁴⁴ Den Analysen von Federici und Quensel zufolge, muss jedoch davon ausgegangen werden, dass

⁴¹ Einige aktuelle popkulturelle Medienprodukte (z.B. der Song *W.I.T.C.H.* von Devon Cole, CA 2022: Das Akronym steht hier für „woman in total control of herself“) versuchen, die Hexe aus ihrer unterwürfigen Position zu befreien. Es kann diskutiert werden, inwiefern solche Neubesetzungen des Hexenbegriffes politische Wirksamkeit besitzen oder durch das Ausklammern der den Begriff bildenden Machtstrukturen eventuell zu einem Verlust des subversiven Potenzials beitragen.

⁴² Vgl. Behringer, *Hexen und Hexenprozesse in Deutschland*, S. 76; Simek, „Teufelskult und Hexenglaube“, S. 259; Quensel, *Hexen-Politik im frühmodernen Europa*, S. 177.

⁴³ Vgl. Behringer, *Hexen und Hexenprozesse in Deutschland*, S. 72ff.

⁴⁴ Vgl. Behringer, „Witchcraft and the Media“.

auch die medial verbreitete Hexenfigur zur Normalisierung patriarchaler Vorstellungen und Charakterzuschreibungen beitrug.

II. 2. die (Un)Möglichkeit der Emanzipation

Obwohl die Hinrichtung und systematische Verfolgung von Hexen ungeachtet ihres Geschlechts im Zuge der aufklärerischen Rationalisierung in Europa ein Ende fanden, ist das Stereotyp der Hexe als bössartiger Frau* und mit ihm die Stigmatisierung von Weiblichkeit* weiterhin medial tradiert worden. Noch in aktuellen Spielfilmen ist das klassische Hexenmotiv (weiblich*, böse⁴⁵) auffindbar, wie das nächste Kapitel, die folgende Diskursanalyse, zeigen wird. Als Beispiel sei hier nur die Neuverfilmung von *The Witches* genannt, in der sich eine Gruppe erwachsener Frauen zusammenschließt, um als Hexen Kinder zu vernichten.⁴⁶ Im Hinblick darauf scheint Sharon Russells über vier Jahrzehnte alter Artikel *The Witch in Film* nicht an Aktualität eingebüßt zu haben. Die Filmwissenschaftlerin hebt in ihrer feministischen Abhandlung hervor, dass die filmische Hexenfigur passiv bleibe und als patriarchale Konstruktion lediglich *männliche* Fantasien und Ängste wiederhole.⁴⁷ Anhand ausgewählter Werke der Filmgeschichte bis in die 1970er Jahre zeigt Russell die Fortführung der vermeintlichen Passivität der Hexenfigur auf, die nicht nur dem historischen Konstrukt der Hexe als satanistische Untergebene entspricht, sondern auch Laura Mulveys *male gaze*-Theorie⁴⁸ bestätigt. So würde die Hexe, trotz der ihr zur Verfügung stehenden Macht, im Film nie eigenständig agieren. Nach Russells Analyse unterliege sie entweder einem teuflischen Patriarchen oder würde durch die filmische Struktur in ihre Passivität gedrängt.⁴⁹ Die folgenden Filmanalysen sollen unter anderem untersuchen, ob diese Passivität heutigen Filmhexen noch immer inhärent ist oder ob aktuelle Hexenfilme diese These Russells, die sie auf Filme der ersten beiden Drittel des 20. Jahrhunderts bezieht, revidieren.

In einer Publikation von 2008 vertritt die Genderwissenschaftlerin Karin Beeler die Position, neuere Filmhexen könnten sich aus ihrer passiven Rolle lösen, indem sie die ihnen zur Verfügung gestellten Zauberkräfte nach eigenem Ermessen und auf aktive Weise einsetzen würden:

„All of these terms for women who experience visions (seer, psychic, medium, witch) are in some way connected to a special form of knowledge which has traditionally been associated with a more passive kind of ability than the scientific, male-dominated line of inquiry. Women of vision who are depicted in contemporary television and film use their abilities in various ways; most of the time these characters resist the traditional image of the seer or visionary woman as victim or as a

⁴⁵ Vgl. Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 86.

⁴⁶ Vgl. *The Witches*, R.: Robert Zemeckis, US 2020.

⁴⁷ Vgl. Russell, „The Witch in Film”.

⁴⁸ Vgl. Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema”.

⁴⁹ Vgl. Russell, „The Witch in Film”, S. 65 ff.

passive vessel with little agency, and manage to serve as savior figures and mediators who initiate change in the lives of others.“⁵⁰

Eine solche Emanzipation aus der Passivität sei jedoch nach Russell noch nicht als Überholung des patriarchalen Stereotyps der Hexe zu deuten, denn die übrigen Stereotype, die mit der Figur in Zusammenhang stehen, werden damit noch nicht abgelöst. Die einzige Möglichkeit der positiven Aneignung der filmischen Hexenfigur wäre nämlich die Konfrontation der *männlichen* Ängste, die die Hexenfigur verkörpert: „the only valid reversal of it would be to have it [...] turn on its creator, and force a confrontation with these fears“.⁵¹ Sollée erkennt die Möglichkeit dieser Reflexion in der Figur der Hexen selbst. Während Hexen zwar weiterhin stereotyp als Figuren der beängstigenden Sexualität zum Einsatz kommen würden, repräsentierten sie gleichzeitig die Frage nach dem Ursprung der Angst, die die Hexe auslöse.⁵² Die Anforderung, anhand eines hexerischen Erzählmotivs die Frage an die Ursachen der stigmatisierenden Wirkung zu wenden, kann für die Beantwortung meiner Forschungsfrage anleitend sein.

II. 3. die äußere Erscheinung

Das Passivitätsverhältnis des patriarchalen *Frauenbildes* ist jedoch nicht die einzige konstitutive Eigenschaft der Hexe. Die bildliche Darstellung der Hexe, ihre äußere Erscheinung, ist ebenso wesentlich für die patriarchale Komposition ihrer Figur.

Die Gegenüberstellung von Schönheit und Hässlichkeit und die moralische Bewertung dieser Oppositionen ist in der Hexenerzählung bemerkbar. Schon in der griechischen Antike markierte natürliche Schönheit *weibliche* Tugend.⁵³ Für die Epoche der Empfindsamkeit ist dieses Verhältnis zu übernehmen: So galt die Schönheit zum Beispiel in der Dramaturgie des 18. Jahrhunderts als Indiz für das Gute, während das Böse durch Hässlichkeit als Warnsignal gekennzeichnet war.⁵⁴ Hässlichkeit als warnendes Signal entdeckt Wolfgang Arend auch in der Ikonografie der Hexendarstellungen zur Zeit der europäischen Hexenverfolgungen. In Werken, die die Vernichtung von Hexen propagierten, seien diese „als alt und hässlich“⁵⁵ abgebildet worden. Diese Stereotypisierung sei als Mittel der Abschreckung zu deuten, dessen hexenfeindliche Autoren sich bedienten. Des Weiteren deutet Arend darauf hin, dass „auch im

⁵⁰ Beeler, *Seers, Witches, and Psychics on Screen*, S. 9.

⁵¹ Vgl. Russell, „The Witch in Film“, S. 71.

⁵² Sollée, *Witches, Sluts, Feminists*, S. 61.

⁵³ Vgl. Koebner, *Frauenrollen, Männerrollen*, S. 194f.

⁵⁴ Vgl. Dietrich, *Europäische Dramaturgie*, S. 290f.

⁵⁵ Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 98.

gegenwärtigen Kinofilm [...] auf diese Ikonografie zurückgegriffen“⁵⁶ wird.⁵⁷ Tommy Wirkolas Fantasyproduktion *Hansel & Gretel: Witch Hunters*⁵⁸ von 2013 kann für Arends These als Beispiel dienen. In dieser Neuinterpretation des Grimm'schen Märchens gibt es eine klare Unterscheidung zwischen guten und bösen Hexen. Die Guten unter ihnen sind bildschöne Frauen, während die Gesichter der bösen Hexen mithilfe von Maskenbild und computergestützten Spezialeffekten entstellt werden.

Mit *Hässlichkeit* als Mittel der Abschreckung und erzählerischer Markierung des Bösen wird also auf eine jahrhundertealte Darstellungstradition zurückgegriffen. Da die Opposition von Schönheit und Hässlichkeit die Figur der Hexe seit ihrer Genese begleitet, werden auch diese Eigenschaften in meiner Arbeit untersucht. So wird sich herausstellen, inwiefern auch patriarchale Schönheitsideale durch die aktuelle filmische Hexenfigur fortgeführt oder unterlaufen werden.

II. 4. das Alter

Mit dem obigen Zitat Arends wird ein weiteres Charakteristikum angesprochen, das der medialen Hexenfigur häufig zugeschrieben wird: das Alter. Die stereotype Hexe sei nicht nur hässlich, sondern auch alt.⁵⁹ Diese beiden Eigenschaften können miteinander verwoben sein: Das Alter einer Frau* würde demnach traditionell mit dem Verfall ihres Körpers in Verbindung gebracht.⁶⁰ Beatrice Frasl wird deutlicher, indem sie darauf hinweist, wie das Alter einer Frau* mit dem Verlust ihrer Fähigkeit zur Reproduktion gleichgesetzt wird.⁶¹ Die diskriminierende Darstellung der Hexe als ältere Frau* bezieht zum einen den Aspekt der patriarchal-gesellschaftlichen Entwertung der Frau* durch den *Verlust*⁶² ihrer Gebärfähigkeit ein. Die demnach im Alter der Hexe bereits mitschwingende Botschaft des Todes und der Unfruchtbarkeit passt zu der Definition ihrer Person als lebensfeindlich und Kinder hassend. Der Vorwurf der Kinderfeindlichkeit stammt wie die Passivitätsbehauptung aus der Zeit der europäischen Hexenprozesse. Damals wurde vermutet, Hexen würden Kinder stehlen und verzehren, wodurch zu Zeiten hoher Säuglingssterblichkeit insbesondere Hebammen aufgrund

⁵⁶ Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 107.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 98ff.

⁵⁸ *Hansel & Gretel: Witch Hunters*, R.: Tommy Wirkola, US/DE 2013.

⁵⁹ Vgl. Federici, *Caliban und die Hexe*, S. 238f.

⁶⁰ Vgl. Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 205.

⁶¹ Vgl. Frasl, „Team Maleficent“, S. 204ff.

⁶² Die Auffassung der Menopause und der dazugehörigen körperlichen Veränderungen als Moment des Verlustes im Leben einer Frau* ist unbedingt als misogyn zu markieren. Der problematische Begriff muss an dieser Stelle dennoch wiederholt werden, um diesen weiteren Aspekt der Diskriminierung zu benennen. Er ist in kursiven Lettern gesetzt, um auf die Problematik aufmerksam zu machen und ihn als Zuschreibung zu kennzeichnen.

ihrer Nähe zu Neugeborenen der Hexerei verdächtigt wurden.⁶³ Zur gleichen Zeit wurden *Frauen* zunehmend auf ihre Gebärfähigkeit reduziert. Die Illegalisierung von Abtreibungen und *weiblichen* Verhütungsmethoden sowie die Verdrängung der *Frau* aus der Erwerbsarbeit im 16. und 17. Jahrhundert machen dies deutlich.⁶⁴ Ihr Alter macht die Hexe aus dieser misogynen Perspektive der frühneuzeitlichen Hetzer zu einem unnütz gewordenen Mitglied der Gesellschaft. Die Tötung und das Fressen von Kindern kehrt noch dazu die der *Frau* zugeschriebene Rolle als Mutter um. Die *frauenfeindliche* Stimmung der Frühen Neuzeit erklärt den Ursprung der negativen Bewertung der gealterten Hexe. Aktuelle Filmbeispiele wie *The Witches*⁶⁵ weisen weiterhin das Motiv der Hexe als gealterter, kinderfeindlicher Frau* auf. Ob das weiterhin der neuzeitlichen, patriarchalen Struktur entsprechend geschieht oder das Stereotyp hier eventuell unterlaufen wird, kann sich in dem folgenden, diskursanalytischen Hauptkapitel zeigen.

II. 5. das Abjekte

Nicht nur Alter und Hässlichkeit machen die abschreckende Wirkung der typisierten Hexe aus. Hinzu kommen häufig ekelerregende Attribute wie Spinnen oder Gebräue von ungesund leuchtenden Farben und glibberig anmutender Konsistenz. Wie die Diskursanalyse zeigen wird, wird Filmhexen mitunter durch schmutzige Farben im Maskenbild ein ungepflegtes Erscheinungsbild verliehen.⁶⁶ All diese stereotypen Charakteristika mit abstoßender Wirkung lassen sich unter dem Überbegriff des Abjekten versammeln, den in der zeitgenössischen, französischen Philosophie die feministische Theoretikerin Julia Kristeva wesentlich prägte: Nach ihrem psychoanalytischen Ansatz verknüpft ein Kind das Abjekte, also das Ausgestoßene, das vom Subjekt Verworfenen, in jener Entwicklungsphase mit seiner Mutter, in der ihm hygienische Gepflogenheiten anerzogen werden und es gleichzeitig beginnt, sich mental von seiner Mutter zu lösen. Diese Abgrenzung vom Abjekten sei notwendig für die Definition und Herausbildung des eigenen Subjektes – nicht nur im frühpubertären Stadium im Hinblick auf die Mutterfigur, sondern wiederholt als Bekräftigung des Subjekts im Publikum durch abjekte Gestaltungsmittel im Horrorkino. Barbara Creed analysiert in ihrer Monografie *The Monstrous-Feminine* die Verknüpfung des Abjekten mit dem weiblichen* Bösen in Horrorfilmen und zieht dabei Kristevas Erklärungsansatz heran. Demnach trüge die abjekte

⁶³ Vgl. Simek, „Teufelskult und Hexenglaube“, S. 262ff.

⁶⁴ Vgl. Federici, *Caliban und die Hexe*, S. 107 ff. sowie S. 116ff.

⁶⁵ Vgl. *The Witches*, R.: Robert Zemeckis, US 2020.

⁶⁶ Vgl. z.B. *The Wicked*, R.: Peter Winter, US 2013; *Hansel & Gretel: Witch Hunters*, R.: Tommy Wirkola, US/DE 2013; *The Witch Files*, R.: Kyle Rankin, US 2018; *The Witch in the Window*, R.: Andy Mitton, US 2018; *Gretel & Hansel*, R.: Oz Perkins, US/CAN/IRL 2020.

Darstellung von weiblichen* Horrorfiguren die gleiche Funktion der Selbst-Definition wie im beschriebenen pubertären Prozess.⁶⁷ Die Problematik in dieser Verbindung liegt in der Wiederholung patriarchaler Geschlechterrollen und -zuschreibungen, der Verfestigung des Weiblichen* als abjekt und der daraus resultierenden Stigmatisierung der Frau*.

Einige filmische Hexenfiguren weisen ebendiese Verbindung der Charakteristika weiblich* und abjekt auf. Barbara Creed zählt einige Hexen-Klischees auf, die als abjekt bezeichnet werden können: „filth, decay, spiders, bats, cobwebs, brews, potions and even cannibalism“⁶⁸ seien zum Beispiel solche Attribute, die der klassischen Märchenhexe beigegeben werden. Ein Kapitel in Silvia Federicis *Caliban und die Hexe* liefert Aufschluss über die historische Verknüpfung der weiblichen Hexenfigur mit dem Abjekten: Als zur Zeit der intensiven Hexenverfolgungen im 17. Jahrhundert das mechanizistische Weltbild in den Vordergrund des philosophischen, wissenschaftlichen und wirtschaftlichen Interesses trat, wurde alles Körperliche, das den Menschen mit seinen Instinkten und Trieben verbindet und mit Tieren vergleichbar macht, abgewertet, während Vernunft und Rationalismus idealisiert wurden.⁶⁹ Vernunftbegabtheit wurde allerdings dem Männlichen zugeschrieben, während das Körperliche mit den Anderen verbunden wurde, die aus der patriarchalen Perspektive der Definierenden (gebildete männliche Personen aus sozial gehobenem Stand) das Proletariat, Frauen und Kolonialsubjekte waren.⁷⁰ Die Verknüpfung der Frau mit der Körperlichkeit bekräftigt die Verknüpfung ihrer Person mit dem Abjekten. Diskreditierte Körperlichkeit und Abjektivität führen schließlich zu ihrer gesellschaftlichen Abwertung: ein Verhältnis, das in Anbetracht von Creeds Analyseergebnissen noch in heutigen Filmen fortgeführt wird.

Im Zuge derselben historischen Bestrebungen, die laut Federici vor allem die Akkumulation von Arbeitskraft zum Ziel hätte, bedingte die Verdrängung der Magie die Durchsetzung des Rationalismus: Der Körper sollte als Ressource *Arbeitskraft* dem Geist unterworfen werden. Als irrationaler, nicht kontrollierbarer äußerer Einfluss verhinderte die Magie die souveräne Kontrolle über den eigenen Körper und stellte somit eine Bedrohung für die patriarchale Ordnung dar. Als Gegensatz rationaler Kontrolle wäre so die Magie selbst als abjekt definiert und zur Abschreckung mit abjekten Elementen dargestellt worden.⁷¹ Die Hexe verbindet die beiden Elemente *Weiblichkeit* und Magie, die im gleichen Rationalitätsdiskurs als abjekt gekennzeichnet wurden. Durch diese Doppelung erscheint die Hexe als Verkörperung

⁶⁷ Vgl. Creed, *The Monstrous-Feminine*, S. 9ff.

⁶⁸ Ebd., S. 76.

⁶⁹ Eine Entwicklung, die westliche Werte noch heute prägt, wie beispielsweise die Tabuisierung der Menstruation verdeutlicht.

⁷⁰ Vgl. Federici, *Caliban und die Hexe*, S. 166ff.

⁷¹ Vgl. ebd.

des Abjekten schlechthin. Damit sei ein weiterer Kategorisierungsbegriff für die kommende Diskursanalyse festgehalten: das Abjekte. Attribute oder Eigenschaften, die die untersuchten Filmhexen mit dem Abjekten verbinden, können hierunter zusammengefasst werden. Darunter fallen körpereigene Elemente wie jegliche Ausscheidungen oder Blut, oberflächliche Gestaltungsmittel wie ein ungepflegtes Erscheinungsbild, das fehlende Hygiene vermuten lässt, aber ebenso äußere Attribute, die metaphorisch mit dem Abjekten zu verbinden sind wie Spinnen oder organische Gebilde.

II. 6. die Hexe als geschlechtsspezifische Bedrohung der *Männlichkeit*

Vorangegangene Absätze deuten bereits an, inwiefern die Hexe als Bedrohung für die patriarchale Ordnung verhandelt wurde und weiterhin verhandelt wird. Als Verkörperung dessen, was der patriarchale Rationalismus zu verdrängen suchte, ist sie ein geeignetes und konstitutives Feindbild für ebenjenes System. In ihrem bereits referenzierten Artikel *The Witch in Film* deutet Russell ähnlich wie Federici die Hexe nicht als gefundenes, bereits vorhandenes Feindbild, sondern als Produkt der *männlichen* Angst. Ihr Bedrohungspotenzial für die *Männlichkeit* sei der Hexe demnach nicht nur inhärent. Vielmehr repräsentiere ihre Figur die *männliche* Angst vor dem *weiblichen* Geschlecht.⁷² Für diese Angst gibt es in der Forschung unterschiedliche Erklärungsansätze, von denen sich die meisten auf Sigmund Freuds Kastrationsangst beziehen. So könne mit Verweis auf Laura Mulvey eine filmische, hexenhafte Mutterfigur auf die Kastrationsangst einer*eines Pubertierenden zurückgeführt werden, die*der aufgrund des pubertären Distanzierungsprozesses von der Mutter ihre Boshaftigkeit oder Gefährlichkeit projiziert.⁷³ Susan Lurie interpretiert den Auslöser dieser pubertären Angst nicht wie Freud in der kastriert erscheinenden Beschaffenheit des *weiblichen* Geschlechts. Der patriarchalen Perspektive des Psychoanalytikers, die die Fehlerhaftigkeit des *weiblichen* Geschlechts behauptet, stellt sie die These gegenüber, dass der *weibliche* Körper eben nicht kastriert, sondern vollständig ist – keine Abweichung, sondern eine eigenständige Beschaffenheit.⁷⁴ Sowohl die von Freud diagnostizierte Angst vor dem Verlust des eigenen Geschlechtsorgans beim Anblick einer kastriert erscheinenden Vagina als auch die von Lurie vermutete Angst vor dem unbekannten Ebenbürtigem attestieren eine generelle *männliche* Angst vor dem *Weiblichen*. Die gegensätzlichen Erklärungsansätze müssen sich an dieser Stelle nicht zwingend ausschließen, sondern können jeweils für die Analyse unterschiedlicher Filme

⁷² Vgl. Russell, „The Witch in Film“, S. 71.

⁷³ Vgl. Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 109f.

⁷⁴ Vgl. Susan Lurie, „The construction of the "castrated woman" in psycho-analysis and cinema“, *Discourse* 4, S. 52-74, nach Creed, *The Monstrous- Feminine*, S. 6.

zu Rate gezogen werden. Für diesen Zeitpunkt bleibt zu betonen, dass die beiden Perspektiven auf ein Unbehagen hinweisen, die die Frau* als Gefahr für *männliche* Personen erscheinen lässt.

Neben den psychoanalytischen Ansätzen erklären Silvia Federici und Beatrice Frasl die *männliche* Angst vor der Frau* in der Instabilität patriarchaler Machtverhältnisse: Aus historischer Sicht sei die systematische *Frauenfeindlichkeit*, die in der Frühen Neuzeit einen Aufschwung erlebte, notwendig gewesen, um das patriarchale System durchzusetzen, das noch die heutige Zeit prägt. Nach Federici sei die Motivation der medialisierten Verbreitung dieser Angst die Unterdrückung der politischen Wirkmacht der *Frauen* in der Frühen Neuzeit sowie ihre Verdrängung als Konkurrentinnen auf einem umkämpften Arbeitsmarkt.⁷⁵ Frasl entdeckt in der Disney-Hexe die Fortführung ebendieser Dynamik: Insbesondere in Disney-Produktionen des 20. Jahrhunderts dienten hexenartige Figuren als Bösewichte, die das patriarchale, binäre Geschlechtersystem bedrohten.⁷⁶ Federicis und Frasls gesellschaftskritische Sichtweise kann die oben dargelegte psychoanalytische Perspektive für die kommenden Filmanalysen ergänzen: Allgemein bleibt für die folgende Analyse festzuhalten, dass die Hexenfigur eine patriarchal-*männliche* Angst repräsentieren kann, wenn sie als Bedrohung für eine *Männlichkeit* beziehungsweise der *männlichen* Vorherrschaft verhandelt wird. Die unterschiedlichen Perspektiven auf die jeweiligen Auslöser dieser Angst bieten eine differenzierte Grundlage für die Analysen dieser Arbeit. Die Verkörperung *männlicher* Angst durch die Hexe ist also ein weiteres Merkmal, nach dem die untersuchten Filme im kommenden Kapitel kategorisiert werden können.

II. 7. hexenspezifische Untersuchungsparameter

Die hier vorgenommene Sammlung theoretischer Perspektiven zur *Hexe* hatte zum Ziel, die verschiedenen Facetten der Stigmatisierung, die das Stereotyp transportiert, aufzuzeigen. Die Mechanismen und Begriffe, die aus den theoretischen Perspektiven herausgefiltert wurden, ergeben ein Kontingent an charakteristischen Merkmalen der Figur, welches der kommenden Diskursanalyse wie ein Werkzeugkasten dienen kann. Da die Hexe, ihre Entstehung und Definition ein umstrittenes sowie vielfältiges Forschungsgebiet sind, konnten an dieser Stelle sicherlich nicht alle der Hexe charakteristischen Eigenschaften versammelt werden. Ich konzentriere mich auf Elemente einer Definition, die für eine filmwissenschaftliche Untersuchung aktiviert werden können. Für das Untersuchungsinteresse zentral erscheinen die in diesem Kapitel festgehaltenen Dimensionen des Hexenbegriffes: Darunter fallen die

⁷⁵ Vgl. Federici, *Caliban und die Hexe*, S. 116ff.

⁷⁶ Vgl. Frasl, „Team Maleficent“, S. 208ff.

Konstruktion der Hexe als *weiblich*, böswillig und passiv im *Malleus maleficarum* und die systematische – nicht zufällige – Beschaffenheit der Hexenverfolgungen sowie das von Federici diagnostizierte generell *frauenfeindliche* Klima in der Frühen Neuzeit. Die damals verbreitete sexistische Unterlegenheitstheorie, die das Weibliche* als moralisch verwerflich und gleichzeitig von *männlicher* Macht abhängig definiert, bildet die Basis für die Ausrichtung der sexistischen Definition der Hexe. Die gleichzeitig entwickelten neuartigen Medien und die daraus resultierenden Möglichkeiten der Verbreitung von Inhalten in zuvor nicht vorhandenen Dimensionen, gossen Öl ins Feuer dieses Stigmatisierungsprozesses. Die These weiblicher* Passivität wurde anhand der Hexe nicht nur in diesen Medien der Frühen Neuzeit verbreitet, sondern hält sich bis zum heutigen Kinofilm. Inwiefern die Passivität der Hexe inhärent ist oder ihre Figur sich davon emanzipieren kann, bleibt zu diskutieren. Nicht nur dieses Hexen-Charakteristikum wurde in die heutige Medienlandschaft tradiert. So gelten Hässlichkeit, Alter und abjekte Attribute weiterhin als typische Eigenschaften einer Hexe. Zentral ist heutzutage sogar auch noch die Hexe als die *Männlichkeit* bedrohende Weiblichkeit*. Kategorisierende Faktoren, die die folgende Analyse und Befragung der Filme als Untersuchungsparameter anleiten, lauten somit: *Weiblichkeit, Unterlegenheitstheorie, Bosheit, Passivität, Emanzipation, Hässlichkeit, Alter, das Abjekte* sowie *Bedrohung der Männlichkeit*.

III. DIE FIGUR DER HEXE IM SPIELFILM

Die Diskursanalyse ist eine wissenschaftliche Methode zur Untersuchung und Dekonstruktion gesellschaftlicher Verhältnisse, die innerhalb eines Diskurses normalisiert sind. Diskurse selbst sind allgegenwärtige Prozesse, in denen Thesen aufgestellt und wiederholt werden.⁷⁷ Bestimmte Aussagen, Ideen und Behauptungen werden getroffen, verbreitet und repetiert und etablieren sich dadurch zu alltäglichen, gesellschaftlich akzeptierten Normen. Auf diese Weise wird Allgemeinwissen, das gesellschaftliche Gedankengut, das „kollektive[...] Bewusstsein“⁷⁸ geformt.⁷⁹ So entstehen in Diskursen auch stereotype Darstellungen wie die Hexe. Gewiss ist das ein notwendiger Prozess zur Verständigung der Menschen als soziale Wesen. Unter anderen betont der Filmwissenschaftler Jörg Schweinitz die essenzielle Funktion von Stereotypik für die Filmproduktion. Stereotype würden laut Schweinitz verschiedene Aufgaben erfüllen, von denen aus Rezipient*innensicht zwei wesentlich sind: Erstens können durch stereotype Darstellung und Erzählkonventionen vielfältige Kontexte komprimiert werden, um komplexe Geschichten bündig zu erzählen. Zweitens bauen Produzent*innen auf Genrekonventionen, um die Erwartungen und Wünsche des Publikums gezielt zu sättigen.⁸⁰ Den Rückgriff auf Stereotype versteht Schweinitz „als einen für Denken und Kommunikation und Handeln unentbehrlichen Prozess“.⁸¹ Stereotype haben demnach eine produktive Eigenschaft, indem sie durch den metaphorischen Einsatz gewisser Schemata die Erzählung narrativer Szenarien ermöglichen.

Schweinitz erwähnt auch die Machtverhältnisse, die stereotyper Repräsentation in Verbindung stehen. Er erwähnt, dass Filme durch diese bedeutungsproduktiven Verkürzungen gesellschaftliche Vorurteile durch ihre Wiederholung und Variation verfestigen oder auch verändern können.⁸² Die Bedeutung des Kinos für die Herstellung und den Erhalt gesellschaftlicher Stereotype erklärt die sozialkritische Autorin bell hooks in der besonderen Repräsentationsmacht des Mediums Film. Sie weist auf die normalisierende Wirkung der ständigen Wiederholung stereotyper Darstellung auf der Leinwand hin.⁸³ Einerseits müssen narrative Medien also auf Stereotype zurückgreifen, um eine Erzählung zu ermöglichen. Andererseits darf aus gesellschaftskritischer Sicht der Einfluss dieses Prozesses auf wirkende Machtverhältnisse nicht unterschätzt werden. Dass gesellschaftliche Normen jedoch nicht

⁷⁷ Vgl. Bublitz et al., *Das Wuchern der Diskurse*, S. 11ff.

⁷⁸ Ebd., S. 136

⁷⁹ Vgl. ebd.

⁸⁰ Vgl. Schweinitz, *Film und Stereotyp*, S. 99ff.

⁸¹ Ebd., S. XIV.

⁸² Vgl. ebd., S. Xff.

⁸³ Vgl. hooks, *Black Looks*.

zwingend zu akzeptieren und unhinterfragbar wären, argumentiert Michel Foucault, der sich in seinem philosophischen Schaffen unter anderem mit dem Diskurs und den damit verbundenen Machtverhältnissen auseinandergesetzt hat.⁸⁴ An dieser Stelle kommt die Diskursanalyse zu ihrem Einsatz: Sie ist ein methodischer Ansatz, der die Dekonstruktion scheinbar gegebener Normen ermöglicht, indem sie wiederum ihre diskursive Konstruktion gezielt ausstellt. Durch eine ins Detail gehende Untersuchung der Strukturen eines Diskurses, kann aufgezeigt werden, wie und welche Bedeutungen hergestellt werden. Anschließend können diese Bedeutungen dekonstruiert werden.⁸⁵ Aus dieser Definition leitet sich die Eignung dieser Methode zur Beantwortung meiner Forschungsfragen ab, welche auf die Untersuchung der Entwicklung eines Figurentypus und die damit verbundenen Stereotype abzielen.

Das Forschungsinteresse meiner Masterarbeit fragt nach geschlechtsspezifischen Stereotypen, also nach Vorurteilen, die innerhalb eines binären Geschlechtsmodells einem Gender zugeschrieben werden. Auch bei der Herstellung von Stereotypen handelt es sich um einen diskursiven Prozess: Gewisse Behauptungen über eine bestimmte Gruppe von Menschen werden gestreut und so häufig wiederholt, bis sie schließlich als Tatsachen angenommen und automatisch mit der betreffenden Gruppe verknüpft werden. Vergleichbar ist ein solcher Prozess mit dem Mythos-Modell Roland Barthes'. In seinem Werk *Mythen des Alltags* beschreibt er, wie alltägliche Annahmen etabliert und in Folge nicht mehr hinterfragt werden. Demnach würden im Zuge gesellschaftlicher Kommunikation gewissen Gegenständen Bedeutungen zugeschrieben werden, für die sie in weiterer Folge stellvertretend eingesetzt werden. Barthes zieht in seinen Ausführungen zur Erklärung das Beispiel roter Rosen heran: Per se sind sie nichts weiter als die Blüten einer Pflanzengattung (Signifikant). In der westlichen Gesellschaft gelten sie allerdings als Zeichen der Liebe (Signifikat beziehungsweise die Bedeutung, die dem Signifikanten zugeschrieben wird). Im Prozess der Mythos-Werdung würde dieses Verhältnis gedoppelt, sodass das Zeichen zum Signifikanten wird, dem wiederum ein neues Signifikat hinzugesetzt würde. Gemeinsam ergeben diese beiden dann das Zeichen auf der neuen Ebene, das Barthes Mythos nennt. Auf diesem Weg distanzieren sich das Zeichen von seiner ursprünglichen Konstruktion, würde um die Bedeutungsherstellung verkürzt, aber seiner zugeschriebenen Bedeutung nicht beraubt.⁸⁶ Oder, mit den Worten Barthes' selbst: „Die Dinge verlieren [im Mythos] die Erinnerung daran, dass sie hergestellt worden sind.“⁸⁷ So

⁸⁴ Vgl. Foucault, „Wahrheit, Macht und Selbst. Ein Gespräch zwischen Rux Martin und Michel Foucault (25. Oktober 1982)“, in: *Technologien des Selbst*, hg. v. ders. et al., Frankfurt a.M. 1993, S. 16f. nach Bublitz et al., *Das Wuchern der Diskurse*, S. 14.

⁸⁵ Vgl. Bublitz et al., *Das Wuchern der Diskurse*, S. 10ff; Babka/Posselt, *Gender und Dekonstruktion*, S. 48.

⁸⁶ Vgl. Barthes, *Mythen des Alltags*, S. 262ff.

⁸⁷ Ebd., S. 295.

stehen rote Rosen heute stellvertretend für eine Liebeserklärung, während der Bedeutungszusammenhang unerklärt bleiben kann. Der Semiotiker verwendet den Begriff der „entpolitisierte[n] Rede“,⁸⁸ um den Verlust des Entstehungszusammenhangs während des Prozesses der Mythos-Werdung zu benennen. Die Problematik wird deutlich: Während am Ende nur noch der Mythos, also ein mit Bedeutung besetztes Sinnbild, an der sichtbaren Oberfläche bleibt,⁸⁹ schleppt er ursprüngliche Motive, seine historische Konstruktion und die dazugehörigen komplexen Zusammenhänge aus Wirkungen und Bedeutungen unbeachtet mit.

Nach diesem Muster kann auch die Hexe als Mythos verstanden werden. Die Konstruktion der Figur, die heute unter dem Begriff Hexe verstanden wird, durchläuft einen vergleichbaren Prozess inklusive Verlust der Bedeutungszusammenhänge. In den sexistischen Umständen der Frühen Neuzeit als reales Feindbild hervorgerufen, wurde die Hexe spätestens mit den rationalistischen Vorgängen der Aufklärung zu einer Figur fantastischer Erzählung. Heute wird ihr Begriff in narrativen Medien für Magier*innen verwendet, die entweder als gruselige Märchenhexe auftreten oder auch als Identifikationsfigur fungieren. Ihre komplexen Entstehungszusammenhänge, die im vorangegangenen theoretischen Kapitel nachvollzogen wurden, werden dabei nur selten thematisiert. Die Hexe steht für einen bestimmten Figurentypus, der bei seinem Einsatz sofort gedeutet werden kann und nicht erst erklärt werden muss. Die gesellschaftspolitischen Zusammenhänge, die mit der Figur in Verbindung stehen und aus genderkritischer Sicht unbedingt zu erörtern sind, sind im Prozess der Mythos-Werdung jedoch auf der Strecke geblieben. Der Begriff *Hexe* hat sich in der jahrhundertelangen Zwischenzeit seiner sprachlichen Verwendung verselbstständigt.

In diesem Verhältnis findet sich die Parallele der Arbeit des Mythologen⁹⁰ von Barthes zur Foucaultschen Diskursanalyse: Beide Methoden versuchen zu entziffern, woher gesellschaftliche Normen stammen und wie diese konstruiert werden. Wie bei einer Diskursanalyse geht es bei der Analyse eines Mythos also darum, ein sprachliches Konstrukt in seine Einzelteile zu zerlegen, um zu erforschen, welche Zusammenhänge bei der Erzählung von Mythen mitgetragen und weitergegeben werden.

Im vorangegangenen, theoretisch ausgelegten Kapitel wurde eine Sammlung von einigen Faktoren zusammengestellt, die die Stigmatisierung durch die Figur der Hexe medienhistorisch ausmachen. Anhand dieser Untersuchungsmerkmale soll in diesem Kapitel nun analysiert werden, inwiefern die die Hexe als Mythos definierenden Eigenschaften auf die aktuelle Verwendung des Figurentypus weiterhin anzuwenden sind. Zunächst wurde für dieses

⁸⁸ Barthes, *Mythen des Alltags*, S. 295.

⁸⁹ vgl. ebd., S. 267.

⁹⁰ vgl. ebd., S. 276f.

Vorhaben eine Liste hergestellt, die infrage kommende Filme der vergangenen zehn Jahre enthält. Wie bereits in der Einleitung erwähnt und begründet, wurde auch eine lokale Eingrenzung vorgenommen. Es konnten also lediglich Filme berücksichtigt werden, die in Europa oder Nordamerika produziert wurden oder deren Hexenverständnis der europäischen Hexenkonstruktion entspricht. Bei Letzteren handelt es sich vorwiegend um Hexenfiguren, die im Zuge kolonialistischer Vorgänge in außereuropäische Gebiete übertragen wurden. Die Stigmatisierungsprozesse sind hier also unabhängig vom Produktionsland vergleichbar. Davon kann im globalen Ausmaß jedoch nicht ausgegangen werden. Zwar tauchen hexenähnliche Figuren auch in außereuropäischen Kulturkreisen auf. Es handelt sich dabei jedoch um Figuren, die einen kulturell stark abweichenden Entstehungskontext zum hier behandelten Themengebiet aufweisen.

Um die entsprechenden Diskursfragmente für die Liste der aktuellen Spielfilme zur Hexenthematik zu finden, wurde die Filmdatenbank *IMDb* herangezogen. Anhand der Schlagwortsuche nach *witch* konnten 170 Filmtitel herausgefiltert werden,⁹¹ deren Handlung eine oder mehrere Hexenfiguren enthält, die der hier behandelten Hexenkonstruktion entsprechen und die in den letzten zehn Jahren erstmals ausgestrahlt wurden. Die Analyse und Auswertung der gesamten Liste könnte fundierte Aussagen über die quantitative Verbreitung bestimmter Stereotype, die mit der Hexe in Verbindung stehen, liefern. Ein solches Vorhaben käme zum Beispiel für sozialwissenschaftliche Forschungsinteressen infrage. Für die hier vorgenommene filmwissenschaftliche Analyse führt ein solcher Aufwand jedoch zu weit. Die für die vorliegende Arbeit gewählten Forschungsfragen richten sich an die filmspezifische Verhandlung des Figurentypus und die medienspezifischen Möglichkeiten, die Hexe trotz ihrer Einbettung in einen Komplex an Stereotypen für ein feministisches Anliegen einzusetzen. Hierfür wurden zwei Untersuchungsgegenstände aus dem Kontingent der aktuellen Filmbeispiele ausgewählt, die im Folgenden zur detaillierten Betrachtung kommen werden.

Die Sammlung der infrage kommenden Filmtitel ist hier trotzdem von Belang: Die hohe Zahl von mindestens 170 Produktionen belegt das aktuelle Interesse am narrativen Motiv der Hexe und argumentiert damit die Aktualität und Dringlichkeit seiner Untersuchung. Unter den aufgelisteten Filmen sind sowohl Blockbuster als auch B-Produktionen zu finden. Bei der Hexe handelt es sich also nicht um ein Nischenmotiv. Der Erfolg medialer Erzeugnisse zum Thema

⁹¹ Während des Schreibprozesses dieser Arbeit wurden auch Filme gesichtet, die Hexenfiguren beinhalten oder auf das Thema anspielen, die die Schlagwortsuche über die genannte Filmdatenbank nicht wiedergibt. Dazu gehören unter anderen *The Banshees of Inisherin*, R.: Martin McDonagh, IR/US/UK 2022 oder *Tatort: Das Tor zur Hölle*, R.: Thomas Roth, AT 2022. Diese Titel zeugen von der Fehleranfälligkeit beziehungsweise Lückenhaftigkeit der Suchstrategie. Eine Vollständigkeit ist bei der hergestellten Liste also nicht gegeben. Die hohe Zahl an zeitgenössischen Film- und Fernsehproduktionen würde ein solches Vorhaben erschweren.

belegt die Faszination für die magische Figur, die auch in dominanzgesellschaftlichen Kreisen vorhanden scheint. Die Hexe ist also ein im aktuellen Diskurs vertretenes Thema, woraus die Relevanz ihrer diskursanalytischen Untersuchung folgt. Ein Blick auf die unterschiedlichen Genres, in denen die behandelte Figur filmisch auftritt, beschreibt die vielfältigen Zielgruppen. So ist die Hexe nicht nur eine Schreckfigur aus Märchenfilmen für Kinder, sondern tritt auch als Feindbild in Horrorfilmen, die für ein erwachseneres Publikum konzipiert werden, auf. Das Motiv *Hexe* wird demnach von verschiedenen Mitgliedern des Diskurses verhandelt und kann deshalb wahrscheinlich auch verschiedene Interessen oder Ängste vertreten. So komplex sich die Definition ihrer Figur darstellt, so bunt mutet der filmische Diskurs um die Hexe an.

Um ein differenziertes Analyseergebnis zu erhalten, wurden für die folgenden Figurenanalysen zwei Filme aus der vorbereiteten Liste ausgewählt, die sich schon auf den ersten Blick durch Genre, Reichweite und Perspektive auf die verhandelte Figur unterscheiden. Die Wahl fiel nach dieser Prämisse zum einen auf *The Last Witch Hunter*.⁹² Mit einer weltweit eingespielten Summe von knapp 150 Millionen Dollar zählt der unter der Regie Breck Eisners entstandene Film zum Blockbustersegment der Hexenfilme.⁹³ Genrebezogen ist er dem Fantasy- oder Actionfilm zuzuordnen. Bereits der Trailer inszeniert einen von Vin Diesel verkörperten Hexenjäger als Helden, wodurch die Hexen des Filmes indirekt zum Feindbild erklärt werden.⁹⁴ Das Publikum kann sich also von diesen ersten Charakteristika einen unterhaltsamen Film mit bösen Hexen, die einem beliebten *männlichen* Darsteller bekämpft werden, erwarten. Für die hier vorgenommene Analyse wurde dieses Exemplar außerdem herangezogen, da es inhaltlich ein patriarchalgesellschaftlich sexistisches Frauen*bild aufweist. Zumindest eine der in diesem Film vertretenen Hexen entspricht tatsächlich dem patriarchalen Stereotyp der *weiblichen*, bösen Magierin.

Zum anderen wählte ich als zweiten Untersuchungsgegenstand die Anna Biller-Produktion *The Love Witch*.⁹⁵ Der Filmemacherin eilt ein gesellschaftskritischer, feministischer Ruf voraus. Dementsprechend unterscheidet sich die Perspektive der Filmemacherin auf die Hexenfigur wesentlich von dem Weltbild, welches *The Last Witch Hunter* vertritt. Als Independent-Produktion erreichte Billers Film eine exklusivere Zielgruppe, mit über 250 tausend Dollar weltweiter Einnahmen findet jedoch auch seine Hexe einen nicht unwesentlichen Anteil am Diskurs.⁹⁶ Das Genre des Filmes kann am ehesten als Horrorkomödie beschrieben werden. Schon die Nennung der Protagonistin im Titel macht klar, dass dieser

⁹² Vgl. *The Last Witch Hunter*.

⁹³ Vgl. IMDb.com, Inc., *Box Office Mojo. The Last Witch Hunter (2015)*, 20.10.2023.

⁹⁴ Vgl. „The Last Witch Hunter (2015 Movie - Vin Diesel) Official Trailer“.

⁹⁵ Vgl. *The Love Witch*.

⁹⁶ Vgl. IMDb.com, Inc., *Box Office Mojo. The Love Witch (2016)*, 20.10.2023.

zweite Film eine Hexe fokussiert und nicht deren Verfolger. Auch hier geht es um eine *weibliche* Zauberin. Inwiefern diese jedoch als stereotyp oder böse zu beschreiben ist, wird sich durch die Analyse herausstellen.

Von dem Kontrast der unterschiedlichen Perspektiven auf das Motiv der Hexe erwarte ich mir eine fruchtbare Basis für einen Vergleich der Filme, der durch die Frage angeleitet wird, welche figurentypischen Stereotype fortgeführt werden und inwiefern sich Möglichkeiten der feministischen Wiederaneignung des pejorativen Begriffes bieten. Die Hexenfiguren der ausgewählten Filmbeispiele können dabei stellvertretend für die aktuelle Umsetzung des Figurentypus stehen. Sie können zwar die Komplexität der vorhandenen Korpus der Filmhexen keinesfalls vollständig repräsentieren, dennoch sind sie zwei konkrete Beispiele für das Hexenbild, wie es derzeit in den gesellschaftlichen Diskurs Eingang findet.

III. 1. Die Hexe aus patriarchaler Perspektive in *The Last Witch Hunter*

III. 1. 1. Inhaltsangabe

Auf den ersten Blick handelt es sich bei *The Last Witch Hunter* um einen Hexenfilm der offensichtlich sexistischen Kategorie. Die diegetische Welt des Filmes ist durch ein patriarchales System organisiert, das nicht kritisch dargestellt ist. Die Detailanalyse der beiden Hexenfiguren, die durch die Narration hervorgehoben werden, wird jedoch aufzeigen, dass die Struktur des Filmes doch gar nicht so simpel ist und vielleicht mehr Tiefe aufweisen kann, als bei einer ersten Sichtung augenscheinlich vorhanden ist. Dafür werden nach einer knappen Inhaltsangabe des Filmes die Figurenanalyse zweier Hexen der Diegese ausgeführt. Dies geschieht nach jenen anleitenden Untersuchungsparametern, die im theoretischen Kapitel zum Begriff der Hexe ermittelt wurden.

Breck Eisners *The Last Witch Hunter* erzählt die Geschichte von Kaulder, der vom hypermaskulin auftretenden Vin Diesel verkörpert wird. Seit Jahrhunderten hält er die Hexen in der menschlichen Welt in Zaum. Begonnen hätten diese Bemühungen im 14. Jahrhundert, als Kaulders Frau und Tochter an einer Pestepidemie gestorben seien, die die *Queen Witch*, die Königin der Hexen (gespielt von einer bis zur Unverkennbarkeit maskierten Julie Engelbrecht), verbreitet habe, um die Menschheit zu vernichten. Gemeinsam mit anderen Männern, so die Handlung des Films, trat Kaulder damals die Jagd auf die Hexenkönigin an, um ihr Unwesen zu beenden. Dabei kam es zu einem Zweikampf zwischen dem Protagonisten und seiner Antagonistin. Im Zuge dessen belegte die Hexe ihn mit einem Unsterblichkeitsfluch, scheinbar als Strafe für ihren eigenen Tod. Später stellt sich heraus, dass sie die Lebensenergie ihres nun unsterblichen Gegners nutzt, um sich selbst am Leben zu halten. Ihre Leben sind somit

verbunden: Der Protagonist profitiert von der Unsterblichkeit der Hexe, während sie sein Fortleben nutzt, um selbst wieder zu Kräften zu kommen.⁹⁷

Da der christlicher Orden *Axe and Cross* in Kaulder die wirksamste Waffe der Menschheit gegen die Hexen erkennt, bewahren seine Mitglieder das noch schlagende Herz der Königin auf. Je ein Ordensbruder wirkt außerdem auf Lebenszeit als Vertrauter des Hexenjägers. Trotz der engen Zusammenarbeit halten die Mönche die Aufbewahrung des Hexenherzens geheim. Sogar der Protagonist weiß also nichts von dem Zusammenhang seiner Unsterblichkeit und dem Überleben der Hexenkönigin. Ein Pakt zwischen dem Orden und einem Hexentribunal erlaubt den Hexen dieses Filmes, parallel zur menschlichen Gesellschaft zu leben, solange sich ihre Magie nie gegen Menschen richtet. Durch diplomatische Verhandlungen und die hart durchgreifende Hand Kaulders, die alle verbrecherischen Hexen in ein lebenslängliches Verließ sperrt, können die Normalsterblichen der heutigen Welt ein ungestörtes Leben führen.⁹⁸

Der Film basiert also auf der Hypothese existierender Hexen in der zeitgenössischen Welt. Strukturiert wird die Narration des Filmes durch die Erzählung vom Ordensangehörigen Dolan 36 (Michael Caine), dessen Funktion die Dokumentation und Begleitung des Hexenjägers erfüllt. Als dieser plötzlich im Sterben liegt, macht Kaulder sich auf die Suche nach dem Grund für das Leid seines Verbündeten und einer Heilungsmöglichkeit. Dabei lernt er die Hexe Chloe (Rose Leslie) kennen, die ihm im weiteren Verlauf der Story zur Seite steht. Schließlich entdeckt der Protagonist, dass er die Hexenkönigin damals gar nicht getötet hat, sondern, dass gerade jetzt wieder erstarkt. Indem sie die verhafteten Hexen zu einer Art Energiekreis zusammengeschlossen hat, hat die Hexenkönigin es erneut geschafft, wieder an einer Epidemie zu arbeiten, welche die Menschheit schlussendlich auslöschen soll. Es kommt zu einem weiteren Kampf zwischen ihr und dem Hexenjäger, in dem es um nicht weniger als den Fortbestand der Menschheit geht. Chloe ist das letzte fehlende Glied im Hexenzirkel der Queen Witch. Als sie unfreiwillig darin eingebunden wird, sammelt sich genug magische Energie für die Pläne der Queen Witch zusammen. Während daraufhin massenhaft Pestfliegen in die Welt ausströmen und die menschliche Gesellschaft bedrohen, besiegt Kaulder seine Gegnerin letztendlich noch. Während er selbst kollabiert, scheint der Spuk beseitigt: Wie leiser Schnee fallen die nun außer Gefecht gesetzten Parasiten zu Boden und die Menschheit ist gerettet. Auch für den Protagonisten gibt es ein romantisches Happy End: In den Armen der

⁹⁷ Vgl. *The Last Witch Hunter*.

⁹⁸ Vgl. ebd.

besorgten Chloe wacht er wieder auf und sie beschließen ihr Leben gemeinsam weiterzuführen.⁹⁹

Unterdessen stellt sich heraus, dass das Leben der Queen Witch und das Kaulders, wie bereits beschrieben, zusammenhängen. Am Ende des Filmes zerstört Kaulder das Herz nur aufgrund Chloes flehentliches Bitte nicht. In einer Vision hat sie die von der Hexenkönigin beherrschte, menschenlose Version der Erde erlebt und möchte eine solche Welt verhindern. Da auch sie den Helden des Filmes als einzige Rettung des Status Quo hält, überzeugt sie ihn, das Herz der Hexenkönigin und damit sich selbst am Leben zu halten.¹⁰⁰

Die Story von *The Last Witch Hunter* hebt zwei Hexenfiguren hervor: die Queen Witch und Chloe. Während erstere versucht, die Menschheit auszurotten, stellt sich Chloe auf die Seite der Menschen. Auch *männliche* Hexer tauchen im Film auf, die im Gegensatz zu den beiden soeben genannten Figuren jedoch nicht eingehender psychologisiert werden und lediglich als Anhänger der Königin ihr zuarbeiten. Die Figurenanalyse wird sich also auf Chloe und die Königin begrenzen. Ohnehin stechen diese beiden als wichtigere Nebenfiguren heraus und prägen das Bild der Hexen in diesem Film am stärksten. In diesem Kapitel werde ich also zunächst die Figur der Chloe und anschließend die der Königin analysieren. Abschließend werde ich die wichtigsten Punkte der Analysen zusammenfassen und den Film damit in den Diskurs um die Figur der Hexe einordnen.

III. 1. 2. Chloe

Chloe wird erst im zweiten Drittel des Filmes *The Last Witch Hunter* eingeführt und nimmt später jedoch eine sehr wichtige Position an Kaulders Seite ein. Vorgestellt wird sie als toughe Besitzerin einer gut besuchten Bar für Hexen, in der sie allerlei Gebräue mischt. Der Protagonist sucht dieses Lokal während seiner detektivischen Recherche auf, um sich von ihr einen Erinnerungszauber anreichen zu lassen. Bei seinem Eintreten ist sie die einzige anwesende Hexe, die mutig genug ist, nicht zu fliehen, sondern ihm gegenüberzutreten. Obwohl ihr die Verunsicherung anzumerken ist, bedient sie Kaulder nur widerwillig und stichelt ihn durch provokante Entgegnungen. Während dieser schließlich mithilfe eines Mittelchens, das sie ihm gemischt hat, in seinen Erinnerungen träumt, werden sie von einem Anhänger der Hexenkönigin überrascht, der die Bar gänzlich zerstört. Hilflos flieht Chloe in ihre Wohnung. Dort ist sie allerdings auch nicht sicher: Die Hexenkönigin verschafft sich Einlass und versucht, Chloe zu entführen. Nachdem Kaulder sie daraufhin vor der Königin rettet, entscheidet sie sich,

⁹⁹ Vgl. *The Last Witch Hunter*.

¹⁰⁰ Vgl. ebd.

sich auf seine Seite zu schlagen und dafür die Sicherheit seines Schutzes zu genießen. Im Laufe des Filmes entwickelt sich eine vertraute Beziehung zwischen ihr und dem Protagonisten. Ein romantisches Verhältnis zwischen ihnen wird gegen Ende des Filmes suggeriert.¹⁰¹

III. 1. 2. 1. Rose Leslie als Cloe (*Weiblichkeit*, äußere Erscheinung, Alter, Bedrohung der *Männlichkeit*, Börsartigkeit)

Im Folgenden fokussiere ich die Besetzung der Rolle Chloes und arbeite dabei heraus, wie ihre *Weiblichkeit*, ihr Alter sowie ihre Äußerlichkeit dargestellt werden und welche Bedrohung von ihrer Figur für wen ausgeht.

Besetzt wurde die Rolle der Chloe mit der Schauspielerin Rose Leslie, die durch ihre Rolle als Wildling Ygritte in *Game of Thrones* hohen Bekanntheitsgrad erreichte.¹⁰² Die Schauspielerin kann durch Merkmale bezeichnet werden, die heteronormativ weiblichen* Personen zugeschrieben werden. Damit charakterisiert sie bereits die Figur der Chloe: Diese Hexe ist dem Klischee entsprechend *weiblich*, jedoch nicht alt oder hässlich. Damit werden schon einige Untersuchungsparameter angesprochen, die im Theorieteil zum Begriff der Hexe ausgearbeitet wurden. Leslie ist jung und hübsch und wird nicht etwa durch maskenbildnerische Eingriffe entstellt. Allerdings ist sie auch nicht auf eine *Femme-fatale*-Art schön oder sexy. Stattdessen beschreibt sie eher eine bodenständige, vielleicht spröde Schönheit, sodass sie nicht als zu starke Verführerin zur Gefahr für Kaulder werden kann. Ihre Lippen sind schmal, der Kiefer kantig, die Nase etwas spitz. Ein leichter Unterbiss lässt sie immer ein wenig schmolldend wirken, ihre ohnehin niedrige Stirn ist die meiste Zeit von einem schrägen Pony verdeckt. Die lässige Körperhaltung mit hängenden Schultern kann zwar ihre betonte Coolness¹⁰³ oder, wenn es die Situation fordert, auch ihre Resignation¹⁰⁴ ausdrücken. Ihrer normativen Attraktivität ist diese Pose jedoch nicht förderlich. Das Kostümbild unterstützt Chloes Unauffälligkeit. Zumeist trägt sie hochgeschlossene, lockere T-Shirts in gedeckten Farben und kantige Lederjacken. Körperbetont sind höchstens ihre Jeans, die dadurch jedoch die relativ kurzen Beine der Schauspielerin noch zusätzlich kurz wirken lassen.¹⁰⁵ Die dunklen Farben ihrer Kleidung lassen sie im meist zwielichtig ausgeleuchteten Szenenbild versumpfen.¹⁰⁶ Allein die Rose Leslie-typischen rostroten Haare und ihre Blässe heben ihre Figur visuell hervor. Die beschriebenen Eigenschaften entsprechen nicht dem gesellschaftlichen Schönheitsideal, das von Frauen*

¹⁰¹ Vgl. *The Last Witch Hunter*, 0:37:15-0:52:30.

¹⁰² Vgl. z.B. „The Old Gods and the New“, *Game of Thrones* 2/6, R.: David Nutter, US 2012.

¹⁰³ Vgl. *The Last Witch Hunter*, 1:37:30.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., 0:51:42.

¹⁰⁵ Vgl. ebd.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., 0:37:15-0:41:40.

erwartet wird und unter anderem in weiteren populären Vin-Diesel-Filmen wie beispielsweise *XXX*¹⁰⁷ oder *The Fast and the Furious*¹⁰⁸ propagiert wird. Gleichzeitig ist Chloe keineswegs als hässlich abgebildet. Hohe Wangenknochen, große Augen und Zierlichkeit gelten nach gesellschaftlicher Norm als *weibliche* Schönheitsmerkmale. Das Styling der Rolle mit langen, gepflegten Haaren und dezentem Make-Up unterstützen ihr positives Erscheinungsbild nach gesellschaftlichen Vorstellungen. Die filmische Darstellung von Chloe kann am treffendsten als hübsch beschrieben werden.¹⁰⁹ So verfällt Kaulder ihrer Schönheit nicht triebhaft und unkontrolliert, wie es stereotyper Weise von hexerischer Verführungskraft erwartet wird.¹¹⁰ Altruistisch stellt er sie stattdessen unter seinen Schutz und scheint sich erst nach einer Weile aus Gründen der Treuherzigkeit zu ihr hingezogen zu fühlen. Letztendlich beeindruckt Chloe den Protagonisten nicht durch ihre Schönheit, sondern durch ihre Persönlichkeit.

Die *weibliche* Schönheit wird in diesem Fall also nicht zur Bedrohung für den *männlichen* Protagonisten. Er kann seine Affekte auch ihrer Gegenwart kontrollieren. In einer initialen Szene für die Freundschaft zwischen Chloe und Kaulder wird er sogar zum Retter ihrer Schönheit und übernimmt damit sogar die Kontrolle über das Aussehen der Hexe. Als die Queen Witch Chloe durch einen sich öffnenden Kanal in ihr Reich zu verschlingen droht, verändert sich auch ihre sonst unberührte Physiognomie: In diesem Moment scheint sie mit sofortiger Wirkung zu altern. In einer nahen Einstellung wird ihr Gesicht zur Fratze verzerrt. Ihre Haut wird grau, faltig und rissig, der Schädel und die Sehnen darunter kommen zum Vorschein. Ihr zu einem Schrei aufgerissener Mund wird zu einem tierischen Maul mit schmutzigen Zähnen, ihre Finger formen sich zu Klauen.¹¹¹ Als Kaulder ihren Namen ruft und sie aus dem Schlund herausfischt, erhält Chloe ihr vorheriges Aussehen zurück.¹¹² Der hypermaskuline Protagonist

¹⁰⁷ Vgl. *XXX*, R.: Rob Cohen, US 2002.

¹⁰⁸ Vgl. *The Fast and the Furious*, R.: Rob Cohen, US/DE 2001.

¹⁰⁹ Hierzu ist festzuhalten, dass mit diesem Absatz nicht versucht wird, eine Wertigkeit der Figur oder der Schauspielerin Rose Leslie über ihre äußerlichen Charakteristika zu treffen. Was als schön oder nicht schön gilt, wird diskursiv und gesellschaftlich bestimmt und ist – insbesondere aus feministischer Perspektive – zu problematisieren. Hier muss jedoch auf normative Schönheitsbilder zurückgegriffen werden, um zu untersuchen, inwiefern diese Hexenfigur einem Schönheitsideal entspricht und welche Auswirkungen dies hat. Das ist an dieser Stelle nicht meine persönliche Entscheidung oder Wertung, sondern ein Aspekt, der durch die historische Stigmatisierung der Frau als Hexe notwendig gemacht wurde, wie bereits die theoretische Hinleitung auf das Thema gezeigt hat.

¹¹⁰ Vgl. Federici, *Caliban und die Hexe*, S. 235: „Den Hexen wurde [...] vorgeworfen, in Männern übermäßig erotische Leidenschaft hervorzurufen [...]“; weiter auf S. 236: „Die sexuelle Leidenschaft unterwanderte nicht nur die männliche Autorität über Frauen [...], sondern auch die männliche Fähigkeit zur Selbstführung, so dass der Mann jenen kostbaren Kopf verlor, in dem die kartesianische Philosophie den Ursprung des Geistes verortete. Eine sexuell aktive Frau war also eine Gefahr für die Öffentlichkeit, eine Bedrohung der Gesellschaftsordnung, denn sie zerrüttete das Verantwortungsbewusstsein des Mannes sowie seine Fähigkeit, zu arbeiten und sich selbst zu beherrschen.“

Weiterführend beschreibt die Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Frenzel, wie die so historisch geprägte Verteufelung weiblicher Sexualität als narratives Motiv austauscht: Frenzel, *Motive der Weltliteratur*, S. 760ff.

¹¹¹ Vgl. *The Last Witch Hunter*, 0:42:31.

¹¹² Vgl. ebd., 0:49:48.

bewahrt also einerseits angesichts der unbedrohlichen *Weiblichkeit* Chloes seine Souveränität und erlangt zugleich die Macht über die Schönheit seines Schützlings. Auf diese Weise erweitert *The Last Witch Hunter* die These der Filmwissenschaftlerin Laura Mulvey zum Blickregime im klassischen Hollywoodkino. Laut Mulvey hält der *männliche* Protagonist eines Filmes die Kontrollmacht über die *weibliche* Figur inne, indem er über einen aktiven Blick verfüge, dem sie untergeordnet sei: „The image of woman as (passive) raw material for the (active) gaze of man takes the argument a step further into the structure of representation, adding a further layer demanded by the ideology of the patriarchal order as it is worked out in its favorite cinematic form – illusionistic narrative film”.¹¹³ Dadurch, dass der Protagonist hier mit seiner Rettungsaktion über die Kontrolle über das Aussehen seiner *weiblichen* Nebenspielerin verfügt, hält er nicht nur durch seinen aktiven Blick die Macht über die objektifizierte Chloe inne. Zusätzlich kontrolliert er ihre Eignung als passives Objekt des *männlichen* Blickes. Ihm verdankt Chloe ihre Schönheit, die die Hexenkönigin ihr beinahe genommen hätte.

Chloe ist aus der narrativen Perspektive auch keine böse Hexe. Sie kämpft gegen die Königin und an der Seite für Kaulder für das Überleben der Menschheit. Ihr Beweggrund dabei ist jedoch nicht derselbe altruistische des Hexenjägers, der sein Dasein selbstlos dem Schutz der Menschheit vor den Hexen widmet. Ihre Motivation ist eher opportunistischer Art. Um sich Kaulders Schutz gegen die Hexenkönigin zu sichern, schlägt sie sich auf seine Seite und damit auf die der Menschheit. Auch benimmt sie sich ihrem zukünftigen Beschützer gegenüber anfänglich hinterhältig, als sie versucht, ein rufschädigendes Selfie mit dem berüchtigten Hexenjäger zu schießen, während dieser aufgrund ihres Erinnerungsdrinks in mentaler Abwesenheit zu sein scheint.¹¹⁴ Sie entwickelt sich jedoch im Laufe der Handlung zu seiner treuen und mutigen Gehilfin. Gegen die Menschen ist die Hexe Chloe also nicht bösartig, aber auch nicht wahrhaftig *gut*. Für den *männlichen* Protagonisten stellt sie keine Bedrohung dar. Für die diegetische Menschheit, für die sie sich überhaupt nicht zu interessieren scheint, ist sie jedoch keine vertrauenswürdige Hexe, da sie die Entscheidung, sich mit Kaulder zu solidarisieren, lediglich für ihr eigenes Wohl trifft.¹¹⁵

Als mutige und loyale, aber für die Mehrheitsgesellschaft potenziell gefährliche Gefährtin kennt Rose Leslie Publikum sie bereits von ihrer Rolle in *Game of Thrones*. Dort spielt sie den Wildling Ygritte, die ihren Entführer Jon Snow zunächst in einen Hinterhalt lockt und schließlich doch mit ihm eine Liebesbeziehung eingeht.¹¹⁶ Die Starpersona von Rose Leslie

¹¹³ Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema”, S. 493.

¹¹⁴ Vgl. *The Last Witch Hunter*, 0:37:15-0:41:40.

¹¹⁵ Vgl. ebd., 0:47:40-0:52:30.

¹¹⁶ Vgl. „A Man Without Honor”, *Game of Thrones* 2/7, R.: David Nutter, US 2012; sowie „Kissed by Fire”, *Game of Thrones* 3/5, R.: Alex Graves, US 2013.

umgibt also bereits ein warmherziger, jedoch nicht vertrauens-erweckender, eher zweifelhafter Ruf, der die Charakterisierung der Chloe unterstreicht. Sie ist eine ambivalente Hexe – weder als böse noch als ehrlich und gut zu definieren. Jedenfalls stellt sie sowohl für die Menschheit als auch die patriarchale *Männlichkeit*, die hier durch Vin Diesels Figur verkörpert wird, keine ernstzunehmende Bedrohung dar.

III. 1. 2. 2. Passivität

Nach der Befragung der Figur Chloe hinsichtlich der Untersuchungsparameter *Weiblichkeit*, Äußerlichkeit, Alter, Bedrohung der *Männlichkeit* sowie Bosheit, möchte ich hier auf die Dimensionen von Aktivität beziehungsweise Passivität der Figur eingehen. Diese Analysekategorien entstammen sowohl jenen Thesen zur Hexe, die im theoretischen Kapitel dieser Arbeit festgehalten wurden, als auch klassischen Werken der feministischen Filmtheorie.¹¹⁷ Mithilfe dieser Kategorien lassen sich weitere aussagekräftige Analysen der Filmhexe Chloe durchführen.

Hinsichtlich des Handlungsverlaufes von *The Last Witch Hunter* wird Chloe jegliche Aktivität vorenthalten. Die Erzählung lenkendes Gewicht erhalten lediglich die Entscheidungen des Protagonisten und der Queen Witch. Zwar schafft es Chloe im finalen Kampf gegen die Königin kurzzeitig durch den aktiven Einsatz ihrer Fähigkeiten als Traumwandlerin die Ausbreitung der Pestfliegen zu unterbrechen. Dieses Engagement ist allerdings nicht von nachhaltigem Erfolg. Kurz darauf wird sie nämlich selbst Teil des die Pestfliegen nährenden Energiekreises. Ohnehin kann keine Entscheidung Chloes als aktive, von ihr selbst getroffene gelten. Die Motivation, die die Hexe insbesondere in der Kampf-Sequenz an den Tag legt, legt die Interpretation nahe, sie würde sich aus einem eigenen Beweggrund selbst gegen die Queen Witch und die übrigen Hexen wenden. Tatsächlich aber wird jegliche Eigenständigkeit Chloes durch eine entscheidende Aussage Kaulders zu Beginn der Zusammenarbeit der beiden verhindert: „Look, I don’t like it anymore then you do. But if you help me, I promise to keep you safe“,¹¹⁸ erpresst er Chloe, nachdem er sie vor den Fängen der Hexenkönigin gerettet hat. Die Loyalität, die sie Kaulder entgegenbringt, ist also keine selbstgewählte – etwa aus dem ehrenhaften Grund, die menschliche Gesellschaft zu schützen. Chloes Einsatz gegen die Hexenkönigin ist ab diesem Moment eine vom Hexenjäger erzwungene Konsequenz und kann nicht als Aktivität der *weiblichen* Filmfigur Chloe gedeutet werden.

¹¹⁷ Vgl. Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“.

¹¹⁸ *The Last Witch Hunter*, 0:51:45.

In der Sequenz der Erpressung durch Kaulder wird dieses Abhängigkeitsverhältnis durch eine Gegenüberstellung der Räumlichkeiten, in denen Chloe sich aufhält, bebildert. Diese beginnt in Chloes lässig eingerichteter Single-Bude, welche zu ihrer anfänglich betonten Abgeklärtheit passt. Das grünliche Zwielficht, das lediglich von der Straßenbeleuchtung außerhalb der Wohnung zu stammen scheint, ist gerade so noch hell genug, dass ausgewählte Vintage-Möbel in dem Loft mit rohen Backsteinwänden sichtbar werden. Zwischen einem barock anmutenden Sofa und einer modernistischen Deckenlampe über einem kleinen hölzernen Esstisch wird hier einiges stilsicher vereint. Das Herzstück der Wohnung stellt ein Paravent im DIY-Stil aus hängenden Pflanzentrögen und schlichten Glühbirnen an Kabeln dar. Hier fläzt die Hexe nach der Zerstörung ihrer Bar auf ihrer Couch, die gerade lang und breit genug für ihren Körper ist. Ihr Kopf lehnt dabei schon halb aufgerichtet auf der Armlehne.¹¹⁹ Nachdem sie dann von einem monströsen Schlund der Queen Witch überrascht wird und Kaulder sie vor der Gefangenschaft rettet, wacht sie in einem sehr gepflegten Ehebett in der reich ausgestatteten und aufgeräumten Wohnung ihres Retters auf. Kurz darauf beginnt der Dialog zwischen Chloe und Kaulder, in dem er sie vor die Wahl stellt: selbstbestimmte, aber gefährliche Freiheit oder abhängige Sicherheit. Nicht nur wird durch die Gegenüberstellung der Räume die mögliche Liebesbeziehung zwischen der Hexe und dem Hexenjäger angedeutet, sondern gleichzeitig die Entwicklung des Machtgefälles innerhalb dieser Beziehung metaphorisiert: Die Einraumwohnung zeugt von dem souveränen Leben der alleinstehenden *Frau* Chloe. Dieses ist manchmal etwas unbequem wie die Couch als einziges Möbel in der Wohnung, auf dem sie liegen kann. Ansonsten aber zeigt die Wohnung, in der alles wichtige vorhanden ist und sogar dekorative Elemente ihren Platz haben, dass ihre Besitzerin sehr wohl fähig ist, ihr Leben auch selbstständig zu bewältigen. Unter der Obhut des Protagonisten liegt sie dann in einem großzügigen Bett, das einen viel gemütlicheren Eindruck erweckt als die saloppe Couch im dunklen Loft. Die großflächigen Fenster lassen auch bei bedecktem Himmel ausreichend Licht in die helle Wohnung. So tauscht die Hexe ihr eigenes Zuhause gegen die Gemütlichkeit der Wohnung Kaulders ein, wie sie kurz darauf ihre Unabhängigkeit gegen die Sicherheit unter ebendessen Schutzherrschaft eintauscht.

Bei der Passivität einer Hexenfigur geht es allerdings nicht nur um ein Machtverhältnis in einer Liebesbeziehung oder um Aktivität hinsichtlich der Handlungsführung. Im Theorieteil wurde bereits erläutert, wie jede hexerische Handlung in Passivität verfällt, wenn die Zauberkraft der handelnden Person durch einen unterwürfigen Pakt mit einem *männlichen* Teufel erlangt wurde. So wäre es zum Beispiel bei einer Teufelsbuhlschaft oder der Anbetung

¹¹⁹ Vgl. *The Last Witch Hunter*, 0:47:40-0:49:50.

einer äußeren Macht in Gegenleistung zur Befähigung zur Zauberei der Fall.¹²⁰ Umgekehrt wäre das Erlernen von Zauberkraften ein offensichtlich aktiver Weg zur Hexerei. Auch der aktive Einsatz passiv erhaltener Hexereibefähigung aus selbstgewählter Motivation kann als aktive Hexerei in einem emanzipatorischen Sinne bewertet werden.¹²¹ Im Fall der Hexe Chloe sind die Zauberkraften erblich. Deutlich wird das in einem Dialog zwischen ihr und Kaulder, in der er ihr ihre eigene Geschichte ausbreitet und sie ihm wiederum gesteht, warum sie ihre spezielle Fähigkeit als traumwandlerische Hexe nicht einsetzt.¹²² Die perfide Unterlegenheitstheorie, die laut Stephan Quensel im vorangegangenen Jahrtausend als plausible Begründung der hohen Anfälligkeit *weiblicher* Personen für unmoralische Handlungen verhandelt wurde,¹²³ ist in *The Last Witch Hunter* also nicht die Basis *weiblicher* Hexerei. Andererseits entspricht Chloe auch nicht der emanzipatorischen Hexe Karin Beeler¹²⁴. Obwohl sie ihre magische Gabe zu einem guten Zweck – der Verteidigung bedrohter Menschen – einsetzt, kann diese Handlung nicht für die Umsetzung ihres eigenen Willens sprechen. Aus der Untersuchung ihrer Figur ging bereits hervor, dass Chloes Engagement durch den Protagonisten des Filmes erpresst wurde. Ihr Einsatz wird so eher zu einer Folge von Korruption als zu emanzipatorischer, aktiver Handlung. So wird auf der einen Seite durch die Hexenfigur der Chloe das den Figurentypus historisch begleitende Stereotyp der passiven, moralisch unterlegenen Frau* nicht fortgeführt. Auf der anderen Seite bleibt ihr die emanzipatorische Entwicklung einer modernen Hexenfigur weiterhin vorenthalten, da ihre Handlung dem Willen eines *männlichen* Anleiters folgt. Aus ihrem eigenen Antrieb setzt sie keinerlei heroische Aktivität in Gang. Die Hexe Chloe wird eine Dienerin des patriarchalen Anliegens: den Erhalt einer patriarchalen Gesellschaft mithilfe einer *männlichen* Machtfigur.

Chloe erlangte ihre Zauberkraft zwar nicht durch einen Pakt mit einer dunklen Macht. Frei von der sexistischen Behauptung moralischer Unterlegenheit von Frauen* – eine These, die laut Quensel in der Frühen Neuzeit herangezogen wurde, um die Anfälligkeit von *Frauen* für die Hexerei zu erklären¹²⁵ – ist der Film jedoch nicht: Chloe leugnet ihre größte Stärke als Hexe, das Wandeln in und Lenken von Erinnerungen. Erst als der Protagonist sie überredet, mutig über ihren Schatten zu springen und ihm durch ihr Traumwandeln zur Lösung des Rätsels zu verhelfen, überwindet sie sich, von ihrer lange schlafenden Fähigkeit Gebrauch zu machen. Um im doppelten Sinne gut zu sein, benötigt diese Hexe wiederum eine *männliche* Anleitung. Zum

¹²⁰ Vgl. Quensel, *Hexen-Politik im frühmodernen Europa*, S. 151ff.

¹²¹ Vgl. Beeler, *Seers, Witches, and Psychics on Screen*, S. 6.

¹²² Vgl. *The Last Witch Hunter*, 0:55:38-1:01:10.

¹²³ Vgl. Quensel, *Hexen-Politik im frühmodernen Europa*, S. 151ff.

¹²⁴ Vgl. Beeler, *Seers, Witches, and Psychics on Screen*, S. 6.

¹²⁵ Vgl. Quensel, *Hexen-Politik im frühmodernen Europa*, S. 151ff.

einen nutzt sie ihre vollen Fähigkeiten erst durch sein Drängen hin aus und wird damit im Sinne einer Bewertung ihrer Fähigkeiten eine *gute* Hexe. Zum anderen wird sie, wie bereits mehrfach erwähnt, auch im moralischen Sinne erst durch Kaulders Einfluss eine *gute* Hexe, indem sie die menschliche Gesellschaft vor dem Einfluss der Queen Witch beschützt. Ohne ihren *männlichen* Anleiter wäre also auch die Hexe Chloe eine moralisch verwerflich handelnde und das sogar nicht einmal in vollem Besitz ihrer eigenen Stärke. Hexen wird in *The Last Witch Hunter* also keine moralische Minderwertigkeit zugeschrieben, die ihre Affinität zur Unterwerfung unter eine *männliche* Macht erklären würde. Nach moralischen Maßstäben handeln können Hexen aber auch in diesem Film nicht ohne *männliche* Leitung. Die Unterlegenheitstheorie wird also nicht direkt ausgesprochen, aber schwingt im Unterton doch mit. An dieser Stelle könnte auch hinterfragt werden, ob die in diesem Film vorgegebene moralische Norm per se als patriarchalgesellschaftliche problematisiert werden sollte. Schließlich kämpft Kaulder für den Erhalt der westlichen Welt, wie sie zu der Zeit des Filmes ist und gegen die Errichtung eines Matriarchats unter dem Regiment der Queen Witch. Ihr Matriarchat wäre für die menschliche Gesellschaft, die hierfür ausnahmslos weichen müsste, zwar ein Verlust. Für die Natur dagegen, die sich danach jedoch wieder erholen könnte, wie in den visionären Szenen zu sehen ist,¹²⁶ scheint das Wegbleiben des menschlichen Eingriffs eine Befreiung zu sein: Eine Totale zeigt, wie die Straßen der Großstadt mit vielerlei Pflanzen verwildert sind und dicke Wein- oder Efeuranken an den hohen Wohnblöcken emporklettern. Genauer möchte ich auf diese Anthropozänkritischen Szenen allerdings erst bei der Figurenanalyse der Hexenkönigin eingehen.

Mit Chloe wiederholt sich also das Stereotyp sowohl der passiven *weiblichen* Nebenrolle als auch der passiven Hexe. Eine Emanzipation erfährt ihre Figur kaum. Zwar provoziert sie am Ende des Filmes mit dem Satz „I’m driving“,¹²⁷ während sie mit Kaulders Autoschlüssel in der Hand spielt. In Anbetracht dessen, dass sie mit der Übernahme dieses maskulinen Attributs aber lediglich die patriarchale Welt bestätigt, für die sie mit ihrer Solidarität zu Kaulder eintritt, kann bei diesem selbstermächtigenden Satz höchstens von einem koketten Mucken gegen seine Allmacht gesprochen werden, wenn nicht sogar von internalisiertem Sexismus die Rede sein muss. Die Möglichkeit ihrer Emanzipation schließt die Story nicht aus: Anstatt am Ende des Filmes das Überleben des Protagonisten zu sichern, könnte Chloe seinen Tod riskieren und selbst politisch aktiv werden, um eine Zukunft der irdischen Gesellschaft zu gestalten. Mit dem Tod Kaulders wäre zwar die patriarchale Welt der diegetischen Menschheit gefährdet. Das dystopische Matriarchat der Königin, deren Überleben ja an dem des Protagonisten hängt,

¹²⁶ Vgl. *The Last Witch Hunter*, 1:26:35.

¹²⁷ Ebd., 1:37:30.

könnte nach ihrem Tod jedoch ebenso nicht entstehen. Diese Unterbrechung der feindlichen Mächte könnte Chloe nutzen, um für eine eigene Version der Erde zu kämpfen, in der sie nicht die Dienerin einer äußeren Macht – sei sie *männlich* oder *weiblich* – bleiben muss. Die Autoren der Erzählung entschieden sich jedoch gegen das revolutionäre Potenzial dieser Figur und für ihre Unterwürfigkeit, die dem Helden des Patriarchats gebührt.

III. 1. 2. 3. das Abjekte

Die äußeren Merkmale, die bei den Filmhexen des letzten Jahrzehnts jedoch häufiger als eine passive Charakterisierung zur Stigmatisierung dieser Figur beitrugen, sind jene, die mit dem Begriff des Abjekten beschrieben werden können.¹²⁸ Auch die Figur der Chloe ist von abjekten Attributen umgeben. So können schon ihre Blässe, die mit Blutleere assoziiert werden kann, und ihre dunkel gehaltene, nachlässige Kleidung als abjekte Allegorien des Todes gelten. Beide Elemente – die Abwesenheit von Blut sowie Kleidung, die mit Beerdigungen assoziiert wird – grenzen sich von der Definition des Lebenden ab. Blühendes Leben sollte sich davon fernhalten: „[...] refuse and corpses show me what I permanently thrust aside in order to live”,¹²⁹ beschreibt Kristeva die Wirkungsweise des Abjekten. Dadurch, dass diese abjekten Eigenschaften hier in der lebendigen Person Chloe zusammentreffen, tritt die konträre Wirkung des Abjekten zu Tage, jener unheimliche Zwischenraum zwischen Leben und Tod, mit dem der Mensch auch zu Lebzeiten verbunden ist. Diese Verknüpfung von Leben und Elementen, die mit dem Tod in Verbindung gebracht werden, lassen die Hexe Chloe unheimlich wirken und rücken sie dadurch in die Nähe des Abjekten.

Schon die Ausstattung der Räume, in denen Chloe vor ihrem Zusammentreffen mit Kaulder lebt, lassen Assoziationen des Abjekten zu. Sowohl das Szenenbild in der Bar als auch die Einrichtung ihres Lofts ist durch antiquarische Möbel geprägt. Diese sind zwar allesamt gut in Schuss: Die erste Szene, in der Chloe vor die Kamera tritt, zeigt einen alltäglichen Arbeitsgang der Figur in einer ruhigen Kamerafahrt durch ihr Lokal. Dabei richtet sich der Fokus der Kamera auf die neu eingeführte Person. Aber auch die Räume, durch die sie sich selbstbewusst bewegt, kommen zum Vorschein. In einem dunklen Grünton sind die Wände tapeziert, die hölzernen Türrahmen und Stuhlelemente glänzen frisch gepflegt. Die altmodischen Polstermöbel haben über die Jahre noch nichts an ihrem Füllvolumen verloren oder sind zumindest frisch restauriert.¹³⁰ Als Second-Hand-Artikel stellen diese

¹²⁸ Anhand der Liste der Filme mit Hexenthematik, die für diese Arbeit angefertigt wurde, können solche Annahmen getroffen werden.

¹²⁹ Kristeva, „‘Approaching abjection‘“, S. 93.

¹³⁰ Vgl. *The Last Witch Hunter*, 0:37:15-0:37:43.

Einrichtungsgegenstände trotz ihrem gepflegten Erscheinungsbild den Ausschuss anderer Personen dar und sind also als abjekt zu kennzeichnen.

Ähnlich verhält es sich in Chloes Wohnung, die bereits im Abschnitt zu ihrer Passivität beschrieben wurde. Allerdings werden beide Räume, direkt nachdem sie filmisch etabliert wurden, zerstört. Die Bar betritt nach dem Hexenjäger ein zur Queen Witch gehöriger Störenfried, der auf der Jagd nach Kaulder kurzerhand das gesamte Lokal niederbrennt. Von diesem Verlust getrübt, zieht sich Chloe in ihre eigene Wohnung zurück, in der jedoch der bereits erwähnte Schlund derselben Herrscherin der Hexe den Boden unter den Füßen wortwörtlich wegreißt und sie inklusive der Wohnung zu verschlingen droht. Die Zerstörung dieser beiden Räume, die ihre Existenzgrundlage darstellten, hält die junge *Frau* schließlich dem Hexenjäger vor.¹³¹ Indem der Protagonist, der in diesem Film getrost als Vertreter des Patriarchats interpretiert werden kann, für die Zerstörung dieser beiden abjekt anmutenden Räume gemacht wird, entzieht er Chloe nicht nur ihre Selbstständigkeit, sondern räumt zudem die ihr zugeordneten abjekten Elemente aus dem Weg. Durch Weiteres kann von diesen Szenen der Bogen zu Silvia Federicis Ausführungen zu der Verbindung der Hexe mit dem Abjekten geschlagen werden. Federicis Forschungsergebnisse verknüpfen die Abwertung und Verdrängung abjekter Bestandteile der menschlichen Körperlichkeit im Zuge der Rationalisierung mit patriarchalen Werten. Gleichzeitig wäre *Weiblichkeit* gesellschaftlich in die Nähe des Abjekten gerückt worden, während *Männlichkeit* als vernunftbestimmt und rational gewürdigt wurde.¹³² *The Last Witch Hunter* wiederholt also jenen Akt der Rationalisierung, in der alles Abjekte, das an die Körperlichkeit und Tierähnlichkeit des Menschen erinnerte, abgewertet und gleichzeitig mit *Weiblichkeit* verknüpft sowie als Gegenteil der patriarchal aufgewerteten *Männlichkeit* als erhaben, kühl und aufgeklärt dargestellt wurde. Das Abjekte wird folglich auch in diesem Film mit dem *Weiblichen* assoziiert und muss ausgelöscht werden, damit der *männliche* Held Chloe als Schlüssel seines Erfolges erhält.

III. 1. 3. Queen Witch

Nach den Ausführungen zu Chloe werde ich im Folgenden die Analyse der Figur der Hexenkönigin vornehmen. Dabei orientiere ich mich an den bereits angewendeten Untersuchungsparametern. Die im Film als Queen Witch betitelte mächtigere der beiden Hexen taucht bereits im Prolog auf. Der erste Monolog, eine aufhetzende Ansprache des geistlichen Anführers der mittelalterlichen Hexenjäger, etabliert die Königin der Hexen als Feindbild des

¹³¹ Vgl. *The Last Witch Hunter*, 0:47:44-0:52:30.

¹³² Vgl. Federici, *Caliban und die Hexe*, S. 192ff.

Filmes. Ihre Ermordung hat kein geringeres Ziel als die Rache der Pestopfer, die die Königin zu verantworten hätte. Die patriarchale Botschaft des Filmes dringt schon in diesen ersten Sätzen durch: „I swear to you: every single mother, daughter, father, and son, taken from us by the black plague, will be avenged. It is their Witch Queen who brought this curse upon our lands and in her death is our salvation.”¹³³ Die Hexenkönigin ist also das basale Problem des Filmes, das – so die These der Narration – allein durch *männliche* Hand aus der Welt geschafft werden kann. Sie sei schuld an einer Pest im 14. Jahrhundert – eine Parallele zur realweltlichen Pestepidemie in Europa zur Zeit der Verfolgung von Häretiker*innen, die als Vorläufer der Hexenverfolgungen gilt.¹³⁴ Die Queen Witch wird in dieser Sequenz bereits mit ihren Attributen verbunden: den Pestfliegen und ihrem Baum. Der laublose Baum dient sowohl als riesige Brutstätte der Fliegen als auch als Herberge der Königin – vergleichbar etwa mit einem überdimensionierten Bienenstock. Die darin summenden Fliegen sind die Parasiten, die die Pest der Hexe unter den Menschen verteilen und gleichzeitig ihrem Wirt wie lebendige Abhörwanzen Informationen entnehmen und diese an die Königin weiterleiten können.

Der Protagonist schafft es im Prolog des Filmes, diese Hexenkönigin mit ihren gefährlichen Insekten für die Dauer einiger Jahrhunderte einzumotten. In unserer Gegenwart, in der die Handlung des Filmes sich entwickelt, erwacht die Hexenkönigin wieder und wird versuchen, auch ihre Pestfliegen zu reanimieren, um die Menschheit durch eine erneute Epidemie aussterben zu lassen. Durch ihre Nähe zu und ihren liebevollen Umgang mit der Natur, deutet der Film in diesem Wunsch eine umweltfreundliche Motivation der Hexe an.¹³⁵ In der folgenden Analyse ihrer Figur wird diese These eine wichtige Position einnehmen.

III. 1. 3. 1. *Weiblichkeit*

Bereits im erwähnten einführenden Monolog wird die feindliche Macht des Filmes vergeschlechtlicht. Die Betitelung der Hexe als „Queen“¹³⁶ und ihre Adressierung durch die Pronomen she/her fixieren sie in der Rezeption als *weibliches* Wesen. Auch ihre äußere Gestaltung, die dem Publikum kurz darauf präsentiert wird, ist trotz ihrer Monstrosität von traditionell *weiblichen* Merkmalen bestimmt: Eine amerikanische Einstellungsgröße zeigt ihre Rückenansicht, als sie sich den Hexenjägern wie in einem Westernduell gegenüberstellt. Sichtbar wird ein schmaler, aber definierter Körper, gekleidet in einen Rock.¹³⁷ Genauer wird beim Gegenschuss sichtbar, der ihr Portrait zeigt: Ein furchterregend entstelltes Gesicht wird

¹³³ *The Last Witch Hunter*, 0:02:00.

¹³⁴ Vgl. Federici, *Caliban und die Hexe*, S. 52ff.

¹³⁵ Vgl. *The Last Witch Hunter*, 1:26:06-1:27:23.

¹³⁶ Ebd., 0:02:00.

¹³⁷ Vgl. ebd., 0:03:17.

von langen Haaren umrahmt. Auch ein *weiblicher* Brustansatz wird in dieser Aufnahme sichtbar.¹³⁸ Die Ausstattung der Figur mit Rock, Brüsten und langen Haaren identifiziert sie in der traditionellen Auffassung von Geschlecht, die der Film reproduziert, als *weibliche* Person. Dem hinzugefügt wird die zwar deutlich ins metallische verzerrte, aber durch die Klangfarbe dennoch *weiblich* klingende Stimme der Schauspielerin Julie Engelbrecht. Auch bei der zweiten wichtigen Hexenfigur in *The Last Witch Hunter* handelt es sich also um eine *weibliche* Figur.

III. 1. 3. 2. Bössartigkeit

Im einleitenden Monolog, der die historische Erzählung der Pest vergegenwärtigt, wird die Hexenkönigin als Feindin der Menschheit erklärt. Sie habe die Pestepidemie zu verantworten, die so viele geliebte Mitmenschen der adressierten Hexenjäger schon hingerafft hätte, dass diese sich furchtlos dem womöglich fatalen Kampf gegen die Hexen stellen könnten.¹³⁹ Weniger später taucht diese Menschenfeindin auch schon auf und erklärt ihren Beweggrund: „You breed like rats. You put stone on top of stone and then live in your own filth. You are trespassers on our world. This is why I created the plague, it’s why everyone of you must perish.“¹⁴⁰ Würde ihr geglaubt werden, wären die Menschen die eigentlichen Feinde, von denen die Hexen sich zu befreien versuchen. Eine Solidarisierung mit ihrer Sicht der Dinge wird dem Publikum allerdings nicht nahegelegt. Zu genussvoll ist ihr Blick, während sie einem der Jäger beim qualvollen Sterben zusieht,¹⁴¹ zu totalitär und undiplomatisch ihr Vorgehen gegen die sich von ihr unterscheidenden Lebensform der Menschen für ein demokratisch erzogenes Publikum. Ungeachtet dessen ist es die menschliche Gesellschaft, die die Hexe auszulöschen wünscht – jene also, der das Publikum selbst angehört.

Damit die Hexenkönigin als Feindin wirkt, zielen die Macher des Filmes also auf die Identifikation der Zuseher*innen mit den *männlichen* Repräsentanten der Menschheit ab. Diese Dynamik wird im Laufe des Filmes dadurch unterstützt, dass aus der menschlichen (und *männlichen*) Perspektive erzählt wird. Die intensive Psychologisierung insbesondere des Protagonisten fördert die Identifizierung des Publikums mit Kaulder und seinen Mitkämpfer*innen. Das Ziel der Hexenkönigin erscheint rachsüchtig, kalt und egoistisch. Ihre Gnadenlosigkeit wird gegen Ende des Filmes an der Ermordung des Gehilfen des Hexenjägers demonstriert: Während es eigentlich die Aufgabe des Ordensträgers ist, den Hexenjäger in seiner Sache zu unterstützen, verrät er die Menschheit. Indem er Chloe als Geisel nimmt, um

¹³⁸ Vgl. *The Last Witch Hunter*, 0:03:19.

¹³⁹ Vgl. ebd., 0:01:55-0:02:35.

¹⁴⁰ Ebd., 0:05:52-0:06:13.

¹⁴¹ Vgl. ebd., 0:06:14.

damit Kaulders Rückzug zu erzwingen, schlägt er sich auf die Seite der Königin. Als Belohnung für diesen Akt der Unterwerfung erbittet der Mönch Zauberkräfte von der Königin. Diese blickt jedoch abschätzig auf ihn nieder und entgegnet mit arroganter Kühle: „Clay cannot be turned to gold. Without magic, you’re just a human.“¹⁴² Anschließend lässt sie ihre Pestfliegen auf den entsetzten und hilflosen Dolan los, dem nun ein qualvoller Tod bevorsteht. Die Börsartigkeit der Hexenkönigin wird so als berechnend und völlig erbarmungslos dargestellt. Sie herrscht als scheinbar emotionslose Tyrannin, ihre Untergebenen nutzt sie lediglich als Ressource und alle, die sie nicht gebrauchen kann, räumt sie aus dem Weg. Die Vision ihres Sieges erinnert an diktatorische Dystopien, gegen die ein freiheitsliebendes Publikum sich gewiss wehren würde.¹⁴³ Die Königin der Hexen als Herrscherin dieser Zukunftsversion wird so zum ultimativ börsartigen Feindbild des Filmes.

III. 1. 3. 3. Bedrohung für *Männlichkeit*

Als direkte Gegnerin des Hexenjähgers und seiner christlichen Anhänger stellt die Hexenkönigin eine Bedrohung speziell für eine *Männlichkeit* – die des Kaulders und der ihm dienenden Brüder – dar. Zum Kampf gegen sie müssen die Männer im Prolog des Filmes, der zu mittelalterlichen Zeiten spielt, durch den Monolog ihres Anführers ermutigt werden. Vor ihrem Erscheinen zucken die martialisch ausgestatteten Ritter zusammen. Sogar Angstschreie entfahren den mutigen Männern bei ihrem Anblick. Mühelos tötet sie einen von ihnen, woraufhin Panik ausbricht.¹⁴⁴ Als Kaulder es Jahrhunderte später schafft, die wiedererstarke Königin zu erlegen, wird auch er durch einen Rückstoß außer Gefecht gesetzt.¹⁴⁵ Als direkt von der Queen Witch bedrohte Personen werden lediglich als *männlich* zu identifizierende Figuren portraitiert.

Die Story des Filmes erzählt jedoch die Bedrohung der gesamten Menschheit durch diese Königin. Diese wird in *The Last Witch Hunter* allerdings beinahe ausschließlich durch *männliche* Vertreter repräsentiert. Die *weiblichen* Personen, die im Film zu Wort kommen, sind entweder Hexen oder die bereits verstorbenen Familienmitglieder des Hexenjähgers, die in den Raum seiner Erinnerung verbannt sind und also nicht in der Gegenwart der Handlung existieren. Durch die Auftritte der toten Frau und Tochter Kaulders wird zwar angedeutet, dass er die Interessen des weiblichen* Teils der Menschheit als deren Beschützerfigur vertritt. Außer diesen beiden seit Jahrhunderten Verstorbenen bleiben menschliche Frauen* jedoch Kulisse.

¹⁴² *The Last Witch Hunter*, 1:30:34.

¹⁴³ Vgl. ebd., 1:29:26.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., 0:00:50-0:08:15.

¹⁴⁵ Vgl. ebd., 1:33:02.

Zum Beispiel laufen sie als Nonnen durch die Kirche, die den Orden der Hexenjäger beherbergt.¹⁴⁶ Es ist also eine patriarchale Menschheit, die in *The Last Witch Hunter* durch die mächtige Hexenherrscherin terrorisiert wird. Dieses Machtverhältnis wird durch den *männlichen* (und hypermaskulinen) Helden repräsentiert. Zusätzlich unterstreichen die wichtige Rolle der christlichen Religion inklusive einer kirchlichen Institution sowie die Darstellung der Kernfamilie als wichtiges, bis aufs Letzte schutzbedürftige Konzept die Schilderung der Menschheit in diesem Film als Patriarchat. Im Gegensatz dazu scheint die feindliche Hexenwelt das einzige Ordnungssystem der Diegese zu sein, in dem *weiblichen* Personen eine Stimme zugestanden wird. Innerhalb dieser führt Chloe vor dem Eingreifen des Protagonisten ihre eigene Bar als erfolgreiches Geschäft, leitet die scheinschöne Hexe Danique ein Modeimperium und kann die Queen Witch einen Hexenzirkel unter sich versammeln, der ihr die Durchsetzung ihrer Vorstellung ermöglicht. Für ihre Selbstständigkeit werden alle diese *weiblichen* Figuren des Filmes bestraft: Chloes Bar und Wohnung werden irreparabel zerstört, Danique verliert ihre magische Schönheit,¹⁴⁷ der Hexenzirkel wird letztendlich aufgelöst. In allen Fällen sind Kaulders Streifzüge der auslösende Moment der Zerstörung. Das heißt, obwohl hier *weibliche* Lebensräume durch eine *männliche* Macht zerstört werden, bleibt die Hexenkönigin die *weibliche* Bedrohung der patriarchalen Gesellschaft, die die dominante Perspektive des Filmes als rechtschaffende Partei ausruft. Die Hexe ist in *The Last Witch Hunter* demzufolge insbesondere eine Bedrohung für die *Männlichkeit*, obwohl durch ihre Herrschaft auch *weibliche* Menschen, die ja auch einen wesentlichen Teil der Menschheit ausmachen, in Mitleidenschaft gezogen würden.

III. 1. 3. 4. Passivität

Im spezifischen Fall der Hexenkönigin wird keine Quelle der Magie geklärt. Da in dieser Erzählung aber ansonsten von einer Vererbbarkeit von Zauberkraften gesprochen wird, kann davon ausgegangen werden, dass auch die Queen Witch sich ihre überirdischen Fähigkeiten nicht selbst angeeignet hat, sondern ihr durch Geburt gegeben waren. In ihrem Fall kann aber dennoch von einem emanzipativen Einsatz ihrer Privilegien gesprochen werden, da sie ihre Hexerei zum Nutzen ihrer eigenen Herrschaft, also ihrer persönlichen Motivation heraus, einsetzt. Bei der Hexenkönigin handelt es sich also nicht um eine rein passive Hexenfigur. Aktiv setzt sie ihre Hexerei ohne einer von außen diktierenden Macht zum Zweck eines

¹⁴⁶ Vgl. *The Last Witch Hunter*, 0:35:25.

¹⁴⁷ Vgl. ebd., 1:00:40.

selbstgewählten Ziels ein. Eher ist sie selbst eine Machtfigur, die untergebenen Hexen die Aufträge erteilt.

Auch auf Ebene der Narration bleibt sie keine klassisch passive Figur. Den Fortlauf der erzählten Handlung lenkt sie nicht – hierzu ist lediglich die Figur des Protagonisten befähigt. Dennoch ist sie die Figur des Filmes, die die Handlung erst auslöst und begründet. Dadurch, dass sie Kaulders Leben an den Erhalt ihres eigenen Herzens geknüpft hat, schafft sie es in der erzählten Zeit wieder aufzutauchen und die Kampfhandlungen des Hexenjägers, die die Macher des Filmes als erzählenswert betrachteten, in Bewegung zu setzen. Sowohl hinsichtlich ihrer Hexerei als auch als filmische Figur ist die Königin also keine passive Hexenfigur.

Ihre Kampfhandlungen können demgegenüber sehr wohl als passiv beschrieben werden. So bestreitet sie die Kämpfe gegen ihren Jäger lediglich durch blitzschnelle Fluchtbewegungen oder magische Irreführung. Als sie ohnehin schon scheinbar wehrlos am Boden liegt und Kaulder sie mit seinem Schwert wie leichte Beute erschlagen möchte, löst sie sich just in dem Moment, als seine Schwertspitze ihren Körper treffen würde, in einen Schwarm schwarzer Schmetterlinge auf und lacht höhnisch.¹⁴⁸ Ihre einzigen aktiven Kampfhandlungen werden eigentlich durch die von ihr gezüchteten, tierischen Gehilfen ausgeführt. An der bereits erwähnten Szene der Tötung des Ordensbruders lässt sich ein solcher Einsatz ihrer magischen Waffen anschaulich beschreiben: Nachdem er vor ihr auf die Knie geht und um ihre Gunst fleht, fasst die Hexe ihn am Kinn, während ihr Pestfliegen den Unterarm entlang krabbeln. Sie lässt ihr Opfer aufstehen, das nervös bereits den ersten Parasiten auf seinem sauberen Pullover krabbeln beäugt. Indem sie ihre Arme hebt, beginnt der gebannte Mönch zu schweben. Eine Detailaufnahme zeigt, wie sie ihre Faust schließt und damit ihren Insekten den Befall des Opfers befiehlt. Ein dichter Schwarm der Biester stürzt sich aus ihrer Richtung auf den Mönch. Die Kamera zeigt in der folgenden Einstellung aus ihrer Rückenansicht, wie die Insekten der Bewegung ihrer mächtigen Arme folgen und so ihr Opfer zunächst in die Luft heben und schließlich mit dem prägnanten Öffnen ihrer Handflächen seine Leiche zu Boden fallen lassen.¹⁴⁹ Die hexerischen Fähigkeiten verleihen dieser Filmhexe also erst die Möglichkeit der Aktivität. Bezogen auf das patriarchale Machtverhältnis, das in der diegetischen Gesellschaft von *The Last Witch Hunter* herrscht, ist diese Interpretation bezeichnend. Die einzige Möglichkeit für Frauenfiguren dieses Films zu Selbstständigkeit und Aktivität ist die Hexerei, die narrativ allerdings wieder bestraft wird. Auf diese Weise macht der Film weibliche* Eigenständigkeit zur traurigen Unmöglichkeit.

¹⁴⁸ Vgl. *The Last Witch Hunter*, 1:27:13.

¹⁴⁹ Vgl. ebd., 1:30:27-1:31:03.

III. 1. 3. 5. das Abjekte

Die Nähe zu Natur, Insekten und das Auslösen von Krankheiten sind abjekte Elemente, die märchenhaften Hexenfiguren traditionell beigegeben werden.¹⁵⁰ Auch die hier analysierte Queen Witch wird davon begleitet: Ihre fatale Waffe ist eine Pestepidemie, die sie mithilfe von ihr gehorchenden Insekten auszulösen gedenkt. Zu diesen Insekten kommen noch weitere tierartige Gehilfen, wie ein riesiger Spinnen-Raubkatzen-Mutant, der aus Hölzern und Knochen anderer Lebewesen zusammengebastelt scheint und wie eine Kampe der griechischen Mythologie von einer Skorpion-ähnlichen, autark fungierenden Seele belebt wird.¹⁵¹ Die Tierwelt scheint ihr also zumindest stückweit untergeben. Die Welt, für deren Umsetzung die Hexe die Auslöschung der Menschheit anpeilt, wird als ein grünes Post-Anthropozän dargestellt, in der die Natur ihren freien Lauf über die menschengemachte Stadt zurückgewinnt.¹⁵² Diese Naturnähe, die den Menschen an seine Ähnlichkeit zum Tier erinnere, wurde als Abjektivität – wie bereits mehrfach erwähnt – im Zuge der Aufklärung und ihrer patriarchalen Perspektive verfestigt. Die Queen Witch wird durch naturnahe und so auch abjekte Eigenschaften charakterisiert.

Die Figur der Hexenkönigin wird durch abjekte Attribute nicht nur begleitet. Vielmehr kann sie selbst als Verkörperung des Abjekten beschrieben werden. Irritierend erscheint die normschöne Attraktivität ihrer athletischen Körperform in Kombination mit den Altersflecken, die ihre knöchernen Hände übersähen¹⁵³ und der abstoßenden Gestaltung ihres Masken- und Kostümbildes. Die ekelerregende Wirkung ihrer monströsen Hässlichkeit wird ausgelöst durch ihre brandvernarbte Haut, den erdigen Schmutz, der sich in jeder Falte ihrer Haut, in jedem Zahnnzwischenraum ablagert, die krankhaft gelblichen Augen und nicht zuletzt den Schleim, der ihre Haare wie die eines frisch geborenen Tieres jederzeit bedeckt.¹⁵⁴ Nach den Regeln der Hygiene müsste ein gesunder Körper sich von dem Schmutz und dem Schleim reinigen, der an der Hexenkönigin kontinuierlich haftet. Die Hexenkönigin von *The Last Witch Hunter* dagegen umgibt sich mit abjekten Faktoren. Sie lebt im erdigen Untergrund, im Wurzelwerk ihres Pestbaumes, der synchron zu ihrer Lebenskraft zu wachsen scheint.¹⁵⁵ Dieser Baum ist auch die Brutstätte der von ihr herangezüchteten Parasiten, durch die sie die nächste Pestepidemie auszulösen gedenkt. So ist er vergleichbar mit einer Gebärmutter, in der laut Barbara Creed in Horrorfilmen häufig das Böse verortet werde. Die unheimliche Wirkung des Uterus begründet

¹⁵⁰ Vgl. Creed, *The Monstrous-Feminine*, S. 73ff.

¹⁵¹ Vgl. *The Last Witch Hunter*, 1:22:29.

¹⁵² Vgl. ebd., 1:26:06.

¹⁵³ Vgl. ebd., 1:26:30.

¹⁵⁴ Vgl. ebd., 0:07:14.

¹⁵⁵ Vgl. ebd., 1:08:40-1:15:10.

die Filmwissenschaftlerin, indem sie Kristevas Theorie des Abjekten mit der Freuds zu dem Unheimlichen verknüpft: So sei der Uterus ein Ort, der jedem Menschen pränatal eine Herberge war, von dem er*sie sich jedoch zum Zweck der Subjektwerdung trennen müsste. Durch diese Trennung entfremdet sich das geborene Subjekt vom Uterus, der dadurch unheimlich wirkt – oder mit Kristeva durch die Abspaltung mit dem Ziel der Subjektdefinition zum Abjekten wird.¹⁵⁶ Horrorfilme, die den Uterus als Ort des Bösen darstellen, würden mit dem Gedanken spielen, dass ein Mensch sich niemals ganz von dem Abjekten lösen kann. Um diesem neurotischen Wahn Ausdruck zu verleihen, würden solche Filme Gestaltungsmittel des Szenenbildes heranziehen, um Innenräume herzustellen, die von dem Bösen bewohnt werden und wie das Innere einer Gebärmutter gestaltet sind.¹⁵⁷

Dieses Muster lässt sich auf *The Last Witch Hunter* übertragen, obwohl es sich dabei nicht um einen Film des Horror-Genres handelt. Trotzdem, so meine These, kann der zur Queen Witch gehörige Innenraum des Pestbaumes in diesem Film nach Creed als uteriner Raum analysiert werden. Am deutlichsten wird dies in der ersten Sequenz des Filmes: Um in das Innere des Baumes zu gelangen, bewegen sich die eindringenden Ritter vorsichtig durch lange, enge, röhrenförmige Gänge hindurch. Diese führen zu einem etwas größeren Raum, in dem die Hexenjäger die Königin antreffen. Im Inneren des Baumes ist es dunkel, erleuchtet werden diese Szenen durch die Fackeln, die die Männer tragen, später kommen bereits aufgestellte Kerzen hinzu. Die Wände sowohl der Gänge als auch des Hauptraumes sind geprägt von organischen Formen: Wurzelwerk formt die Rundungen der Gewölbe, tierische Knochenteile werden in Detailaufnahmen innerhalb des Geästes sichtbar. Ab und an rieseln Wassertropfen vor der Kamera herab – es scheint im Inneren des Baumes warm und feucht zu sein.¹⁵⁸ Dunkelheit, warme Feuchtigkeit und organische Formen prägen also die Innenräume der Hexenbehausung: Eigenschaften, die mit dem Uterus in Verbindung gebracht werden.¹⁵⁹

Nicht zuletzt dient der Baum der Hexe als Brutstätte der Pestfliegen, die die Hexenkönigin heranzüchtet. Als Kaulder gegen Ende des Filmes sein Gefolge erneut, diesmal im 21. Jahrhundert, in das altbekannte Innere des Baumes führt, um sich der Königin entgegenzustellen, lässt ein Kameraschwenk den Blick über den Eingang des Pestbaumes schweifen. Dabei werden sackförmige Gebilde sichtbar, die an Wespennester erinnern. In ihnen schwelt eine rötliche Glut. Fliegen schwirren herum und wimmeln zuhauf im Innern des Nests. Der Protagonist erklärt der unwissenden Chloe, dass dies der Nistplatz ist, von dem aus die

¹⁵⁶ Vgl. Creed, *The Monstrous-Feminine*, S. 53 ff.

¹⁵⁷ Vgl. ebd., S. 49ff.

¹⁵⁸ Vgl. *The Last Witch Hunter*, 0:00:50-0:08:15.

¹⁵⁹ vgl. Creed, *The Monstrous-Feminine*, S. 51.

feindliche Hexe demnächst ihre infektiösen Parasiten freisetzen wird. Als Produzentin dieser Pestfliegen kann die Queen Witch von *The Last Witch Hunter* dem Archetyp der Bienenkönigin zugeordnet werden, auf den Barbara Creed im Laufe ihrer Ausführungen zur Gebärmutter als abjekt am Beispiel der Figur Nola aus *The Brood*¹⁶⁰ eingeht. Verkörpert würde in der Bienenkönigin des Horrorfilms die Angst vor der übermächtigen Mutter.¹⁶¹ Auch hier kann diese Metapher angewendet werden. Schließlich versucht Kaulder mit der Bekämpfung der Hexenkönigin ihre matriachale Herrschaft zu verhindern.

Das Motiv der übermächtigen Mutter ergebe sich im Bienenkönigin-Archetyp durch die alleinige Elternschaft der *weiblichen* Figur.¹⁶² Die Hexenkönigin kann die Pestfliegen als ihre Nachkommen ohne *männlichen* Beitrag heranzüchten. Ihre Mutterschaft funktioniert also als Parthenogenese. Diese diene laut Creed als Metapher „to demonstrate the horrors of unbridled maternal power“.¹⁶³ Dementsprechend warnt auch *The Last Witch Hunter* vor einer alleinigen Mutterschaft, auf die in diesem Film eine matriachale Dystopie folgen würde. Die magische Herstellung der Insekten durch die Hexe wird hier zwar nicht genau geklärt. Ein Kommentar Kaulders ist aber aussagekräftig genug, um das Publikum auf die aktive Schöpfung durch die Königin hinzuweisen: „Every witch ever caught. The queen is using their power to release the plague“,¹⁶⁴ erklärt der Protagonist die erstarrten Figuren, die in den Innenwänden des Pestbaumes sichtbar werden. Diese Hexe verwendet die Körper anderer Hexen als Ressource, um ihre Parasiten zu kreieren. Sie benötigt dafür keinen menschlichen Zeugungsakt, bei dem ein *weiblicher* Körper von einem *männlichen* befruchtet wird. Die daraus entstehende tödliche Brut der Hexe soll das Aussterben der Menschheit und den Sieg der Hexenkönigin bewirken – die Hexenkönigin als souveräne Mutter will infolgedessen die Weltherrschaft an sich reißen. Barbara Creed schreibt: „It is woman’s fertilizable body which aligns her with nature and threatens the integrity of the patriarchal symbolic order.“¹⁶⁵ Eine deutliche *weibliche* Übermacht – durch ihre Naturnähe abjekt dargestellt – ist die drohende Zukunftsvision, die die Parthenogenese in *The Last Witch Hunter* ermöglichen würde. Beinahe zu offensichtlich phallisch ist angesichts dieser Interpretation das Schwert, mit dem der Held des Filmes die Hexe außer Gefecht setzt. Fast schon sarkastisch wirkt der penetrative Akt, in dem Kaulder seine Waffe mit Wucht in die Körpermitte der Hexenkönigin sticht und damit das dystopische

¹⁶⁰ *The Brood*, R.: David Cronenberg, CA 1979.

¹⁶¹ Vgl. Creed, *The Monstrous-Feminine*, S. 45ff.

¹⁶² Vgl. ebd., S. 47.

¹⁶³ Ebd., S. 47.

¹⁶⁴ *The Last Witch Hunter*, 1:19:40.

¹⁶⁵ Creed, *The Monstrous-Feminine*, S. 50.

Matriarchat verhindert.¹⁶⁶ Der gewaltvolle, penetrative Akt, ausgeführt durch einen *männlichen* Körper an einem *weiblichen*, ist es, der in diesem Film die Hexe besiegt, ihre Parthenogenese unterbricht und dadurch die patriarchale Ordnung aufrechterhält.

The Last Witch Hunter bedient sich also dem Motiv der unheimlichen Gebärmutter, das Creed für Horrorfilme beschreibt. Der *weibliche* Uterus ist es, von dem aus in diesem Film das Böse ausgeht. „The womb is horrifying *per se* and within patriarchal discourses it has been used to represent woman’s body as marked, impure and a part of the natural/animal world“,¹⁶⁷ fasst Creed zusammen. Eisners Film wiederholt dieses Klischee, indem er den Ort des Bösen Uterusgleich und in die Natur versetzt präsentiert. Allein der Einsatz eines *männlichen* Gegenparts zur Antagonistin ist es, der die patriarchale Ordnung beschützen kann. Damit reiht sich dieser Film in eine Folge patriarchaler Zuschreibungen des Weiblichen* ein. Schon biblische Schriften würden den gebärenden Körper als unrein definieren.¹⁶⁸ Dieses Verhältnis betont, inwiefern die Abwertung der *weiblichen* Fortpflanzungsorgane wie alles Körperlichen als abjekt eine patriarchale Perspektive ist, die durch zeitgenössische Kinofilme wie *The Last Witch Hunter* wiederholt und normalisiert werden.

III. 1. 3. 6. Unterlegenheitstheorie

Es ist eine leise Gretchenfrage, die in der Gegenüberstellung des Status quo/Patriarchat mit dem visionären Matriarchat der Hexenkönigin gestellt wird. Diese entscheidende Frage nach der Moral ist es, die den soeben analysierten Film eigentlich erst interessant macht. Während die sexistische Unterlegenheitstheorie aus dem vorangegangenen Jahrtausend behauptet, *Frauen* wären definitorisch moralisch abtrünniger als Männer, sind in diesem Film zwei unterschiedliche Ideale durch einen *männlichen* und eine *weibliche* Repräsentant*in vertreten: Der Protagonist will eine Epidemie abwenden und die Menschheit beschützen – sicherlich ein Ziel, mit dem sich ein Großteil des Publikums identifizieren kann. Gleichzeitig hält dieselbe heroische Figur jedoch auch patriarchale Machtstrukturen aufrecht, gegen die sich in der Gegenwart der Filmproduktion schon nicht mehr nur eine Minderheit ausspricht. Als der Film 2015 in die Kinos kam, wurde der Begriff Feminismus zum Beispiel in der Mode bereits als Marketing-Kniff verwendet.¹⁶⁹ Auch Rezensionen weisen auf die reaktionäre Botschaft des Filmes hin: „creeping misogyny“¹⁷⁰ sind die Worte, mit denen ein Kritiker in der *New York Times* den Film beschrieb. Nicht nur sind die Ideale des Protagonisten hinterfragbar. Hinzu

¹⁶⁶ Vgl. *The Last Witch Hunter*, 1:33:50.

¹⁶⁷ Creed, *The Monstrous-Feminine*, S. 49.

¹⁶⁸ Vgl. ebd., S. 47.

¹⁶⁹ Vgl. Sobande, „Femvertising and fast fashion“.

¹⁷⁰ Andy Webster, „Review: ‚The Last Witch Hunter‘“.

kommt der Einsatz seiner Feindin gegen menschengemachte Umweltzerstörungen. Auch das Engagement für den Umweltschutz war zur Zeit der Premiere von *The Last Witch Hunter* längst von weltpolitischem Interesse, wie die Pariser Klimakonferenz der UN von 2015 belegen kann. Durch die Anspielung dieses anthropozentrischen Motivs bekommt die Böartigkeit der Hexenkönigin eine Motivation, die nicht ausschließlich der Etablierung ihrer eigenen Macht dient. Die Verbreitung einer fatalen Pestepidemie bekommt das Ziel der Errettung der Natur nach den irreversiblen Umweltzerstörungen durch Menschenhand. Die Hexe agiert also nicht nur aus moralisch verwerflichen Charakterzügen wie Machtversessenheit oder Egoismus. Ihr Einsatz gilt einer schutzbedürftigen Natur.

Hannah Stark analysiert in ihrem Artikel *Neohumanism in the Anthropocene* post- und neohumanistische Denkanstöße in Filmen, die das Anthropozän thematisieren. Dabei geht sie auf die Rolle der Menschen in diesen Filmen ein: „The ambivalent place of the human in the Anthropocene is also reflected through the conservative representation of human exceptionalism and the enlargement of the human so that it is writ large on the cosmos”.¹⁷¹ So wird auch die Menschheit in *The Last Witch Hunter* als sich rücksichtslos ausbreitende Eindringlinge markiert. Aus der Perspektive der Hexenkönigin und ihrer Anhänger*innen seien Menschen in diesem Film nur eine vorübergehende, sich aber schnell ausbreitende Erscheinung auf der Erde. Als „trespassers“¹⁷² beschreibt die Königin Menschen wie eine invasive Tierart. Gleichzeitig wird die Menschheit, wie Stark schon für einen anderen Film beschreibt, in *The Last Witch Hunter* konservativ-patriarchal dargestellt. Was moralische Belange betrifft, werden in dem Film also zeitgeschichtliche politische Ziele gegeneinander ausgespielt. Auf der einen Seite geht es um das Überleben der Menschheit – auf der anderen um die Renaturierung der Umwelt. Beide Positionen sind auf ihre Weise vertretbar, beide werden durch die Verknüpfung mit politisch problematischen Ansichten (Patriarchat/Auslöschung der Menschheit) verknüpft und dadurch auch moralisch hinterfragbar. Jedenfalls erscheint bei genauerem Hinsehen keine der beiden Personen – weder der männliche, menschliche Protagonist noch die als Antagonistin auftretende Hexe als moralisch überlegen. Die Unterlegenheitstheorie als Erklärung der weiblichen Hexerei greift also im Falle der Figur der Queen Witch nicht.

¹⁷¹ Stark, „Neohumanism in the Anthropocene“, S. 235.

¹⁷² *The Last Witch Hunter*, 0:06:00.

III. 1. 4. weibliche Hexen in einer patriarchalen Welt

The Last Witch Hunter definiert Hexerei nicht zwingend als *weiblich*. Die beiden Hexenfiguren, die in diesem Film narrativ hervorgehoben werden, sind in der klassisch binären Geschlechterauffassung des Filmes jedoch beide *weiblich* charakterisiert. Die Hexerei wird zusätzlich als *weibliche* Domäne erklärt, indem die magische Welt im dualistischen System der Diegese, das aus der menschlichen Gesellschaft auf der einen und den Hexen als subkulturelle Lebensform auf der anderen Seite besteht, diejenige Weltordnung ist, in der Frauen* Aktivität zugestanden wird. Diese Parallelgesellschaft der Hexen wird jedoch nicht als feministische Utopie gefeiert, sondern als Bedrohung eingestuft. In Bedrängnis gerät nicht nur der *männliche* Protagonist, sondern mit ihm das Patriarchat als bestehendes Ordnungssystem der menschlichen Gesellschaft. Der Film selbst propagiert das Patriarchat als aufrechtzuerhaltendes System, indem die Identifikation mit seinen Vertreter*innen Kaulder, seiner romantiserten Familie und später auch Chloe dem Publikum durch die filmischen Mittel Psychologisierung, Romantisierung und einseitige Argumentation nähergebracht wird. Gleichzeitig wird das patriarchale System unter dem Protagonisten als einzige Überlebenschance der Menschheit dargestellt.

Die Beweggründe der menschenfeindlichen Hexenkönigin in *The Last Witch Hunter* werden allerdings auch erwähnt und stellen eine moralische Ambivalenz her. Es entsteht eine Spannung zwischen menschlichem Egoismus als Überlebensinstinkt und einer posthumanistischen These, die die Überbewertung der Menschheit in Hinsicht auf die anthropozentrischen Umweltzerstörung kritisiert. Dadurch wird es möglich, die Taktik des *Queer Reading* auf die Erzählung dieses Filmes anzuwenden. Nach Beatrice Frasl stellt *Queer Reading* eine widerständige Lesart dar, „die der angeblich selbstverständlichen Heteronormativität der Texte ihre Selbstverständlichkeit nimmt“.¹⁷³ Vorausgesetzt, die totalitäre Umsetzung des Matriarchats durch die Hexenkönigin wird als stilistische Übertreibung interpretiert, ist die Identifikation mit der bösen Hexe dieses Filmes zwar radikal, aus feministischer und umweltfreundlicher Sicht jedoch nicht mehr abwegig. Die patriarchalen Ideale der hypermaskulinen Figur des Protagonisten Kaulder können aus dieser Perspektive als reaktionär entlarvt werden. Dazu passt ein Zitat der Witch Queen. Im finalen Zweikampf gegen den Hexenjäger kontert sie: „You claim to your pathetic life and for what reason?“¹⁷⁴ Eine Lesart dieses Filmes, die den Subtext der Hexenkönigin priorisiert und ihr als Antiheldin die nötige Aufmerksamkeit gönnt, kann die Perspektive des Filmes umkehren und damit auch die

¹⁷³ Frasl, „Team Maleficent“, S. 202.

¹⁷⁴ *The Last Witch Hunter*, 1:32:20.

Frage der Hexenkönigin an den Film selbst richten. Dadurch wird die Moral des Filmes, die das Patriarchat als richtiges, schützenswertes System inszeniert, ins Wanken gebracht und das Selbstverständnis der Menschen als nur ein Teil der Erdbewohner*innen hinterfragt. Auf diese Weise greift die Figur der bösen Hexenfigur in *The Last Witch Hunter* feministische sowie posthumanistische Leitgedanken auf.

Nichtsdestotrotz wiederholt der Film die stigmatisierende Wirkungsweise der Verknüpfung von Weiblichkeit* mit dem Abjekten. Beide *weiblichen* Hexenfiguren werden durch abjekte Attribute bestimmt, wie in der vorangegangenen Analyse aufgezeigt wurde. Im Falle der *guten* Hexe Chloe können die abjekten Eigenschaften durch den Protagonisten unter Kontrolle gehalten werden. Im Gegensatz dazu scheint das Abjekte in der Gegenwart der bösen Hexenkönigin um sich zu greifen und wird sogar zum Ort, der das Böse und die Bedrohung für den Protagonisten beheimatet. So definiert der *The Last Witch Hunter* das Weibliche* als abjekt und normalisiert nicht nur diese Zuschreibung, sondern ebenso deren Abwertung durch die Definition wiederum des Abjekten als inhärent gefährlich. Innerhalb einer Weltanschauung, die das Abjekte negativ bewertet, bleibt die Stigmatisierung der Frau* als Hexe auf ebendiese Weise aufrecht und kann auch durch ein *Queer Reading* nicht aufgelöst werden. Die einzige Möglichkeit, eine Hexenfigur als gleichzeitig abjekte und weibliche*, aus feministischer Sicht positive Figur darzustellen, kann nur unter der Bedingung der gleichzeitigen Aufwertung des Abjekten und des Weiblichen* stattfinden.

III. 2. Die Hexe aus feministischer Perspektive in *The Love Witch*

III. 2. 1. Inhaltsangabe

Die titelgebende *Love Witch* Elaine (Samantha Robinson) übersiedelt in Anna Billers Indie-Filmproduktion nach dem Tod ihres Ehemannes aus San Francisco in eine kalifornische Kleinstadt. Dort wird sie von Trish (Laura Waddell) in Empfang genommen. Zwischen den beiden Frauen entwickelt sich zügig eine Freundschaft. Bald wird Elaines Ziel deutlich: Sie sehnt sich nach einer heteronormativen Liebesbeziehung zu einer *männlichen* Person. Alles in ihrer Macht Stehende würde sie einsetzen, um einen Mann an sich zu binden, erläutert sie ihrer neuen Freundin. Diese führt dazu eine oppositionelle Meinung an: Während Elaine eine völlige Unterwerfung unter die sexuellen Ansprüche eines *männlichen* Partners propagiert, sollte eine emanzipierte Frau* heutzutage laut Trish ihre eigenen Grenzen nicht überschreiten, auch wenn das die sexuelle Unbefriedigung des monogamen Partners bedeute. Im Laufe des Filmes geht die Protagonistin neben ihren Tätigkeiten als Hexe und Künstlerin drei Beziehungen ein: Zunächst verführt sie Wayne, der ihr vollkommen verfällt, jedoch schon nach der ersten

gemeinsamen Nacht stirbt. Ohnehin war Elaine enttäuscht von ihrer Partnerwahl, da er nach dem Sex für ihren Geschmack zu emotional abhängig von ihr geworden war. Anschließend schnappt sie sich Trishs Ehemann, während diese beruflich verreist ist. Aber auch Richard entspricht nicht ihren Erwartungen. Also lässt sie ihn fallen, woraufhin er, der den Liebeskummer nicht aushält, Suizid begeht. Während ihre Freundin also trauert, nähert sich die Protagonistin dem Polizisten Griff an, von dem sie überzeugt ist, dass dieser nun endlich der Richtige sei. Griff bleibt jedoch unbeeindruckt. Zwar solidarisiert er sich mit der Hexe und schützt sie vor der hetzenden Meute. Ihren Liebestrank lehnt er jedoch ab und versichert, ihr niemals zu verfallen. Verzweifelt sieht Elaine keinen anderen Ausweg, greift zu ihrem Dolch und ersticht Griff kurzerhand.

Anna Billers *The Love Witch* erntete sowohl in der Filmkritik¹⁷⁵ als auch in wissenschaftlichen Analysen¹⁷⁶ wiederholt Lob für seine feministische Arbeit. Im Folgenden möchte ich wie andere bereits vor mir die Hexenfigur dieses Filmes unter die Lupe nehmen und hinsichtlich der hier bereits etablierten Untersuchungsparameter analysieren. Dabei wird sich herausstellen, inwiefern dieses Produkt weiblicher* Autorinnenschaft die Umkehrung verfestigter (Hexen-)Stereotype unternimmt.

III. 2. 2. Samantha Robinson als *Love Witch* Elaine

Verkörpert wird die Hexe in *The Love Witch* von Samantha Robinson. Die Indie-Film-Schauspielerin zeichnet sich durch ihre klassische Schönheit und eine bemerkenswerte Stimme aus. Für ihre Rolle als Elaine wird ihr Äußeres durch die filmischen Mittel Kostüm und Maske stark unterstrichen, fast schon übertüncht, wie bereits anhand der Eröffnungssequenz geschildert werden kann. Der Prolog des Filmes zeigt die Protagonistin in ihrem Cabriolet, das sie über kurvige Straßen durch die nordkalifornische Landschaft lenkt. Die Kameraeinstellungen fokussieren dabei häufig ihr Portrait. Auf musikalischer Ebene sorgt ein jazziger Soundtrack für Atmosphäre. Zusätzlich werden Elaines Gedanken in Form eines inneren Monologes, der die Situation der Figur schildert, wiedergegeben. Das perfekte Make-Up und ihr zumeist kühler Ausdruck lassen das Gesicht der Hexe maskenhaft erscheinen: Geschwungener Eyeliner und hellblauer Lidschatten betonen sowohl die sanften braunen Augen der Darstellerin als auch ihren Schlafzimmerblick. Glänzender Lippenstift in einem natürlichen, hellroten Ton betonen die stets etwas aufgeworfenen Lippen, eingebettet in einen scheinbar porenlosen Porzellanteint. Rosafarbenes Rouge haucht ihrer blassen Erscheinung

¹⁷⁵ Vgl. z.B. Baughan, „The Love Witch“.

¹⁷⁶ Vgl. Loreck, „Posing as an Innocent“; Pisters, „Longing and Lust, ‘Red Light’ on a ‘Dark Continent’“; Stümer, „(Un)masking femininity“; u.A.

Leben ein. Ihre dunklen, glatten Haare, deren Fülle – wie das Publikum später erfährt – durch ein Haarteil verstärkt wird, streicht sie sich vorsichtig mit ihren schmalen Fingern zurück, wobei knallrot lackierte Fingernägel zum Vorschein kommen. Diese sind lang und spitz, jedoch nicht etwa hexenhaft krallenartig, sondern eher im Stil von gepflegten Gelnägeln.¹⁷⁷

Die Hauptdarstellerin ist in *The Love Witch* stark geschminkt. Dieser Betonung bedürfte die natürliche Schönheit der Realperson zwar nicht, um diese Hexe als schöne Person darzustellen. Elaine aber übertreibt ihre Schönheit durch das tägliche Make-Up. Während angenommen werden könnte, dass sie sich damit sexistischen Schönheitsidealen unterwirft, kann das hier ausgestellte Ritual des täglichen Herrichtens der Protagonistin ganz im Gegenteil als Vorführung dieser Maskerade umgedeutet werden. Der Begriff der Maskerade, den Joan Riviere für die Psychoanalyse prägte, wurde von der Filmwissenschaftlerin Mary Ann Doane in die feministische Filmtheorie übertragen. Doane geht es dabei um eine Möglichkeit der female spectatorship im klassischen Hollywoodkino, die sich der Maskerade bedienen müsse. Sie meint damit, sich als weiblich identifizierendes Filmpublikum müsse von einer übertrieben demonstrierten Weiblichkeit Gebrauch machen, um entweder die Perspektive des Transvestiten im Falle einer Identifikation mit der *männlichen* Figur auf der Leinwand zu kompensieren oder um Weiblichkeit per se in ihrer Künstlichkeit auszustellen, um eine nötige Distanz zum Bild der Frau im Film zu gewinnen.¹⁷⁸ In ihrer Analyse von *The Love Witch* bezieht sich die Filmwissenschaftlerin Jenny Stümer wiederum auf dieses Konzept der Maskerade. Stümers These lautet: „*The Love Witch* humorously reworks the destructive forces of the mask to reclaim the feminine image from a history of disdain, and thereby challenges the gendered aesthetics of cinematic pleasure.“¹⁷⁹ Das Maskenbild, das Elaines Gesicht im Sinne patriarchaler Schönheitsvorstellungen perfektioniert, wiederhole demnach einerseits das altbekannte Verhältnis der Ausrichtung des filmischen Bildes der Frau nach dem *männlichen* Begehren. Andererseits wird die konforme Schönheit laut Stümer in diesem Film auf unterschiedliche Weisen so eingesetzt, dass der Prozess der Objektifizierung der Frau durch ihre Schönheit und die These der Künstlichkeit von Weiblichkeit unterlaufen wird. Zum einen setze die *Love Witch* ihr Make-Up nämlich als Mittel zur Durchsetzung ihres eigenen Interesses, der Verführung des jeweiligen Liebhabers, ein. Zum anderen würde die Anziehungskraft, die von der Schönheit der Hexe ausgehe, im Sinne von Doanes Beschreibung der *Femme fatale*¹⁸⁰ zum Verhängnis für ihre *männlichen* Liebhaber, die an der Liebe zu Elaine zugrunde gehen.¹⁸¹ Die Maskerade

¹⁷⁷ Vgl. *The Love Witch*, 0:00:00-0:04:20.

¹⁷⁸ Vgl. Doane, „Film and the Masquerade“.

¹⁷⁹ Vgl. Stümer, „(Un)masking femininity“, S. 1212.

¹⁸⁰ Vgl. Doane, „Film and the Masquerade“, S. 427.

¹⁸¹ Vgl. Stümer, „(Un)masking femininity“, S. 1212 ff.

Elaines wird hier also zum emanzipatorischen Stilmittel, indem ebenjene Machtstrukturen, die hiervon eigentlich bedient würden, subversiv unterlaufen werden.

Nicht nur Elaine, sondern alle *weiblichen* Figuren der diegetischen Welt in *The Love Witch* bedienen sich der Maskerade. Während die *männlichen* Rollen völlig ungeschminkt auftreten, weisen alle vorkommenden Frauen ein sehr starkes Maskenbild auf. Ein Beispiel ist die Harfenspielerin in der viktorianischen Teestube, die Trish und Elaine frequentieren: Obwohl ihr in Pastelltönen gehaltenes Maskenbild einen natürlich anmutenden Flowergirl-Look evozieren soll, sticht die Künstlichkeit ihrer Schönheit ins Auge. Der High-Key-Beleuchtungsstil, dem sich der gesamte Film bedient, betont die Materialität des Make-Ups und lässt die synthetische Beschaffenheit ihrer Perücke erstrahlen. Das weiße Licht reflektiert stark in den hellblonden Strähnen, sodass deutlich wird, dass es sich hierbei nicht um Echthaar handelt.¹⁸² Von einem billigen Effekt, der etwa einem knappen Produktionsbudget zu verschulden wäre, kann hier nicht gesprochen werden. Da die Filmemacherin Anna Biller bis ins kleinste Detail sehr hohen Wert auf die Visualität und die Ausstattung ihrer Produktionen legt,¹⁸³ muss davon ausgegangen werden, dass es sich hierbei um ein absichtlich gesetztes Stilmittel handelt.

Diese Betonung der Künstlichkeit findet ebenso bei den anderen *weiblichen* Figuren in *The Love Witch* statt. Selbst die Polizeibeamtin, deren vordergründige Funktion im Film es bleibt, von Griff zurückgewiesen zu werden,¹⁸⁴ weist für ihr Berufsbild ein überraschend starkes Make-Up auf.¹⁸⁵ Das Stilmittel der Maskerade wird so ausgehend von der Protagonistin auf den gesamten Film übertragen. Der Film wiederholt dadurch eine der vielen binären Geschlechternormen: Die Künstlichkeit *weiblicher* Schönheit steht *männlichen* Figuren gegenüber, die keinen objektiven Schönheitsidealen entsprechen müssen und dies auch nicht durch kosmetischen Eingriff zu ändern versuchen. Filmische Mittel wie Beleuchtung und Maskenbild betonen dieses ungleiche Verhältnis. Diese Gegenüberstellung ist in *The Love Witch* jedoch so überzogen, dass nicht von einer reinen Fortführung patriarchaler Normen gesprochen werden kann. Stattdessen werden hier Referenzen zu anderen Filmen angespielt, auf die sich der Film ästhetisch bezieht und die aber gleichzeitig kritisiert werden.¹⁸⁶ Auch ohne

¹⁸² Vgl. *The Love Witch*, 0:09:09.

¹⁸³ Vgl. Sorrento, „The Way She Looks“.

¹⁸⁴ Weiter gedacht kann ihrer Figur die wichtige Funktion der Rassismuskritik zugeschrieben werden. Die Zurückweisung der einzigen Woman of Colour dieses Filmes auf eine derartig degradierende Position kann als Hinweis auf diskriminierende Normen der Repräsentation im Kino interpretiert werden. Durch diese überzogene Wiederholung von Repräsentationsverhältnissen in Filmen zieht Anna Biller in ihren Filmen Referenzen zu bestimmten Genres der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und kritisiert die darin vorkommenden Machtstrukturen. Vgl. dazu Loreck, „Posing as an Innocent“.

¹⁸⁵ Vgl. *The Love Witch*, 0:52:00.

¹⁸⁶ Vgl. Loreck, „Posing as an Innocent“, S. 121 ff.

Referenzen liegt in dieser geschlechtsbezogenen Kontrastierung Kritik, indem die Unterschiedlichkeit in ihrer konstruierten und normierten Beschaffenheit durch das Stilmittel der Übertreibung überdeutlich wird. Auf diese Weise hinterfragt *The Love Witch* anhand des Motivs der weiblichen* Schönheit die These der heterosexuellen Ausrichtung der kosmetischen Bemühungen von Frauen*.

Stümers Perspektive auf die *weibliche* Maskerade im Film übt nicht nur Kritik an bestehenden filmischen Blickstrukturen, sondern bietet zudem eine Möglichkeit der positiven Aneignung des Konzeptes. So widerspreche *The Love Witch* der These, die Künstlichkeit *weiblicher* Schönheit könne allein *männliche* Lust befriedigen, indem er in der Verkleidungsszene Trishs *weibliches* Vergnügen an der Praxis der Maskerade demonstriert:¹⁸⁷ Als Elaines Freundin sich im Schlafzimmer der Hexe unbeobachtet wähnt, entdeckt sie deren Schminktisch, auf dem sich ein Arrangement an Kosmetikprodukten entfaltet. Kindlich ist sie fasziniert von dieser Facette von Make-Up und macht sich sogleich daran, die Maske ihrer Freundin Elaine an sich selbst auszuprobieren. Zunächst trägt sie zögerlich knallpinken Lippenstift auf, wird dann jedoch immer gieriger und vollendet ekstatisch den *Love Witch*-Look. Dabei scheint sie sogar zu vergessen, sich in einem fremden Zimmer zu befinden. Gelegentliche Portraitaufnahmen, die Trishs Spiegelbild zeigen, bebildern, dass ihr gefällt, was sie sieht und sie Spaß dabei hat, sich herzurichten. Dafür spricht ihre Ekstase, die alle Zweifel aus dem Weg räumt und ihre Bewegungen schneller werden lassen. Ihre sonst eher kontrollierte Art löst sich in dieser Szene in Selbstvergessenheit auf. Auch sieht das Publikum sie an dieser Stelle zum ersten Mal nach dem Tod ihres Ehemannes wieder lächeln.¹⁸⁸ Der Akt der Maskerade, dessen Ausrichtung auf den ersten Blick als patriarchal verstanden wird, dient hier also lediglich zur Bespaßung der *weiblichen* Figur selbst. Durch das Auftragen von Make-Up sowie das Überstreifen der fremden Unterwäsche wird die *weibliche* Nebenfigur Trish hier zum Objekt ihrer eigenen Begierde. Der patriarchalen Zielgerichtetheit der *weiblichen* Schönheit, die sie zum Objekt des *männlichen* Verlangens macht, wird in dieser Szene des Films eine alternative Motivation gegenübergestellt, indem Trish sich nicht für einen zu verführenden Mann herrichtet, sondern lediglich für sich selbst.

Normschöne Frauen* prägen das Frauen*bild in *The Love Witch*. Die Schönheit dient der Hexe, die hier zur Analyse steht, als eines der Mittel, ihre Agenda durchzuführen. Als Hexe huldigt Elaine einem Kult, dem auch andere Personen angehören. Geschlechtlich sind diese Mitglieder durchmischt.¹⁸⁹ Dadurch stellt der Film dem Stereotyp von Hexerei als weiblich*

¹⁸⁷ Vgl. Stümer, „(Un)Masking femininity“, S. 1211f.

¹⁸⁸ Vgl. *The Love Witch*, 1:34:34-1:38:34.

¹⁸⁹ Vgl. ebd., 1:03:46-1:07:37.

ein alternatives Bild entgegen. Aber auch unter den *weiblichen* Hexen des Filmes ist Normschönheit verbreitet: Sie sind alle jung und schlank, tragen lange Haare und Make-Up. Einerseits kann hier wieder auf Janice Loreck und die obige Argumentation zur Kritik an referenzierten Filmgenres sowie die Gegenüberstellung der Vorstellung *weiblicher* Normschönheit mit scheinbar fehlenden *männlichen* Schönheitsidealen verwiesen werden.¹⁹⁰ Andererseits entsprechen Hexen in diesem Film nicht dem Klischee der alten, hässlichen Märchenhexe, deren Äußeres der von ihr ausgehenden Gefahr als Warnung vorausgeht. So bedient *The Love Witch* nicht das diskriminierende Stereotyp, das im Falle von weiblichen* Figuren die Verknüpfung von Alter und/oder fehlender Entsprechung von Schönheitsidealen mit moralischer Bewertung verfestigt wird. Stattdessen verkörpern die Hexen dieses Filmes eher den Figurentypus der *Femme fatale*, auf den ich im folgenden Unterkapitel zu den Dimensionen von Aktivität und Passivität der Protagonistin eingehen werde.

III. 2. 3. Dimensionen von Passivität und Aktivität der Figur Elaine

Elaine ist keine passive Hexe. Ihre Zauberkräfte erhält sie einerseits durch die Anbetung einer *weiblichen* Göttin¹⁹¹, andererseits kocht sie ihre Tränke nach Rezept¹⁹². Ihre Hexerei ist also eine Mischung aus der Anbetung einer äußeren Macht und der aktiven Umsetzung erlernter Handlungsweisen. An dieser Stelle lässt sich ein Bogen schlagen zu Stephan Quensels historischer Analyse, die aufzeigt, wie die *weibliche* Hexe als abhängig und passiv dargestellt wurde und damit in einem Gegensatz zu ihrem *männlichen* Pendant, dem weisen und mächtigen Zauberer steht¹⁹³. Billers *Love Witch* verbindet beide Klischees. Zwar huldigt sie einer Göttin, die filmisch mit ihrer Hexerei in Verbindung gebracht wird. In einem Gebet bittet sie diese zum Beispiel um einen liebenden Partner¹⁹⁴ und auch die sakral anmutenden Rituale, die sie gemeinsam mit ihrem Hexenzirkel begeht, richten sich an eine Göttin¹⁹⁵. Die Rezepte ihrer Zaubertränke werden der Protagonistin jedoch nicht etwa durch göttliche Eingebungen gespendet und auch ihre Lover werden ihr nicht auf wundersame Weise zugesandt. Stattdessen verführt sie ihre Liebhaber gezielt und geht bei der Zubereitung ihrer Zaubertränke sorgfältig nach Rezeptbüchern vor. Ambitioniert, das Handwerk einer Hexe zu erlernen, widmet sich Elaine interessiert dem Inhalt dieser Bücher. So wie der tatkräftige Einsatz ihres Charmes sie zu einer aktiven Teilnehmerin in ihren Liebesbeziehungen macht, wird sie durch das Studium

¹⁹⁰ Vgl. Loreck, „Posing as an Innocent“.

¹⁹¹ Vgl. *The Love Witch*, 0:14:11.

¹⁹² Vgl. ebd., 0:11:56-0:14:10.

¹⁹³ Vgl. Quensel, *Hexen-Politik im frühmodernen Europa*, S. 151ff.

¹⁹⁴ Vgl. *The Love Witch*, 0:14:11.

¹⁹⁵ Vgl. ebd., 1:03:46-1:07:37.

der zauberischen Anleitungen zu einer aktiven Hexe. Mit ihrer Göttin scheint sie zwar weiterhin einer spirituellen Größe zu vertrauen. Das Handwerk der Hexe wird dennoch als eigenständige Lehre dargestellt. In *The Love Witch* wird also eine Hexe portraitiert, die die Emanzipation der modernen Hexenfigur, die Karin Beeler in ihrem Werk zu filmischen Frauenrollen mit übernatürlichen Fähigkeiten beschreibt, steigert. Die Genderforscherin hält fest, inwiefern traditionelle Geschlechterrollen unterlaufen werden, indem *weibliche* Filmhexen sich ihre passiv erlangten Fähigkeiten durch aktiven Einsatz mit persönlicher Zielsetzung wiederaneignen. Elaine ähnelt aufgrund ihres Forschergeistes trotz ihrer Religiosität eher Quensels mächtigem Zauberer als Beelers emanzipierter Hexe. So wird das historisch geprägte Stereotyp der vernunftfernen *Frau*, die einem weisen *Mann* gegenübersteht, durch die Hexenfigur in Billers Film nicht bestätigt.

Innerhalb des Hexenzirkels existiert trotz der *weiblichen* Doppelspitze aus Göttin und Priesterin ein *männlicher* Akteur, Gahan, der immer wieder wie selbstverständlich das Wort an sich reißt. Diese Predigten klassischen Mansplainings kommentiert der Film auf bildlicher Ebene, indem zwischen Portraitaufnahmen Gahans seinen Monolog konterkariierende Einstellungen geschnitten werden. Eines Abends trifft sich die Protagonistin mit ihrer Hexenfreundin Barbara und dem besagten Mitglied ihres Zirkels in einem Burlesque Club. Zwei junge Hexenanwärterinnen gesellen sich zu ihnen und Gahan beginnt einen süffisanten Monolog darüber, dass die Macht der Frau in ihrer Sexualität läge. Die Unglaubwürdigkeit der *männlichen* Perspektive Gahans wird durch Portraitaufnahmen Elaines mit desinteressierter Mimik signalisiert. Der Redner nennt die Tänzerin, die auf einer Bühne im Hintergrund einen Striptease performt, als Beispiel seiner Ausführungen. Seine These lautet, durch ihren unwiderstehlichen Sexappeal verfüge die Stripperin in diesem Moment über die Macht über das geifernde Publikum und erklärt: „We don’t view this power as satanic or anti-feminist but as the celebration of the woman as a natural creature“.¹⁹⁶ Zwischen den Monolog Gahans werden Aufnahmen der Burlesque-Tänzerin geschnitten, die diese These konterkarieren. Während er das Klischee der Sexualität der *Frau* als naturnah wiederholt, tritt die von ihm als mächtig dargestellte Stripperin nicht *natürlich* auf. Wie die anderen, bereits untersuchten *weiblichen* Rollen des Filmes werden auch der Sexappeal der Performerin durch Make-Up, aufwändige Dessous und gemachte Haare hergestellt.¹⁹⁷ Die in *The Love Witch* hervorgehobene Künstlichkeit gesellschaftlicher Schönheitsideale fungiert an dieser Stelle durch die suggestive Montage als Kommentar zu den sexistischen Äußerungen des Zauberers. Dadurch entsteht eine

¹⁹⁶ *The Love Witch*, 0:46:20.

¹⁹⁷ Vgl. ebd., 0:40:21-0:48:00.

spannende Doppelbödigkeit, deren sich die narrative Struktur des Filmes an mehreren Stellen bedient: Vordergründig auf verbaler Erzählebene aufgestellte Thesen werden durch subtil widersprechende Bildlichkeit hinterfragt. Die sprechenden Figuren bleiben so meistens unzuverlässige Erzähler*innen und das kritische Denken des Publikums wird angeregt.

Janice Loreck erkennt in dieser und ähnlichen Szenen Kritik an patriarchalen Auswüchsen in alternativgesellschaftlichen Kreisen, die dadurch nicht zu einer Perspektive von Frauen* werden, sondern lediglich eine Verlängerung des patriarchalgesellschaftlichen Arms darstellen.¹⁹⁸ Dieses Verhältnis wird in *The Love Witch* jedoch nicht nur aufgezeigt, sondern – wie oben beschrieben – durch filmische Mittel kommentiert. Das erkennt auch Erin Christin Tobin in ihrer Dissertation über den Stil des Camp: „Even as Biller recreates the male gaze structure-the active/male subject-the passive/female object dichotomy, she subverts it with interruptions, visual distractions [...]“.¹⁹⁹ Auf diese Weise verwendet Anna Biller die filmspezifische Möglichkeit, unterschiedliche Erzählebenen zu verweben und so miteinander in einen Dialog treten zu lassen: Die verbale Ebene des Drehbuchs wird durch die visuelle Ebene der Kameraarbeit kommentiert und in diesem Fall unterbrochen. Sie lässt die *männliche* Nebenfigur mit seinen fragwürdigen Ansichten zur weiblichen* Sexualität zwar zu Wort kommen. Das Gesagte ist jedoch gleichzeitig als unzuverlässig markiert, indem sein Inhalt auf bildlicher Ebene unterbrochen wird.

Auch hinsichtlich der Handlung ist Elaine eine aktive *weibliche* Filmfigur. Um ihre Interessen spielt sich die Narration des Filmes ab, es sind ihre Entscheidungen, die das Filmgeschehen lenken: Mit ihrem Umzug in die ländliche Kleinstadt startet die Erzählung. Sie selbst wählt die Objekte ihrer Begierde und schafft es bis auf Griff, diese auch zu verführen. Wenn ihre Auserwählten dann nicht ihrer Erwartung entsprechen, schreckt sie auch nicht von einer Trennung zurück, die den Zurückgewiesenen dagegen ins Verderben drängt. Griff, der einzige Angebetete, den sie nicht verführen kann, bestraft sie dafür, indem sie ihn umbringt. Zwar kann diese Figur nicht für ihren Mord an einem unwilligen Liebesobjekt als feministisch hochgehalten werden. Ein solcher, zu schneller Schluss würde häusliche Gewalt verharmlosen und zudem Feminismus per se als gewalttätig essentialisieren. Die filmische Darstellung einer *weiblichen* Person als sexuell aktiv agierend und die Umkehrung konventioneller Machtstrukturen (*weibliche* Filmfiguren, die unter ihren *männlichen* Partnern beziehungsweise deren Zurückweisung leiden) sind Facetten dieser Hexenfigur, denen aus feministischer

¹⁹⁸ Vgl. Loreck, „Posing as an Innocent“, S. 123.

¹⁹⁹ Tobin, „Campy Feminism“, S. 58.

Perspektive Beachtung gebührt. Diese beiden Charakteristika treffen auf das filmische Motiv der *Femme fatale* zu, dem die *Love Witch* zugeordnet werden kann.

Die *Femme fatale* ist eine weibliche* Figur, die sich nicht nur durch hohe Attraktivität, sondern auch durch sexuelle Aktivität beschreiben lässt, die zum teilweise fatalen Verhängnis ihrer Liebhaber wird.²⁰⁰ Sie ist eine zweiseitige Figur: Einerseits kann aus feministischer Perspektive kritisiert werden, dass sie patriarchale Fantasien über und Ängste vor dem weiblichen Geschlecht bedient, indem sie nach patriarchalen Schönheitsidealen und fetischistischen Fantasien gestaltet ist. Andererseits muss dem Rollentypus zugutegehalten werden, dass sie tatsächlich selbstbestimmt agiert, auch hinsichtlich ihrer Sexualität. Mittels ihrer Figur können bestehende Repräsentationsmuster von Weiblichkeit* im Film hinterfragt und unterlaufen werden.²⁰¹ Inwiefern das Äußerliche der Figur der Elaine patriarchalen Erwartungen entspricht, wurde bereits im vorangegangenen Abschnitt herausgearbeitet. Dabei bleibt es jedoch nicht. Wie bereits erwähnt, spricht die Protagonistin im Film direkt an, dass Frauen den Fantasien ihrer männlichen Sexualpartner entsprechen müssten, um das Ziel der romantischen Liebesbeziehung zu erreichen. Dies scheint die Essenz ihres Liebeszaubers zu sein: „I’m the love witch. I’m your ultimate fantasy“,²⁰² ruft sie ekstatisch auf, als ihr die Verführung Richards gelingt. Ihr *love interest* Griff, der ihre vorherigen Liebschaften kriminologisch analysiert, zieht aus den Toden seiner Vorgänger den Schluss, dass von der Liebeshexe selbst die Gefahr ausginge und verwehrt ihr aus Angst vor einem ähnlichen Ende seine Liebe. In seiner Figur wird also die männliche Angst vor dem weiblichen Geschlecht personifiziert, die in Erzählungen um *Femme-fatale*-Figuren thematisiert wird. Hier kommt wieder die spezifisch filmische Eigenschaft der Selbstreferenzialität zum Einsatz, wenn die *Femme fatale* des hier analysierten Filmes zu einem verbalen Statement in Monologform kommt: „How can you stand there and boast about being immune to love?“, wirft sie Griff an den Kopf.

„Why does the genuine love of a woman scare you so much? Do you think that your way is the superior way to live? I know a lot of women who feel the way that I do. Only you men, you make us work so hard for your love. If you would just love us for ourselves... but you won’t. My ex-husband was just like you: used to punish me by withholding his love from me. All my life I have been tossed in the garbage except when men wanted to use my body. I have decided to find my own power, and I found that power through witchcraft. That means that I take what I need from men and not the other way around.“²⁰³

Die *Love Witch* bedient also sowohl auf bildlicher als auch auf narrativer Ebene sexistische Erwartungen, die auf sprachlicher Ebene dann aber direkt thematisiert und hinterfragt werden.

²⁰⁰ Vgl. Stephens, „Femme-fatale“; sowie Ludger Kaczmarek, „femme fatale“.

²⁰¹ Vgl. Farrimond, „Conclusion“.

²⁰² *The Love Witch*, 1:00:05.

²⁰³ Ebd., 1:46:27.

Die bereits weiter oben zitierte These Tobins kann an dieser Stelle also vervollständigt werden: „Even as Biller recreates the male gaze structure [...], she subverts it with interruptions, visual distractions, and juxtaposing images with feminist charged dialogue.“²⁰⁴ Fortgeführte Machstrukturen durch die Wiederholung einer klassischen *Femme-fatale*-Figur in Form einer Hexe, werden in *The Love Witch* auf diese Weise konfrontiert. Als *Femme fatale* entspricht die Hexe Elaine patriarchalen Idealen einer Frau*. Dadurch, dass sie aber durch ihre Affären ihre eigenen Bedürfnisse selbstbestimmt befriedigt und keinerlei Rücksicht auf Verluste des jeweiligen Partners nimmt, weist sie die Objektposition des Rollentypus zurück. Zudem scheitern ihre *männlichen* Partner an der Beziehung zu ihr und damit an ihren eigenen patriarchalen Fantasien, denen sie zu entstammen scheint. Der Film bedient sich also einem filmischen Archetyp und dekonstruiert gleichzeitig mit ihm verbundene stereotypisierende Wirkungsweisen. Katherine Farrimond findet für die Ambiguität dieses Figurentypus der *Femme fatale* treffliche Worte, indem sie sein Potenzial benennt, „to maintain and consolidate patriarchal ideals and anxieties about women and power, but there are also moments of pleasure and hope.“²⁰⁵ Diese Uneindeutigkeit reiht sich in die ambivalente Erzählweise des Filmes ein. Wie bereits bei der Analyse der sich gegenseitig kommentierenden Bild- und Tonebenen wird hier das kreative Mitdenken des Publikums gefordert, indem keine eindeutigen Bewertungen getroffen werden. Stattdessen macht *The Love Witch* eher auf die Komplexität des Figurentypus *Femme fatale* aufmerksam und gibt Anreize für seine Diskussion.

Der *male gaze*, den die *Femme fatale* üblicherweise bedient, wird noch auf weitere Weisen durch die Figur der Hexe Elaine gebrochen. Jenny Stümer bemerkt: „The powerful look of the witch unsettles the men she encounters; it also destabilizes the cinematic structure of gendered visibility.“²⁰⁶ Die aktive Auswahl ihrer Liebhaber durch die Protagonistin wird filmisch betont. Elaine scheint bereits beim ersten Blickkontakt mit einem potenziellen Sexualpartner die Möglichkeit einer romantischen Beziehung zu bemerken. Ihr Blick gleicht dabei dem einer Raubkatze, die ihr Opfer im Bann ihres Blickes gefangen hält. So treffen sich die Blicke Elaines und Richards als dieser den Tearoom betritt, in dem sie mit ihrer neuen Freundin Trish speist. Eine Schuss-Gegenschuss-Montage bebildert dieses erste Aufeinandertreffen: Eine halbnaher Einstellung aus Trishs Perspektive zeigt, wie der Blick ihrer Freundin von ihr abschweift und deren Mimik ernst wird, während sie ein anderes Objekt in den Blick fasst. Die darauffolgende Halbtotale, aufgenommen von hinter Elaines Rücken, erklärt ihre Ablenkung: Hinter der ihr gegenüberstehenden Trish taucht eine *männliche* Person

²⁰⁴ Tobin, „Campy Feminisms“, S. 58.

²⁰⁵ Farrimond, „Conclusion“, S. 165.

²⁰⁶ Stümer, „(Un)masking femininity“, S. 1213.

auf. Es handelt sich dabei um Trishs Ehemann Richard, wie sich kurz darauf herausstellen wird. Dessen zunächst selbstsichere Mimik friert plötzlich ein, als er Elaines Blick trifft. Ein Gegenschuss demonstriert seine Ansicht von Elaines Gesicht, die seinem Blick herausfordernd standhält. Dazu erklingt ein dissonanter Akkord, der beim Publikum Erinnerungen an Horrorfilme wach werden lässt. Während dieser ausklingt, offenbart sich die Ansicht Elaines: Richards Mimik ist weiterhin starr, sein Blick gefangen von dem Elaines. Es dauert einen kurzen Moment, bis er sich aus ihrem Blick lösen kann und sich Trish, dem eigentlichen Grund seines Erscheinens zuwenden kann.²⁰⁷ Die kurze Szene des Blickduells zwischen der Protagonistin und ihrem späteren Lover stellt die diegetische Hierarchie klar: Sie sieht das Objekt ihrer Begierde direkt an. Entgegen filmhistorischen Konventionen ist er es, der nachgibt und den Blick zuerst abwendet. Auf Soundebene wird die Aktivität ihres Blickes unterstrichen: Die schauerliche Dissonanz evoziert ein Horrorfilm-Biest, das seine Beute fixiert und zupacken wird. Auf ebensolche Weise wird das *love interest* der Hexe Elaine durch ihren Blick gefangen.

Die Hilflosigkeit ihrer Beute wird in der Auflösung der kurzen Szene deutlich: Der wie ein Reh im Scheinwerferlicht erstarrte Richard muss erschrocken schlucken und einen tiefen Atemzug nehmen, bevor er sich aus Elaines Blick befreien kann. Betont setzt er ein lockeres Lächeln auf und wendet sich Trish zu. Sein nächster Akt betont erneut seine Hilflosigkeit: Wie aus Rache oder um die ihm angetraute Partnerin direkt außer Gefecht zu setzen, verdeckt Richard seiner Ehefrau die Augen mit seinen Händen. Was zunächst wie ein harmloser Flirt erscheint, fühlt sich in Anbetracht des verhandelten Blickregimes geradezu brutal an: Da *er* sich vom *weiblichen* Blick bedroht fühlt, beraubt er dem Objekt der Begierde ihres eigenen Blickes und damit jeglicher Subjektivität. Er setzt sie außer Gefecht, bevor sie überhaupt die Gelegenheit zu handeln erhält. Gegenüber der Hexe des Filmes gelingt diese Gegenwehr keinem ihrer Liebhaber. Auch mit Wayne und Griff werden vergleichbare Blick-Duelle aufgebaut, in denen Elaine jeweils als Mächtigere hervorgeht. Anna Biller kehrt auf diese Weise in *The Love Witch* das von Laura Mulvey kritisierte *männliche* Blickregime um.²⁰⁸ Die *weibliche* Protagonistin ist die aktiv blickende, ihre *männlichen* Gegenparten werden zum passiven Objekt der Begierde, die unter ihrer Betrachtung Symptome der Angst aufweisen. Die Hexe blickt zurück.

²⁰⁷ Vgl. *The Love Witch*, 0:11:10-0:11:21.

²⁰⁸ Vgl. Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, S. 488: „As the spectator identifies with the main male protagonist, he projects his look onto that of his like, his screen surrogate, so that the power of the male protagonist as he controls events coincides with the active power of the erotic look, both giving a satisfying sense of omnipotence.”

III. 2. 4. die Frage nach Moral und Berechtigung in *The Love Witch*

Das Stereotyp der bössartigen Hexe wird in *The Love Witch* offen auf textlicher Ebene verhandelt. So wird Elaine von anderen Figuren des Filmes wiederholt aufgrund ihrer Tätigkeiten als Anhängerin eines Wicca-Kultes für die Morde an ihren Liebhabern verdächtigt. Die Investigationen nach der Todesursache Waynes führen den Polizisten Griff zu Elaine. Zunächst stellt er seinen Besuch als harmlos dar, indem er sich Hilfe von der sichtlich nervösen Protagonistin erbittet. Sie versucht, die Fassung zu halten und gewährt dem Inspektor Einlass in ihre Wohnung. Die Art Griffs jedoch schwenkt schnell um. Er suggeriert einen Verdacht und drängt damit die Befragte in die Ecke. Elaine, die sich ungerecht behandelt und ihr Hexenwesen stigmatisiert fühlt, beginnt, sich zu verteidigen. Nahe Portraitaufnahmen Elaines zeigen, wie ihr Pokerface von stetig steigender Anspannung durchbrochen wird, als sich die Schlinge um sie herum zuzieht. Aggressiv konfrontiert Griff sie: „Miss Parks, are you a witch?“, klingt wie eine Suggestivfrage, durch die der Polizist ihr ein Geständnis entlocken will. Die Protagonistin gibt frei heraus zu, eine Hexe zu sein, ohne dabei ihren Stolz diesbezüglich zu verbergen. Seine weiteren Sticheleien verärgern Elaine. Defensiv wirft sie ihm vor: „Do you think that being a witch makes me evil? Capable of murder even?“ Sie schüttelt dabei den Kopf. Ihre Mimik, die in einigen Nahaufnahmen für das Publikum lesbar wird, gibt sich zunehmend verzweifelt.²⁰⁹ Diese entsetzte und doch rhetorische Frage nach der inhärenten Bössartigkeit einer Hexe ist in der Verhandlung der moralischen Stigmatisierung des Stereotyps innerhalb dieses Filmes zentral.

Die Schuld der Protagonistin wird wie die tatsächliche Wirkung ihrer Hexerei im gesamten Film nicht geklärt. Eindeutig ist Elaine nur verantwortlich für den Mord an Griff, wenn sie ihm in der Schlusszene ihren Dolch in die Brust rammt. Die Ursachen der vorangegangenen Tode ihrer Liebhaber bleiben jedoch ungeklärt. Die bildliche Ebene suggeriert zwar Zusammenhänge zwischen Elaines Handlungen und dem plötzlichen Ableben ihrer Liebhaber. So wird mehrfach eine Erinnerung der Protagonistin eingeblendet, die ihren toten Ehemann Jerry mit einem esoterisch anmutenden Pokal in der Hand zeigt.²¹⁰ Aus diesen Bildern könnte geschlossen werden, dass Jerry nach der Einnahme eines giftigen Zaubertranks gestorben sei. Auf Dialogebene wird dagegen mehrfach klargestellt, dass die in die Hexe verliebten Männer – wie etwa in Waynes Fall – nicht an giftigen Substanzen, die die Hexe ihnen angereicht hätte, gestorben sind, sondern an Herzensschwäche.²¹¹ Richard zum Beispiel begeht

²⁰⁹ *The Love Witch*, 1:11:25-1:16:02.

²¹⁰ Vgl. ebd., 0:01:30.

²¹¹ Vgl. ebd., 1:26:18-1:28:49.

Selbstmord, indem er sich in der Badewanne die Pulsadern aufschneidet.²¹² Zwar entdeckt Trish in Elaines Hexenaltar eine Voodoo-Puppe ihres Mannes mit drei Nägeln im Brustbereich.²¹³ Ob dieser schamanistische Fernzauber jedoch wirklich wirksam war und Richard in den Wahnsinn trieb, beantwortet der Film nicht. Selbst als alle Indizien auf Elaines Schuld an den Tötungen hinweisen, beteuert die Protagonistin weiterhin ihre Unschuld: „These men weren’t used to the deep feelings of love they were experiencing with me“,²¹⁴ erklärt sie dem Polizisten mit unschuldigem Augenaufschlag. Indem der Film sich hinsichtlich der Wirksamkeit der Hexenzauber Elaines enthält, können diese zauberischen Handlungen nicht als Mordinstrumente der Hexe entlarvt werden. Zudem versichert die Protagonistin ihre fehlenden bösen Absichten. Letztendlich wird sie zwar zum Mord an Griff getrieben. Die Psychologisierung ihrer Figur suggeriert jedoch auch zu diesem Zeitpunkt eher Mitleid mit der Tötenden und eine negative Bewertung der Moral ihres Opfers. Somit entspricht Elaine nicht dem Stereotyp der bösen Hexe. Stattdessen wird in *The Love Witch* die Bösartigkeit von Hexen beziehungsweise die über gut und schlecht urteilende Position selbst diskutiert.

Indem Elaine die emotionale Schwäche der Männer behauptet, arbeitet dieser Film auch noch gegen ein weiteres Hexenklischee. Es ist nicht etwa eine moralische Unterlegenheit, die die Protagonistin zur Hexerei treibt. Wie sie in der polizeilichen Befragung durch Griff erklärt, hat sie sich dem Wicca-Kult in einem Moment der emotionalen Verzweiflung angeschlossen. Sie vergleicht die Hexerei mit einer Religion und legitimiert sie dadurch.²¹⁵ Diese Erklärung zeugt nicht von einem moralisch verwerflichen Gemüt der Hexe, sondern stellt sie lediglich als gefühlvollen Menschen dar, der sich jedoch zu helfen weiß. Durch die Hexerei gestärkt verdreht sie nun ihren Liebhabern derartig den Kopf, dass diese unter ihrer eigenen Emotionalität leiden. Aus Elaines oben zitierter These geht hervor, dass die *männlichen* Figuren der diegetischen Welt für diese untragbaren Gefühlsregungen nicht gewappnet seien.²¹⁶ Zur Frage stehen in *The Love Witch* also keine moralischen Zuschreibungen. Fokussiert wird stattdessen die Gefühlswelt. Emotionen stecken hinter der Motivation der Protagonistin, sich der Hexerei zuzuwenden. Die gleichen sind es, die ihre *männlichen* Pendants nicht zu tragen fähig sind. Eine mit der Unterlegenheitstheorie zusammenhängende sexistische Charakterzuschreibung wird damit wiederholt: *Weibliche* Personen seien ihren Emotionen häufiger ausgesetzt als ihre *männlichen* Mitmenschen. Hier wird diese Behauptung jedoch nicht als *weibliche* Schwäche dargestellt, sondern erlaubt der *weiblichen* Protagonistin an ihren Emotionen zu wachsen und

²¹² Vgl. *The Love Witch*, 1:29:50.

²¹³ Vgl. ebd., 1:38:56.

²¹⁴ ebd., 1:44:00.

²¹⁵ Vgl. ebd., 1:14:19.

²¹⁶ Vgl. ebd., 1:44:00.

diese infolge besser als ihre *männlichen* Liebhaber aushalten zu können. Traditionelle Geschlechterzuschreibungen werden auf diese Weise hervorgekehrt. Emotionalität beziehungsweise die Fähigkeit, Emotionen auszuhalten, werden zwar weiterhin als *weibliche* Eigenschaft normalisiert. Gleichzeitig werden diese jedoch positiv aufgewertet. Der Film hinterfragt dadurch die gesellschaftliche Bewertung von Emotionen in der westlichen Kultur, indem er die Frage aufwirft: Wenn *Frauen* emotionalere Wesen seien als *Männer*, sind sie dann gleichzeitig eher Opfer ihrer Emotionen? Die Antwort des Filmes ist eindeutig: Die Protagonistin setzt sich mit ihren Emotionen auseinander. Diese Reflektionen ermöglichen ihr rationales und zielgerichtetes Handeln. Elaine ist fähig, ihre Emotionen zu regulieren – zumindest bis zur letzten Szene, in der ihre Verzweiflung ungezügelt herausplatzt. Ihre Liebhaber dagegen verfallen den Verführungen der Protagonistin und gehen an den Emotionen, die sie nicht mehr im Griff haben, zugrunde. Dadurch argumentiert dieser Text gegen die Abwertung der Gefühlswelt, die im Zuge der Aufklärung stattfand.²¹⁷ Emotionalität per se steht in diesem Film nicht schlecht dar, nur der Umgang mit ihr soll geübt sein.

Dazu kommt das Stilmittel der Übertreibung, dem sich *The Love Witch* in den Szenen der Emotionalität der *männlichen* Figuren und auch in den Momenten der kühlen Abgeklärtheit der Protagonistin bedient. Die Weinerlichkeit Waynes zum Beispiel überrascht in ihrer Extremität, während Elaines Pokerface dagegen unerschütterlich bleibt. Die Zuseher*innen lernen Wayne als heteronormativen Mann kennen: Salopp in Erdfarben gekleidet entdeckt ihn die *Love Witch*, während er in das Gespräch mit einer anderen Frau verwickelt ist. Als Elaine es schafft, seine Aufmerksamkeit durch ledigliches Anstarren auf sich zu ziehen, lässt er seine Gesprächspartnerin kurzerhand stehen und geht wippenden Schrittes auf Elaine zu. Nach einem sehr kurzen Gespräch nimmt der Naturbursche seine neue Bekanntschaft mit in sein abgelegenes Haus. Nachdem sie dann schließlich miteinander geschlafen haben, zeigt eine Totale das Paar im Bett liegen. Wayne richtet sich langsam auf und dreht sich schwer atmend von seiner Partnerin weg. Die unbewegte Kamera nimmt nun sein Gesicht auf, sein nervös suchender Blick wird sichtbar. Schluchzend greift Wayne zum Wasserglas auf dem Nachtkästchen. Die darauffolgende Halbtotale kommt ihm näher, zeigt, wie sein Schluchzen das Trinken unterbricht. Elaine wendet sich ihm nun zu und tröstet ihn zunächst mütterlich einfühlsam. Ihr Blick wird jedoch zunehmend ungeduldig. Letztendlich zieht sie sich für die Nacht in das Wohnzimmer zurück. Sie reagiert nicht auf seine aus dem Off kommenden Rufe. Am nächsten Morgen bereitet Elaine ihrem Lover ein Frühstück und bringt es ihm ans Bett. Im Folgenden zeigt die Kamera jeweils abwechselnd Elaines und Waynes Gesicht, wodurch die

²¹⁷ Vgl. Federici, *Caliban und die Hexe*, S. 166ff.

Unterschiedlichkeit ihrer Gefühle wahrnehmbar wird. Wayne weint und zittert, erzählt mit leidender Stimme von Alpträumen. Sein Gesicht ist zerfurcht und blass, die Tiefe der Augenringe erzählen von einer schlaflosen Nacht. Er erzählt von den ihn plagenden Emotionen und Ängsten, der Liebe zu ihr und der Verlustangst. Elaine dagegen scheint ausgeruht und frisch, ihre Mimik lässt nahezu keine Emotionalität erkennen. Höchstens erscheint sie etwas genervt und ungeduldig. Selbst das Liebesgeständnis, dass er von ihr herauspresst, klingt überheblich. Letztendlich fertigt sie ihn ab, indem sie ihm Schlaf verordnet und sich verzieht.²¹⁸ Die klassische Rollenverteilung der emotional abhängigen *weiblichen* Figur und dem sie zurückweisenden *love interest* ist hier umgekehrt: Der einst sich stark gebende Wayne, der sich nimmt, was ihm gefällt, ist eingeknickt und ist zerrissen von der übertriebenen Sehnsucht nach Elaines Liebe. Elaine dagegen scheint das zu viel an Emotionen, an Liebesforderungen zu sein. Wie ein kaputtes Spielzeug legt sie ihn ab und entfernt sich innerlich. Das Pokerface der Protagonistin zeigt sie kalt und emotionslos. In ihrer Genervtheit verfällt die Protagonistin auch dem misogynen Vergleich des weinenden Waynes mit einem Mädchen.²¹⁹ Der sexistischen Charakterzuschreibung, die damit evoziert wird, wird durch die gegenteilige Zuordnung in diesem Film jedoch widersprochen. Zusätzlich wird die Behauptung der übertriebenen Emotionalität beziehungsweise untertriebenen Gefühlskälte ironisiert, indem die jeweilige Darstellung derart überzogen wird. Somit unterläuft der Film die übliche Rolle der unter Liebesbeziehungen leidenden Filmfigur, die traditionell *weiblich* besetzt ist.

Die Charakterzuschreibungen der Hexenfigur in *The Love Witch* entsprechen keiner klisierten beziehungsweise klischierenden Hexendarstellung. Sie hegt keine bösen oder mörderischen Absichten, ihre Schuld bleibt unbewiesen. Aus diesem Grund kann sie nicht als tatsächliche Bedrohung für die *Männlichkeit* gelten. Zwar sind die betroffenen Personen in diesem Film allesamt als *männlich* zu identifizieren. Es wurde jedoch geklärt, inwiefern der Film die Todesursachen nicht zuverlässig aufklärt. Lediglich bei Griff scheint die Schuldfrage eindeutig, wenn die Schlusszene zeigt, wie Elaine ihn erdolcht. Diesen Mord begeht sie jedoch nicht als Hexe, geschweige denn mittels Hexerei, sondern als traumatisierter Mensch im Affekt. Auch andere charakterliche Zuschreibungen, die stereotyp sowohl mit Frauen* als auch mit Hexen in Verbindung gebracht werden, werden anhand der Hexenfigur in *The Love Witch* angezweifelt. Dadurch, dass hier generell die Frage nach gut und böse, beziehungsweise positiv und negativ aufgeworfen wird, entfernt dieser Film die Hexenfigur von moralischen Bewertungen.

²¹⁸ Vgl. *The Love Witch*, 0:19:25-0:34:13.

²¹⁹ Vgl. ebd., 0:19:25 – 0:31:15.

III. 2. 5. das Abjekte

Typische abjekte Hexenattribute sind auch in *The Love Witch* vertreten. Zum Beispiel bereitet Elaine unterschiedliche Gebräue in ihrer Hexenküche zu.²²⁰ Am deutlichsten wird die Verbindung dieser Hexe zu abjekten Attributen in der Szene der Beerdigung ihres Lovers Wayne: Als Grabbeigabe fertigt sie eine Glasflasche an, die sie mit ihrem Urin, einem frisch benutzten Tampon und Rosmarinzweigen füllt. Periodenblut und körperliche Ausscheidungen stellen Elemente dar, die nach Kristevas Definition als abjekt zu benennen sind. Vom gesunden Körper würden sie zum Zweck der Hygiene entfernt werden und seien weiterhin tunlichst vom hygienischen Körper fernzuhalten. Sie erinnerten den Menschen an seine Ähnlichkeit zu den Tieren und seine Sterblichkeit.²²¹ So kommt auch hier wieder Barbara Creeds Analyse des Abjekten in Horrorfilmen zum Einsatz: Die Kinowissenschaftlerin beschreibt die warnende Funktion des Abjekten als Allegorie des Todes.²²² In der obigen Auseinandersetzung mit dem Film *The Last Witch Hunter* ging es unter anderem um die Stigmatisierung des weiblichen Körpers durch die Definition des Uterus als abjekt und gefährlich. Indem *The Love Witch* die Menstruation seiner Protagonistin thematisiert, wird dieses Stereotyp des weiblichen Körpers als abjekt angespielt. Das Abjekte, das für gewöhnlich Abschreckung hervorruft und filmisch üblicherweise auf diese Wirkung abzielend eingesetzt wird, erscheint hier jedoch ganz und gar nicht anwidern. Die Medienwissenschaftlerin Patricia Pisters bemerkt in ihrer Auseinandersetzung mit dem Film, dass abjekte Gegenstände hier unkonventionell aufgewertet werden.²²³ Wie Anna Billers es schafft, abjekt wirkende Gegenstände in einem neuen Licht darzustellen, werde ich in den folgenden Absätzen analysieren.

Die Sequenz der Beerdigung beginnt, nachdem Elaine vom Tod ihres Liebhabers Wayne überrascht wird. Nachdem sie um ihn geweint hat, macht sie sich gefasst auf, seine Beisetzung vorzubereiten. Nachdem sie im Garten Blumen gepflückt hat, begibt sie sich ins Haus, um die soeben erwähnte, ganz persönliche Grabbeigabe anzufertigen. Die Szene der Herstellung dieser Hexenflasche zeichnet ein zügiger Takt aus. Die Kameraeinstellungen wechseln zwischen Amerikanischen, die die Hexe in der Küche von Waynes Haus verorten, und Nahaufnahmen sowohl von Elaines Händen, die die Flasche befüllen, als auch von ihrem Gesicht. Die weiter entfernten Einstellungen, die die Umgebung des Geschehens zeigen, stellen eine spezifische Atmosphäre her: In der Küche ist es ruhig und ordentlich. Warme Braun- und Gelbtöne prägen die Farbpalette der Inneneinrichtung. Elaine steht allein und nackt am Küchentresen, sie scheint

²²⁰ Vgl. *The Love Witch*, 0:11:56-0:15:59.

²²¹ Vgl. Kristeva, „Approaching Abjection“.

²²² Vgl. Creed, *The Monstrous-Feminine*.

²²³ Vgl. Pisters, „Longing and Lust“, S. 98.

sich wohl und unbeobachtet zu fühlen. Ihr konzentrierter Blick ist stets auf ihre Hände und die Flasche gerichtet, das Gelingen der Hexenflasche scheint ihr also von Wichtigkeit zu sein. Musik kommt aus dem Off und steigert die erwartungsvolle Spannung der Szene. Die Nahaufnahmen ihrer Verrichtungen scheinen an Kochshows angelehnt zu sein, wenn dem Publikum gezeigt wird, wie die kochende Person einen bestimmten Handgriff vornimmt, der es wert ist, von der Kamera in den Fokus gerückt zu werden. In *The Love Witch* fokussiert die Kamera Elaines Hände, wie sie die bereitstehende Glasflasche andächtig mit allerlei Flüssigkeit und Gegenständen befüllen. Fein säuberlich ist alles vorbereitet: Zentral auf einem großen, hölzernen Schneidbrett steht die saubere, dickwandige Glasflasche zur Befüllung bereit. Daneben sind frische Kräuter drapiert. Auch ein verschlossenes Einmachglas mit einer hellgelben Flüssigkeit steht bereit. In der vorangegangenen Einstellung wurde dieses Behältnis bereits vorgestellt, als eine Hand, die durch den Schmuck und die roten Fingernägel der Protagonistin zugeordnet werden kann, dieses Glas zwischen zwei Schenkel hält und in einem Strahl mit ebenjener hellgelben Flüssigkeit befüllt wird. Was hier evoziert wird, ist deutlich: Elaine fängt in dem Gefäß ihren Urin auf. So finden sich ihre Ausscheidungen also in der Küche wieder und werden nun von den Händen der Hexe vorsichtig mithilfe eines Trichters in die Glasflasche gegossen. Als nächstes hebt sie einen mit Blut vollgesogenen Tampon an und drückt die Watte leicht zusammen, damit er durch den schmalen Flaschenhals passt. Schließlich kommen noch Rosmarinzwige und einige verrostete Nägel hinzu, bevor die Flasche mit einem Korken verschlossen wird.²²⁴

Die Tätigkeiten der Hexe scheinen für den Alltag einer gewöhnlichen Küche doch eher ungewöhnlich. Da Urin und auch benutzte Tampons als unhygienisch gelten, sind sie konventionell aus einem Raum, in dem üblicherweise Essen zubereitet wird, verbannt. In diesem Fall übertreten beide Gegenstände jedoch diese Grenze und finden in der Küche eine Bestimmung. Dadurch dass Elaines Mimik bei dem beschriebenen Vorgang wiederholt eingeblendet wird, nimmt der Film dem Publikum die Verunsicherung über diese Grenzüberschreitung: Die Protagonistin scheint höchst konzentriert, ihre Augen sind nach unten zur Küchentheke hin ausgerichtet, ihre Mundwinkel verziehen sich nicht. Ihre Mimik drückt aus, dass der Urin und der benutzte Tampon keineswegs als ekelerregend einzustufen sind. Hinzu kommt die visuelle Einrichtung der Objekte wie in einem reizvollen Stilleben: Die Farbtöne in der Küche passen beabsichtigt gut zusammen – dass helle Gelb des Urins findet sich zum Beispiel in der Glasur des Porzellans wieder und erscheint in der 70er-Jahre-Spießigkeit der Raumgestaltung eigentlich ganz hübsch. Das helle Licht, das durch ein Fenster

²²⁴ Vgl. *The Love Witch*, 0:34:38-0:36:00.

im linken Bildrand fällt, akzentuiert die Utensilien auf der Küchentheke. So erstrahlt der Urin durch die Lichtbrechungen in den Glasbehältnissen wie mit Edelsteinen besetzt. Als Elaine die Befüllung der Hexenflasche vollendet hat, hebt sie diese in den Kameraausschnitt, der ihr Portrait aufnimmt, und betrachtet das Ergebnis prüfend. Ein kleines Lächeln zeugt von der Zufriedenheit über ihr Werk. Die Bildgestaltung gibt in dieser kurzen Szene den Ton an und rückt die gesellschaftlich abjekt konnotierten Gegenstände in ein neues Licht, das sie als wertvoll erscheinen lässt. Hinzu kommen die Einschnitte, die Elaines konzentrierte und später zufriedene Mimik zeigen und dem Publikum so versichernd signalisieren, dass es sich hierbei um keine ekelerregende, gefährliche Hexenbrauerei handelt, sondern um wertvolle Ressourcen, die zu einem bedeutsamen Erzeugnis zusammengesetzt werden.

Wieder wird in dieser Szene auf das Stilmittel der gegenseitigen Kommentierung von Bild- und Textebene zurückgegriffen, welches schon in vorangegangenen Abschnitten dieser Analyse Erwähnung fand. In diesem Fall spricht die Stimme der Protagonistin aus dem Off und scheint dem Publikum in Form eines inneren Monologes die Gedanken der Figur während ihrer Handlung mitzuteilen. Als ob sie auf eine entsetzte Frage aus dem Publikum antworten würde, geht die Hexe darin auf den benutzten Tampon ein: „Tampons aren’t gross. Women bleed and that’s a beautiful thing“,²²⁵ erklärt Elaine mit ihrer klaren Stimme in einem aufgeklärten Ton. Ihre Feststellung kehrt die gesellschaftliche Abwertung der Menstruation um, indem sie sie normalisiert und nicht etwa als unrein beschreibt. Die Annahme, der weibliche* Zyklus und die damit zusammenhängende Ausscheidung von Blut seien unhygienisch, gehen zurück auf jahrhundertealte Thesen, die unter anderem in der Bibel verbreitet werden.²²⁶ Die schöne, anziehende Protagonistin dieses Films setzt diesem Stigma eine positive Umdeutung entgegen und verteidigt damit ihre Zubereitung der Mixtur aus Urin, Kräutern und Periodenblut. „Do you know that most men have never seen a used Tampon?“²²⁷ schließt sie als rhetorische Frage an und kehrt damit sogar die Ungewöhnlichkeit um. Während die Menstruation das realgesellschaftliche Tabuthema ist, geht der verwunderte Satz der Protagonistin von einer gegensätzlichen Norm aus. Dadurch erscheint eher die Ignoranz patriarchal sozialisierter Männer als ungewöhnlich, die ihre Augen vor für menstruierende Personen alltäglichen

²²⁵ *The Love Witch*, 0:35:10.

²²⁶ Vgl. *Die Bibel in der Einheitsübersetzung*, Lev 15, 19-24: „Hat eine Frau Blutfluss und ist solches Blut an ihrem Körper, soll sie sieben Tage lang in der Unreinheit ihrer Regel verbleiben. Wer sie berührt, ist unrein bis zum Abend. Alles, worauf sie sich in diesem Zustand legt, ist unrein; alles, worauf sie sich setzt, ist unrein. Wer ihr Lager berührt, muss seine Kleider waschen, sich in Wasser baden und ist unrein bis zum Abend. Wer irgendeinen Gegenstand berührt, auf dem sie saß, muss seine Kleider waschen, sich in Wasser baden und ist unrein bis zum Abend. Befindet sich etwas auf dem Bett oder auf dem Gegenstand, auf dem sie saß, wird derjenige, der es berührt, unrein bis zum Abend. Schläft ein Mann mit ihr, so kommt die Unreinheit ihrer Regel auf ihn. Er wird für sieben Tage unrein. Jedes Lager, auf das er sich legt, wird unrein.“

²²⁷ *The Love Witch*, 0:35:30.

Hygieneartikeln verschließen. Der Kommentar auf Textebene unterstützt auf diese Weise die Aufwertung der abjekten Gegenstände, die schon auf bildlicher Ebene stattfindet. Durch diese filmische Aufwertung der als abjekt geltenden Menstruation, trägt *The Love Witch* zur Dekonstruktion gesellschaftlicher Stigmatisierung des weiblichen* Geschlechts bei.

Im Szenenbild des Filmes kommen nebensächlich noch weitere Objekte vor, die in Horrorfilmen klassischer Weise zu einer düsteren Stimmung beitragen und hier dagegen als begehrenswert und hübsch in Szene gesetzt werden. So zieht Elaine in der für sie neuen Kleinstadt in ein holzverkleidetes Haus im viktorianischen Stil.²²⁸ Die Farben der Außenwände sind zwar dunkel gehalten und rufen in Verbindung mit dem darüber platzierten Hexentitel des Filmes eventuell einen leichten Spuk hervor. Spätere Szenen in den hell ausgeleuchteten Räumen desselben Hauses bestätigen jedoch die positive Atmosphäre, die schon zu Beginn mit dem Haus in Verbindung gesetzt wird. Da die Protagonistin dort im Tageslicht ankommt, sieht das gleichmäßig ausgeleuchtete Haus eher freundlich und gutbürgerlich aus. Um das schöne Wohngebäude gruselig erscheinen zu lassen, wären Dunkelheit und kontrastreichere Beleuchtung, die die Winkel und Kanten des Hauses betonen, notwendig. So aber steht die alte, jedoch gut in Schuss gehaltene Villa wenig bedrohlich in einem grünen Garten mit blühenden Büschen. Das Haus entspricht dem nostalgischen Stil der Protagonistin, wie sie kurz darauf bei der Übergabe der Wohnungsschlüssel verbal bestätigt.²²⁹ Zum Haus passt auch das Geschirr in der viktorianischen Teestube, die Elaine mit ihrer neuen Freundin Trish besucht. Genüsslich lange Nahaufnahmen fokussieren edles Vintage-Porzellan mit ornamentalen Verzierungen.²³⁰ Das Geschirr scheint einer lang vergangenen Zeit zu entstammen und wirkt in dem in der Gegenwart spielenden Film anachronistisch. Sowohl das viktorianische Haus als auch das Teegeschirr könnten in einem Hexenfilm Verfall signalisieren und dadurch als abjekt definiert werden.²³¹ In Anna Billers Film erhalten jedoch auch diese Antiquitäten einen polierten Glanz. Sie sind nicht angestaubt und warnen Beobachtende nicht durch ihre Funktion als Allegorie des Todes vor der Hexe, sondern sind charmant und anziehend. Auch ihnen wird eine Wertschätzung zuteil, die sie von ihrer Horrorfilm-Stigmatisierung befreien.

Ähnlich rufen die Gebräue, die die *Love Witch* in ihrer Hexenküche zusammenmischt, keinen warnenden Ekel hervor. Stattdessen sind sie in ihren bunten Farben hübsch anzusehen. Die brauende Tätigkeit der Hexe erinnert auch nicht viel an die im Wahn blubbernde Flüssigkeiten herstellende Märchenhexe. Ihre Tränke fertigt Elaine in ruhiger Manier in einer

²²⁸ Vgl. *The Love Witch*, 0:04:05.

²²⁹ Vgl. ebd., 0:04:20-0:06:53.

²³⁰ Vgl. ebd., 0:07:16.

²³¹ Vgl. Creed, *The Monstrous-Feminine*, S. 76: „The witch is also associated with a range of abject things: filth, decay, spiders, bats, cobwebs, brews, potions and even cannibalism.“

sorgfältig angerichteten Hexenküche, die wie ein Labor erscheint, und trägt dabei einen Kittel sowie Plastikhandschuhe. Sorgfältig verfolgt sie die Anweisungen aus einem dicken Buch. Dabei wirkt sie eher wie eine ambitionierte Chemiestudentin.²³² Appetit erweckend sehen die Brauereien in dieser Szene aus dem Alltag der Protagonistin zwar nicht aus. Gleichzeitig ist die Masse, die Elaine schließlich aus ihrem Kessel in eine Gussform füllt, nicht widerwärtig. Sie ist nicht grün und wirft keine Blasen, wie das Publikum es von typischen Zaubertänken gewohnt sein könnte, sondern in einem steril anmutenden gräulichen Blau und weist keinerlei Anzeichen von Eigenleben auf. Die Hexe und ihre Tätigkeiten werden in *The Love Witch* also auf einer weiteren Ebene von ihrem Klischee der Abjektivität entfernt. Die Produkte, die sie alltäglich herstellt, sind hier keine abstoßenden. Stattdessen wecken sie eher das Interesse der Zuseher*innen und erscheinen sauber und sorgfältig hergestellt.

Die eingehende Untersuchung der abjekten Elemente in diesem Film zeigt auf, dass klassische Attribute einer Hexe wie Gebräue oder Blut normalisiert werden und dadurch eine Aufwertung erfahren. Spezifisch filmische Stilmittel wie Beleuchtung oder die Funktion des Kommentars der audiovisuellen Erzählung unterstützen diese Subversion des Abjekten. Somit stellt sich *The Love Witch* gegen das Stereotyp von Weiblichkeit* als abjekt, das üblicherweise in Horrorfilmen verwendet wird und die Hexe dadurch stigmatisiert.

III. 2. 6. stereotype Darstellung und Subversion durch Perspektive

Der Film *The Love Witch* greift sowohl gängige Hexenstereotype als auch geschlechtsspezifische Machtstrukturen des konventionellen Kinos auf. Die stigmatisierende Wirkung dieser Verhältnisse wird jedoch unterbrochen, indem sie kommentiert, übertrieben, umgekehrt, hinterfragt werden. Verschiedene filmspezifische Stilmittel kommen für dieses Spiel mit Film- und Hexenklischees zum Einsatz. Besonders hervorgetreten sind bei meiner Analyse darunter die ästhetische Bildgestaltung durch Maske, Kostüm, Szenenbild und Beleuchtung sowie die gegenseitige Kommentarmöglichkeit der Bild- und Dialogebene. Indem sich visuelle und verbale Narration stellenweise widersprechen, entstehen Brüche innerhalb des Filmtextes. Durch die inhaltliche Kontrastierung der verschiedenen Textebenen steigt der Eindruck einer unzuverlässigen Erzählung auf. Meist sind es aus feministischer Perspektive fragwürdige Aussagen, die dabei ins Wanken gebracht werden. In der Literaturwissenschaft wird das Konzept der unzuverlässigen Erzählung als Möglichkeit der Kritikäußerung verhandelt. Vera und Ansgar Nünning zufolge könnten textlich etwa genderspezifische Normen mithilfe einer unzuverlässigen Erzähler*in hinterfragt werden, indem eine Figur zum Beispiel

²³² Vgl. *The Love Witch*, 0:12:30-0:13:25

den Kontrast gesellschaftlicher Erwartungen und dem Wunsch nach Selbstverwirklichung verkörpere. Die unzuverlässige Erzählung wird so von einem vermeintlichen Fehler zu einer Strategie, die einem Stilmittel gleich eingesetzt werden kann, um gezielt Fragen aufzuwerfen und normalisierte Konzepte zu dekonstruieren.²³³ So inszeniert auch Anna Biller ihre Figuren in *The Love Witch* als unzuverlässige Erzähler*innen. Zur Reflexion ausgestellt werden dadurch heteronormative Beziehungskonzepte und damit verknüpfte Illusionen, Intoleranz und Vorurteile gegenüber von einer westlichen Norm abweichenden Weltanschauungen, sexistische Stereotype wie Sexualität als *weibliche* Macht oder Naturverbundenheit von *Weiblichkeit* sowie eine dualistische Auffassung von *gut* und *böse*.

Durch den Kunstgriff, diese gesellschaftlichen Normen und Werte als Konzepte auszustellen und textlich weder zu bestätigen noch zu verneinen, gelingt der Regisseurin eine außergewöhnliche Perspektive auf das Bild der Hexe. Wesentliche Eigenschaften, die traditionell mit der Figur verbunden sind, kommen auf diese Weise zur Exposition. So wird das Stereotyp Hexe nicht entleert, wie manche Hexendarstellungen Gefahr laufen, die sich nach Beelers Auffassung scheinbar von ihrem Stereotyp der passiven und bösen Hexe emanzipieren.²³⁴ Stattdessen werden negativ behaftete Wesenszüge des Figurenmodells wahrgenommen. Die Frage nach ihrer Bewertung wird erneut perspektiviert. Einer eindeutigen Bewertung geht Anna Biller dadurch aus dem Weg. Viel mehr wird die Diskussion festgefahrener Werte und gesellschaftlicher Normen geöffnet. *The Love Witch* befreit die Figur der Hexe dadurch nicht von ihrer stereotypen Darstellung. Stattdessen unterläuft der Film mit seiner Protagonistin Elaine normalisierte Wertvorstellungen, die die Frau* als Hexe historisch abwerten.

III. 3. Vergleich der Untersuchungsergebnisse

Die Unterschiede zwischen den in dieser Arbeit analysierten Filmen *The Last Witch Hunter* und *The Love Witch* beginnen schon auf Produktionsebene. *The Love Witch*, der Film unter den beiden, in dem ein feministisches Vorhaben vielschichtig umgesetzt wird, entstand in weiblicher* Hand: Anna Biller führte nicht nur Regie, sondern schrieb auch das Drehbuch, leitete die Produktion und designte sowohl das Set als auch die Kostüme. Obwohl in ihrem Team auch männliche* Personen, wie zum Beispiel der Kameramann M. David Mullen, vertreten sind, kann hier von einer weiblichen* Autorinnenschaft gesprochen werden. Es

²³³ Vgl. Nünning/Nünning, „VII. Erzählerische Vermittlung, unzuverlässiges Erzählen, Multiperspektivität und Bewusstseinsdarstellung“, S. 157ff.

²³⁴ vgl. Beeler, *Seers, Witches and Psychics on Screen*, S. 3ff.

überrascht nicht, dass die sexistische Aussage, die *The Last Witch Hunter* in erster Linie vermittelt, von *männlichen* Drehbuchautoren, einem *männlichen* Regisseur und einem *männlich* angeführten Produktionsteam stammt. Der Film *Gender Report* des Österreichischen Filminstituts liefert einen aussagekräftigen Einblick in die Zusammenhänge zwischen der Geschlechterverteilung im Produktionsteam und den durch den entsprechenden Film vermittelten Werte. Die Analyse der Organisation umfasst österreichische Produktionen zwischen 2012 und 2019 – also einem ähnlichen Zeitraum wie dem hier untersuchten. Die Forschungen kommen auf das deutliche Ergebnis, dass weiblich* produzierte Filme freier von Sexismus und Diskriminierung wären als solche, die von männlichen* Arbeitsgruppen gestaltet wurden. Texte aus weiblicher* Hand würden zudem diversere Figuren zeichnen und hinsichtlich der Repräsentation weiblicher* Personen mehr Gleichheit erzielen.²³⁵ Es kann demnach davon ausgegangen werden, dass die geschlechtliche Verteilung in gestalterischen Positionen von Filmproduktionen Auswirkungen auf die Darstellung weiblicher* Figuren hat.

Der hier vorgenommene Vergleich kann diese These bestätigen: Der Film aus weiblicher* Hand ist bemüht, sexistische und auch rassistische Vorurteile mittels unterschiedlicher subversiver Methoden zu untergraben.²³⁶ Anna Billers Film ist ein vielschichtig feministisches Werk. Der verglichene Film dagegen, der unter männlicher* Regie und Produktionsleitung entstand, wiederholt sexistische Vorurteile und bestätigt den patriarchalen Status Quo der westlichen Welt. Lediglich durch eine widerständige Lesart kann Breck Eisners dominierender sexistischer Aussage eine Gegenthese gegenübergestellt werden. Die eingehenden Analysen der Hexenfiguren der beiden Filme zeigten auf, inwiefern *The Last Witch Hunter* patriarchale Filmstrukturen und Hexen-Stereotype wiederholt, während *The Love Witch* die Selbstverständlichkeit des patriarchalen Wertesystems zurückweist und festgefahrene Dichotomien erschüttert.

Zunächst wird die Hexe in beiden Produktionen vordergründig mit *Weiblichkeit* verknüpft. Zwar treten jeweils auch *männliche* Figuren auf, die sich der Hexerei bedienen. Diese bleiben jedoch auf Nebenrollen reduziert, sodass das Bild der Hexe, welches die Filme präsentieren, nicht wesentlich von ihnen geprägt wird. Die deutliche Geschlechtlichkeit des Motivs wiederholt zwar das Stereotyp der Hexerei als *weiblich* und verfestigt dieses so gesellschaftlich. Durch diese Verknüpfung allein kann jedoch noch nicht von einer Fortführung der Stigmatisierung von Weiblichkeit* gesprochen werden. Dazu benötigt es noch weitere Faktoren, die die jeweilige Figur charakterisieren. Aber auch die Perspektive der Texte auf

²³⁵ Vgl. Österreichisches Filminstitut, „Zweiter Österreichischer Film Gender Report“, S. 104ff.

²³⁶ Vgl. Loreck, „Posing as an Innocent“, S. 123.

dieses Verhältnis spielt dabei eine Rolle, ob dieser Zusammenhang bestätigt oder hinterfragt wird. Aus diesem Grund sind detailliertere Untersuchungen der Filme wesentlich für die Beantwortung meines Forschungsinteresses.

In *The Last Witch Hunter* wird die Hexenfigur klischeehaft mit den Eigenschaften böse, alt und hässlich verbunden. Dadurch bekräftigt der Film das Stigma weiblichen* Alters und weiblicher* Hässlichkeit als böse. „Häßlichkeit [sic!] wird grausam mit Bosheit gleichgesetzt“, ²³⁷ bemerkt Simone de Beauvoir in einem Abschnitt ihres Werkes *Le Deuxième Sexe* über die unterschiedliche Repräsentation von Geschlecht in Märchen. Sie beschreibt damit die Parallele von moralischer Bewertung und äußerer Gestalt weiblicher Figuren in Erzählungen insbesondere für Kinder. Die Metapher weiblicher Hässlichkeit für die böse Gesinnung der entsprechend portraitierten Person wird auch in diesem aktuellen Filmbeispiel angewendet. Obwohl mit Chloe auch eine junge, hübsche Hexenfigur vertreten ist, führt der Film das Stigma durch die Bedrohung, die von der Hexenkönigin ausgeht, fort. Chloe – die gute Hexe – ist jung und hübsch, während die bereits jahrhundertealte Hexenkönigin von einem furchterregend entstellten Äußeren gezeichnet ist. Ebenso ist die Schönheit einer ihrer Anhängerinnen nur magischer Schein. Sobald der Zauber unterbrochen wird, tritt deren wahres Antlitz zu Tage – die vormals schöne Frau wird als hässlich und alt entlarvt. Die dichotome Verknüpfung von Werten und Charakteristika ist deutlich: Nur die Guten in diesem Film dürfen sich ihrer Schönheit erfreuen, während böse Frauen durch ein hässliches Erscheinungsbild erkennbar markiert sind. De Beauvoir führt ihre Beobachtung hinsichtlich der narrativen Bestrafung böser Figuren fort: „[W]enn man sieht, wie ein Unglück nach dem anderen über die Häßlichen [sic!] hereinbricht, weiß man nicht recht, ob das Schicksal sie wegen ihrer Übeltaten oder wegen ihres garstigen Äußeren bestraft.“ ²³⁸ Angesichts der Veränderbarkeit der äußeren Erscheinung der weiblichen Figuren in *The Last Witch Hunter* kann sogar bemerkt werden, inwiefern dieser Film seine Frauenfiguren nicht nur für ihr Äußeres, sondern mit Hässlichkeit bestraft, sobald sie sich als Feindinnen des Protagonisten entpuppen.

In der Figurenanalyse Chloes habe ich zudem beschrieben, wie der männliche Protagonist die Kontrolle sowohl über die moralische Ausrichtung seiner weiblichen Zuspieldarstellerin als auch über ihre Schönheit innehat. So zeigt eine Szene des Filmes, wie auch Chloe ihre Schönheit verlieren würde, wenn die Hexenkönigin sie auf ihre Seite ziehen würde. Schön können Hexen in der diegetischen Welt von Eisners Film demnach nur sein, wenn sie im Sinne der Menschheit, die hier dem Patriarchat entspricht, gut handeln und eine passive Position

²³⁷ De Beauvoir, *Das andere Geschlecht*, S. 361f.

²³⁸ Ebd., S. 362.

an der Seite des *männlichen* Protagonisten einnehmen. In diesem Muster findet sich wieder eine Parallele zu de Beauvoirs Thesen zur geschlechtsspezifischen Repräsentation in Märchenerzählungen: Neben der äußerlichen Gestaltung schreibt die Autorin über Aktivität *männlicher* Helden beziehungsweise Passivität positiver *Mädchenfiguren* in Geschichten für Kinder.²³⁹ In *The Last Witch Hunter* werden beide Faktoren miteinander verknüpft: Die Erzählung erlaubt lediglich dem *männlichen* Protagonisten Aktivität. Chloe wird ihm erzählerisch unterworfen. Dafür darf ihre Figur *schön* bleiben und wird nicht bestraft. *Weibliche* Aktivität wird dagegen geahndet: Die Schönheit der Beauty Queen wird zerstört, als sie sich weigert, dem Protagonisten zu helfen. Auch Chloe verliert beinahe ihre Schönheit, bevor sie auf Kaulders Angebot eingeht. Mit der Hexenkönigin wird die einzige völlig unabhängige Frauenfigur des Filmes von vornherein mit Hässlichkeit und Verfolgung sanktioniert.

The Love Witch dagegen spielt mit geschlechtsspezifischen Schönheitsidealen, indem der Akt des Herrichtens nur scheinbar für den *männlichen* Blick geschieht, doch dann von der Hexe als Waffe eingesetzt wird und auch zur eigenen Vergnüglichkeit der sich schminkenden *weiblichen* Person dient. Ebenso wird die Schuldfrage in diesem Film diskutiert. Die Hexe wird nie als per se böse dargestellt. Vielmehr wird das bestehende, gesellschaftliche Wertesystem selbst infrage gestellt. Billers Film betreibt also keine weitere Stigmatisierung der weiblichen* Hexenfigur anhand äußerer Merkmale. Diese wird hier stattdessen mitsamt ihrer Bewertung unterlaufen. Dadurch hinterfragt der Film grundlegend patriarchale Werte, die traditionell über die Hexe geurteilt haben und unsere Gesellschaft auch allgemein prägen.

Ein weiterer Aspekt der Filmanalysen war die Aktivität beziehungsweise Passivität der Hexenfiguren. So wurde festgehalten, dass in der Welt des Hexenjäger Kaulder *weibliche* Aktivität ausschließlich mithilfe von Hexerei möglich wird und in jedem Fall durch Zerstörung der Eigenständigkeit oder durch Verfolgung mit dem Ziel der Ermordung gestraft wird. Zum einen behauptet *The Last Witch Hunter* dadurch eine *weibliche* Schwäche, die lediglich durch das magische Hilfsmittel der Hexerei ausgeglichen werden könne. Zudem befürwortet der Film *männliche* Kontrolle über *weibliche* Figuren, indem Hexen nur unter der Macht des *männlichen* Protagonisten nützlich sein könnten. So ist Chloes Einsatz für die Menschheit durch die Bestechung und anschließende Anleitung Kaulders bedingt. Die Hexenkönigin wird vom hypermaskulinen Helden besiegt. So wird auch sie der Menschheit zunutze gemacht, indem ihr Herz als Garant der Unsterblichkeit Kaulders aufbewahrt wird. Es wird deutlich, dass das sexistische Vorurteil *weiblicher* Schwäche in körperlicher, aber auch moralischer Hinsicht in diesem Film wiederholt wird. Gleichzeitig findet hier eine Legitimierung patriarchaler Gewalt

²³⁹ Vgl. de Beauvoir, *Das andere Geschlecht*, S. 358ff.

statt, da *weibliche* Macht als definitiv feindlich dargestellt wird und es eine *männliche* ist, der die Rettung der gesamten Menschheit gelingt.

The Love Witches Protagonistin agiert sowohl als Hexe als auch als *weibliche* Filmfigur aktiv. Ihre selbstständig angeeigneten Fähigkeiten zur Hexerei setzt sie selbstbestimmt zur Erfüllung ihrer eigenen Interessen ein. Hinzu kommt ihr aktiver Blick, der das von Laura Mulvey kritisierte, kino-traditionelle Blickregime betont aufgreift und umkehrt.²⁴⁰ Dadurch wird die Hexe Elaine zu einem Subjekt mit Motivation und Aktion und befreit die weibliche* Filmfigur von ihrem Klischee als Objekt der Begierde. Auch die sexistische Konnotation der sexuell aktiven Frau* in Form der *Femme fatale* wird dadurch konterkariert. Anna Billers Hexe unterläuft damit sowohl das Stereotyp der Teufelsbuhlschaft, die die Hexe in die Passivität zwingt, als auch den passiven Ort weiblicher* Rollen auf der Leinwand des klassischen Hollywood-Kinos.

Breck Eisners Film dagegen untermauert nicht nur die klassische Rollenverteilung von geschlechtsbezogener Aktivität und Passivität, sondern legt seinem Publikum zudem konventionelle Wertvorstellungen nahe. Die zunächst einleuchtende, dominierende Lesart des Textes, die der Perspektive des Protagonisten folgt, ist geprägt von einem binären Wertesystem, das vorgibt, klar zwischen *Gut* und *Böse* unterscheiden zu können. Die Hexe, die der *männlichen* Kontrolle entwischt, wird als essenziell böse präsentiert. Sie gibt sich (menschen-)lebensfeindlich und herrschaftstüchtig. Im selben Atemzug wird mit ihr die diegetische Möglichkeit eines Matriarchats als Dystopie abgewertet. *Weibliche* Macht erscheint als bedrohlicher Egoismus. *The Last Witch Hunter* stellt die These auf, *weibliche* Macht müsse unbedingt verhindert werden, damit die Menschheit überleben könne. Der Film erzählt von einer Angst, die das Ende des Patriarchats mit dem fatalen Ende der Menschheit gleichsetzt.

Es ist jedoch ebenso eine alternative Interpretation des Eisner-Filmes möglich, da auch die Hintergründe der menschenfeindlichen Hexenkönigin geschildert werden. Sie setzt sich für die Renaturalisierung der Erde ein, die die Menschen aus ihrer Sicht zerstört hätten. So müssen die Visionen des Matriarchats nicht zwingend als lebensfeindliche Dystopie empfunden werden. Stattdessen können die Szenen, in denen die Pflanzenwelt floriert, auch als post-anthropozentrische Umweltvision verstanden werden. Es sind also umweltpolitische Ambitionen, die das Handeln der scheinbar bösen Hexe veranlassen. Das verändert die Sicht der Dinge und ermöglicht eine Identifikation eines umweltfreundlichen Publikums mit der Antagonistin. Angelehnt an die Technik des *Queer Readings* könnte quasi von einem *Ecological Reading* gesprochen werden, das der antagonistischen Perspektive des Filmes folgt.

²⁴⁰ Vgl. Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“.

Die misanthrope Vorgehensweise der naturschützenden Hexe erscheint dann zwar weiterhin radikal. Gleichzeitig stellt sie die Berechtigung des misogyn handelnden Protagonisten infrage, die zuvor aufgrund der angenommenen Bosheit der Hexenkönigin legitimiert wurde. Der Einsatz der Königin für die unter dem Anthropozän leidenden Natur erschüttert die Selbstverständlichkeit mit der der Protagonist die patriarchale Welt gegen ihre *weibliche* Macht verteidigt.

Mit der Einnahme dieser alternative Perspektive auf *The Last Witch Hunter* werden auch die patriarchalen Verhältnisse, die der Film transportiert, ins Wanken gebracht. Die Legitimation der misogynen Gewalt des Protagonisten, die zuvor in dem Erhalt der Menschheit begründet war, verliert ihren Boden, wenn die Menschheit per se als Zerstörer*in der Natur entlarvt wird. Der Kampf Kaulders wird zu einer reaktionären Tätigkeit, die die Rückschrittlichkeit patriarchaler Werte als überholt aufdeckt. Er verteidigt nicht nur eine Weltanschauung, in der *Frauen* höchstens eine unterstützende Funktion erfüllen, sondern auch ein System, in dem schnelle Autos und industrielle Städte jene Umweltzerstörungen verursachen, die unsere reale Welt bedrohen. Mit dem drohenden Tod sowohl der Hexenkönigin als auch des Hexenjähgers öffnet die Erzählung die Möglichkeit eines alternativen Ausgangs der Story, in dem ein politischer Nullpunkt zur Emanzipation der *weiblichen* Hexenfigur und gleichzeitig für eine Auflösung der dichotomen Weltanschauung genutzt werden könnte. Die Autoren entschieden sich jedoch für den Sieg des patriarchalen Protagonisten und damit für die Fortführung des antifeministischen Klischees einer Feindschaft der Geschlechter.

The Love Witch hinterfragt schon durch seine vordergründige Erzählstruktur konventionelle Wertesysteme wie die Gut-Böse-Dichotomie, in der Hexen üblicherweise bewertet werden. Da die Schuldfrage der Protagonistin unbeantwortet bleibt und sie ihre eigene Unschuld beteuert, kann sie nicht als bössartige Hexe kategorisiert werden. Aber anstatt sie als unschuldige oder gar heldenhafte Hexe darzustellen, erzählt Billers Film aus einer skeptischen Perspektive. Die Todesursache der Lover Elaines kann demnach nicht nur in den Liebestränken liegen, anhand derer sie versucht, die Objekte ihrer Begierde zu verführen. Die Hexe selbst hält diesem Verdacht entgegen, die emotionale Schwäche der betroffenen Männer sei verantwortlich für deren Tod. Sie behauptet, die Toten seien den Gefühlen nicht gewappnet gewesen, die sie in ihnen ausgelöst habe. Zusätzlich begründet sie ihr hexerisches Handeln in den Verletzungen und Misshandlungen, die *männliche* Bezugspersonen ihr in früheren Beziehungen kontinuierlich angetan hätten. Dadurch, dass der Film eine Solidarität des Publikums mit ihrer Perspektive anlegt, seine Protagonistin jedoch nicht heroisiert, wird schließlich kein Urteil über

positives oder negatives Handeln getroffen. Eher wird das binäre Wertesystem per se, durch das die Marginalisierung einzelner Personengruppen legitimiert wird, angezweifelt.

Die Unterlegenheitstheorie, die im theoretischen Kapitel als einer der Faktoren, die das Hexenstereotyp prägen, hervorgehoben wurde, wird im Sinne der Erklärung *weiblicher* Tendenz zur Hexerei in beiden Filmen nicht direkt thematisiert. Historisch wurde mit der sexistischen Charakterzuschreibung die vermeintliche Anfälligkeit *weiblicher* Personen aufgrund moralischer Minderwertigkeit für die Hexerei in Form der Teufelsbuhlschaft erklärt. Ein solches satanistisches Bündnis kommt in keinem der Untersuchungsgegenstände vor. *The Last Witch Hunter* vertritt jedoch die Behauptung *weiblicher* Unterlegenheit, und zwar nicht nur in Form körperlicher Schwäche, sondern auch im Sinne einer moralischen Perfidität. Die angebliche moralische Unterlegenheit argumentiert hier allerdings keine Nähe zur Hexerei, sondern legitimiert die *männliche* Vorherrschaft über *weibliche* Figuren.

Das Abjekte war auch ein wichtiger Faktor in den vorangegangenen Analysen. Im Theorieteil wurde auf die stigmatisierenden Prozesse hingewiesen, durch die Weiblichkeit* als abjekt normalisiert wird. So würde zum Beispiel laut Barbara Creed in Horrorfilmen auf diese Verknüpfung zurückgegriffen, um die sexualisierte Angst vor weiblicher* Macht narrativ auszudrücken. Dabei wird nicht nur die betroffene weibliche* Figur abgewertet, sondern gleichzeitig Weiblichkeit* per se und weibliche* Geschlechtsorgane als abstoßend, unheilvoll und bedrohlich definiert.²⁴¹ Dieses Muster kann auf *The Last Witch Hunter* bezogen werden, obwohl es sich hierbei um keinen Horrorfilm handelt. Anhand der Hexenkönigin in diesem Film und dem Baum, der ihr als Brutstätte dient und einem Uterus ähnelt, werden sowohl weibliche* Macht als auch weibliche* Organe als abjekt bebildert. So warnt das Motiv des Weiblichen* als abjekt in dieser Geschichte schon auf Bildebene vor der Machtübernahme durch eine weibliche* Hexe. Da die als böse portraitierte Queen Witch die einzige weibliche* Figur dieses Filmes ist, die über Aktivität verfügt, wird das Motiv weiblicher* Aktion als abjekt wiederholt und beide Faktoren (Weiblichkeit* und Abjektivität) abgewertet. Filmisch wird dieses Verhältnis vor allem auf bildlicher Ebene betont. Auf diese Weise verfestigt Breck Eisners Film diese Stigmatisierung des Weiblichen*, die traditionell mit der Hexe als Stereotyp verbunden ist.

In *The Love Witch* dagegen erfährt das Abjekte eine Aufwertung. Durch seine Verbindung mit der Protagonistin Elaine wird zwar die essenzielle Verknüpfung der Weiblichkeit* mit dem Abjekten wiederholt. Das Abjekte wird in diesem Film allerdings keineswegs negativ bewertet. Die Analyse zeigte, dass abjekte Gegenstände wie Tampons oder

²⁴¹ Vgl. Creed, *The Monstrous- Feminine.*, S. 43ff.

Urin stattdessen durch Lichtsetzung und Gestaltung des Szenenbildes als schön gezeigt werden. Hinzu kommt der Kommentar auf Dialogebene, der Periodenblut normalisiert und dadurch die konventionell abstoßende Wirkung dieser eigentlich alltäglichen Körperflüssigkeit unterbricht. Durch diese Umdeutung abjekter und weiblicher* Gegenstände übt Anna Billers Film wieder Kritik an patriarchalen Werten, anstatt die Stigmatisierung des weiblichen* als abjekt fortzuführen. Die Regisseurin verwendet in diesem Fall filmische Mittel der Gestaltung und die filmspezifische Verbindung von Wort und Bild als Ebenen der Narration, um dieses Anliegen umzusetzen.

Die Möglichkeit der alternativen Interpretation der Hexenkönigin hinkt hinsichtlich der Bewertung des Abjekten in *The Last Witch Hunter*. Auch eine Lesart, die die berechnete Motivation der Hexenkönigin gelten lässt und dadurch die Gewalt des Protagonisten und das System der diegetischen Welt als patriarchal entlarvt, schafft es kaum, die abjekten Gegenstände dieses Filmes aufzuwerten. Für eine solche subversive Interpretation zeichnet das Szenenbild des Filmes ein zu düsteres Bild der entsprechenden Objekte. Das widerständige Verfahren des *Queer Reading*, das ja auch nur eine Möglichkeit neben der dominanten Lesart darstellt, trifft hier also an eine Grenze: Auch wenn durch eine umgekehrte Perspektive die sexistischen Strukturen des Filmes und der Gesellschaft kritisiert werden können, trägt die Produktion unerlässlich zu der Fortführung der Stigmatisierung bei.

Diese für die Detailanalysen ausgewählten Filmbeispiele repräsentieren diametrale Gegenpole im Kontingenz der Produktionen mit Hexenfiguren der letzten zehn Jahre im europäischen und nordamerikanischen Raum. *The Last Witch Hunter* bestätigt heteronormative Werte und traditionelle Hexenklischees. *The Love Witch* wiederholt zwar hexentypische Stereotype, kritisiert jedoch das sie bewertende System. Die Hexe entspricht dann weiterhin genderspezifischen Stereotypen. Die Perspektive der damit zusammenhängenden Bewertung wird jedoch verändert. Dafür macht sich die Regisseurin Biller neben den ästhetischen Möglichkeiten des Medium Film auch die kritische Funktion der unzuverlässigen Erzählung zu Nutze. Auch bei *The Last Witch Hunter* wird mit einer widerständigen Lesart, die sich mit der Antiheldin des Filmes solidarisiert, eine Kritik an heteronormativen Werten möglich durch die Veränderung der Perspektive auf die bestimmenden Verhältnisse.

IV. FAZIT: DAS SUBVERSIVE VERMÖGEN DER PERSPEKTIVIERUNG

Die vorliegende Masterarbeit hat sich die Erforschung der Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen der feministischen Aneignung der Hexenfigur vorgenommen. Meine Untersuchung orientierte sich zu diesem genderwissenschaftlichen Ziel an der Methode der Diskursanalyse. Diese bietet sich als filmwissenschaftliches Instrument an, um festgefahrene Normen in ihrer Konstruiertheit erschließen. Dadurch kann Strukturen der Unterdrückung entgegengewirkt werden. Um diesem Vorhaben entgegenzukommen, wurde die Arbeit in einige Kapitel untergliedert. Zunächst wurde der Hexenbegriff in einem theoretischen Kapitel unter die Lupe genommen, um im Folgenden präzise nach jenen Faktoren fragen zu können, die die geschlechtsspezifische Stigmatisierung durch die Hexenfigur ausmachen. Als narrative Figur repräsentiert die Hexe einige patriarchale Klischees, die ihrer Konstruktion zu einer Zeit, zu der sexistische Werte vorherrschten, zu verschulden sind. Unterschiedliche Quellen aus der Geschichtswissenschaft, den Gender Studies sowie der Film- und Literaturwissenschaft zum Thema Hexe wurden zusammengetragen. Dadurch entstand ein nützliches Kontingent an Untersuchungsparametern, die die Analyse der fantastischen Figur anleiteten. Die theoretische Untersuchung der Figur ergab, dass die stigmatisierende Wirkung der Hexe wesentlich durch die Faktoren *Weiblichkeit*, *Unterlegenheitstheorie*, *Bosheit*, *Passivität*, *Emanzipation*, *Hässlichkeit*, *Alter*, *das Abjekte* sowie *Bedrohung der Männlichkeit* auszumachen sei.

Die Sammlung dieser Eigenschaften strukturierte die Analyse der Diskursfragmente in den darauffolgenden Kapiteln. Der betreffende Materialkorpus beträgt mindestens 170 aktuelle Filmtitel zum Thema Hexe. Aus dieser sehr vielfältigen Sammlung wurden zwei konkrete Untersuchungsbeispiele ausgewählt, die unterschiedliche, im aktuellen Spielfilmdiskurs der Hexe vertretene Perspektiven auf die Figur repräsentieren. Die Wahl fiel auf *The Love Witch* der Filmemacherin Anna Biller und *The Last Witch Hunter* des Regisseurs Breck Eisner. Zweitere Produktion vertritt eine patriarchale Position auf das narrative Motiv, die nahe an der frühneuzeitlichen Konzeption der Hexe bleibt. *The Love Witch* dagegen zeigt eine moderne Hexe aus gesellschaftskritischer Sichtweise. Obwohl auch sie mehr oder weniger als stereotyp beschrieben werden kann, ermöglicht die perspektivische Verschiebung, die der Film aufweist, eine positive Aneignung der Hexe, indem die sie abwertenden heteronormativen Vorstellungen ins Wanken gebracht werden. Mithilfe der filmwissenschaftlichen Figurenanalyse wurde untersucht, inwiefern die unterschiedlichen Repräsentantinnen des Figurentypus ihrer historisch geformten, stereotypen Darstellung entsprechen.

In einem anschließenden Vergleich der Analyseergebnisse konnten die wesentlichen Erkenntnisse zusammengetragen und gegenübergestellt werden. Dabei stellte sich heraus, dass die Erzählperspektive auf die entsprechende Figur ausschlaggebender ist als die Bestätigung oder Widerlegung hexentypischer Eigenschaften. In beiden Filmbeispielen wird durch das Zusammenspiel der filmischen Erzählebenen eine perspektivische Öffnung ermöglicht, die das patriarchale Weltbild hinterfragt. In *The Last Witch Hunter* handelt es sich dabei um eine subtile Anspielung, die mithilfe einer widerständigen Lesart hervorgehoben werden muss, um einen selbstreflexiven Kommentar zur vordergründigen Wertevermittlung des Filmes zuzulassen: Das umweltpolitische Anliegen der Antagonistin wird durch das Szenenbild hervorgebracht und nachvollziehbar gemacht. Ihr Kampf gegen den Protagonisten erscheint durch die visuelle Gestaltung ihrer Vision in einem anderen Licht. Während ihr Agens vorher lediglich durch egoistische Machtgier erfüllt scheint, assoziiert der Film post-anthropozäne Anliegen, für die die Hexenkönigin sich einsetzt. Die Motivation der bösen Magierin wird auf diese Weise nachvollziehbar. Wird ihre Sicht der Verhältnisse zwischen den unterschiedlichen Gesellschaften der diegetischen Welt beachtet, kann die Erzählung gegen den Strich gelesen werden: Dann verfolgt der Protagonist ein reaktionäres Ziel, indem er den patriarchalgesellschaftlichen Status Quo seit Jahrhunderten mit seinem Leben verteidigt. Die Zerstörung der Dominanzgesellschaft durch die Hexenkönigin bietet aus der systemkritischen Perspektive gleichzeitig die Möglichkeit einer neuartig strukturierten Gesellschaft.

Breck Eisners Blockbuster trägt dennoch weiterhin zur Stigmatisierung der Frau* durch die Figur der Hexe bei, wie die Filmanalyse hervorbrachte. Der kritischen Interpretation der Erzählung ist ein kritisch interessiertes Publikum vorausgesetzt. Wird der dominanten Auslegung der Story gefolgt, bleibt der das Patriarchat verteidigende Protagonist heroischer Retter. Währenddessen werden anhand der Figur der bösen Hexenkönigin und ihrer Attribute sexistische Zuschreibungen und patriarchale Werte durchgespielt, die schon seit der Frühen Neuzeit zur Stigmatisierung weiblicher* Personen durch das Hexenmotiv beitragen. So reiht sich dieser Film in die lange Erzähltradition ein, welche weibliche* Hässlichkeit mit schlechter Moral parallelisiert. Des Weiteren werden *männliche* Macht und *weibliche* Passivität durch die sexistische Theorie der moralischen Unterlegenheit von Frauen* legitimiert sowie das Gefahrenpotenzial weiblicher* Sexualität für eine *Männlichkeit* angespielt. Nicht zuletzt kommt die Verbindung von Weiblichkeit* und Abjektivität hinzu, die der Film insbesondere durch visuelle Gestaltung herabsetzt. Auch das weiblich*-abjekte steht mit der Hexenfigur bereits seit der Entstehung ihres Begriffes in Verbindung, wie das theoretische Kapitel zur Begriffsklärung schildern konnte.

Auch für *The Love Witch* wurde eine Wiederholung der Definition von Weiblichkeit* als abjekt festgestellt. Abjekte Attribute werden hier allerdings keineswegs negativ dargestellt, sondern so inszeniert, dass sie im Wortsinn in einem neuen Licht erstrahlen. Anna Biller macht sich hier die Möglichkeiten der filmischen Bildästhetik zu Nutze, um traditionelle Werte infrage zu stellen. Jene Machtverhältnisse, die das Stigma sowohl der Hexe als auch der Frau* als abjekt prägen, werden durch diese Neubewertung wahr- und ernst genommen. So wird die Figur hier zum Ziel der Emanzipation nicht von den Merkmalen befreit, die sie definieren und traditioneller Weise abwerten. Ein solcher Prozess würde den Figurentypus lediglich entleeren und könnte sie nur innerhalb desselben Systems, das sie als Feindbild hervorbringt, zu einer positiven Frauen*rolle machen. Stattdessen existiert die Hexe bei Biller mitsamt ihrer Komplexität weiter. Auf diese Weise werden nicht die Eigenschaften, die die Hexe ausmachen, bemängelt, sondern das System, das ebenjene Eigenschaften als negativ darstellt, wird kritisiert. Durch das gezielte Aufgreifen hexentypischer Merkmale und das zeitgleiche Hinterfragen des patriarchalen Wertesystems, dem der Figurentypus entsprang, kann aus dem einst pejorativen Begriff eine Figur der nachhaltigen Kritik werden.

Die detaillierten Figurenanalysen sowie der Vergleich ihrer Untersuchungsergebnisse bieten einen wertvollen Blick auf die aktuelle Darstellung der Hexe im Spielfilm. Bezogen auf meine Forschungsfragen, inwiefern stereotype Geschlechtervorstellungen durch den Figurentypus fortgeführt werden oder die Figur sogar in einem feministischen Sinne eingesetzt werden kann, möchte ich die folgenden Erkenntnisse hervorheben: Innerhalb patriarchaler Verhältnisse erzählt, wiederholt eine Hexenfigur per definitionem patriarchale Werte und ist deshalb zu problematisieren. Die traditionelle Wiedergabe der Figur wiederholt unreflektiert geschlechtsspezifische Zuschreibungen, die die Frau* als passiv, korrupt, gefährlich und abjekt definieren. Dieses Verhältnis konnte meine Analyse des Filmes *The Last Witch Hunter* aufzeigen. Dabei ist wichtig zu differenzieren, inwiefern sich das erzählte Hexenmodell mit bestimmter Geschlechtlichkeit überschneidet. Innerhalb einer patriarchalen Erzählperspektive sind die Emanzipationsmöglichkeiten der Hexe begrenzt. Bei einem Versuch, die weibliche* Hexe innerhalb patriarchalgesellschaftlicher Strukturen ermächtigend zu erzählen, müssen weitere Faktoren beachtet werden, um herauszufinden, ob es sich bei der Ermächtigung tatsächlich um eine positive Aneignung im feministischen Sinne handelt oder lediglich um eine Emanzipation innerhalb der Grenzen des Patriarchats. So bleibt wesentlich zu betrachten, in wessen Interesse die Hexe handelt. Denn auch eine aktive Hexe kann in patriarchalem Sinne systemstabilisierend wirken, wie die Figur der Chloe belegt. Des Weiteren ist ausschlaggebend, welche Perspektive der Film nahelegt und wie die Hexenfigur dadurch bewertet wird. Nicht

zuletzt können auch emanzipative Hexenfiguren reaktionäre Werte und Normen wiederholen, wenn diese entsprechend dargestellt werden.

Das erzählerische Motiv der Hexe bietet jedoch durchaus auch Möglichkeiten der Kritik und positiven Aneignung. So kann anhand der stigmatisierten Figur auch ein Perspektivwechsel stattfinden, der gegebene Normen befragt. Indem zum Beispiel die Perspektive der Hexe eingenommen wird, kann ihre Figur die stereotype Definition behalten und gleichzeitig die Legitimation des Systems, das diese Charakteristika als negatives Stigma bedient, hinterfragen. So geht die Autorin der *Love Witch* vor, wenn sie ihre Protagonistin als klassische Hexe mit Gebräuen und anderen abjekten Gegenständen präsentiert, diese aber mithilfe von Bildgestaltung und sprachlicher Erzählung von ihrer abstoßenden Wirkung befreit. Insgesamt ist der Film gespickt von Kontrastierungen, die die Diskussion über das stereotype Hexenbild und teilweise auch generell über das patriarchale Frauen*bild eröffnen. Durch diese Nonkonformität bietet Billers Film eine innovative Perspektive auf die Hexenfigur, die eben nicht ihre Beschreibung ändert, um sich aus der Stigmatisierung zu befreien, sondern den Hintergrund der Negativbewertung dieser Beschreibung unter die Lupe nimmt und so zeigt, dass nicht die Eigenschaften der Hexe schlecht sind, sondern das System fragwürdig ist, das diese als schlecht darstellt. Die Hexe kann auf diese Weise gerade durch ihre Eigenschaft, von der gesellschaftlichen Norm abzuweichen, zu einer gesellschaftskritisch eingesetzten Figur werden.

Nach dem Muster des Perspektivwechsels funktionieren auch jene widerständigen Techniken des Medienkonsums, die wie das *Queer Reading* Kritik an gelesenen Texten ermöglichen: Indem die Perspektive der pejorativen Figur selbst eingenommen wird, können die problematischen Strukturen der dominanten Perspektive eines Filmes aufgezeigt werden. Dafür diene in der Analyse dieser Masterarbeit das *Queer Reading* des Eisner-Filmes als Exemplar. Die Perspektive der verfolgten Hexenkönigin kann die Rücksichtslosigkeit und Exklusivität der patriarchalen Einstellung des Protagonisten demonstrieren. Die nachhaltigen Effekte einer alternativen Perspektive bezüglich eines pejorativen Erzählmotivs sind sowohl die Sichtbarmachung der Problematik der unterdrückenden Dominanzgesellschaft als auch die Öffnung der Diskussion über das transportierte Wertesystem.²⁴²

An dieser Stelle möchte ich zwei wesentliche Thesen aus meinen Forschungsergebnissen ableiten: (1) Innerhalb des bestehenden patriarchalen Wertesystems

²⁴² Vorsicht ist trotzdem weiterhin geboten: Beachtet werden muss nicht nur die ausgeübte Kritik, sondern auch die gegenübergestellte These. So wird die Hexe als positive Identifikationsfigur beispielsweise auch für völkische Ideologien instrumentalisiert (vgl. Wiedemann, *Rassenmutter und Rebellin*.). Die Frage nach der Motivation der jeweiligen Perspektive bleibt also unabhängig vom gesellschaftspolitischen Setting ausschlaggebend.

kann die Figur der Hexe nie eine emanzipative Figur darstellen, weil sie immer diejenigen stigmatisierenden Muster wiederholt, die sie konstituieren. (2) Um die Hexe von der stigmatisierenden Wirkung zu befreien, wird ein Perspektivwechsel notwendig: Durch die Einnahme unkonventioneller Erzählperspektiven kann das Wertesystem, das für die Stigmatisierung durch die Hexe verantwortlich ist, konfrontiert werden. Die Erzählung aus der Perspektive der stigmatisierten Hexe selbst kann die Diskussion gesellschaftlich normalisierter Werte eröffnen und bietet damit die Möglichkeit der feministischen Aneignung der ehemals pejorativ eingesetzten Figur. Die subversive Taktik des *Queer Readings* kann daneben eine Möglichkeit eröffnen, stereotype Hexendarstellungen auch innerhalb patriarchaler Wertesysteme von ihrer Negativbewertung zu befreien, wenn von den Rezipient*innen die Perspektive der Hexe selbst eingenommen wird und so Strukturen der Macht deutlich werden.

Im Sinne eines Ausblicks kann also überlegt werden, ob die positive Aneignung pejorativer Figuren in narrativen Texten vielleicht eher eine Frage der Erzählperspektive ist als der Stereotypik. Die narrative Technik des Perspektivwechsels scheint in der zeitgenössischen, feministischen Literatur eine fruchtbare Methode zu sein: Indem sie aus der Sicht verrufener literarischer Figuren erzählen, werfen Autorinnen wie Christa Wolf mit *Medea*²⁴³ und *Kassandra*²⁴⁴ oder Natalie Haynes mit *Pandora's Jar*²⁴⁵ ein anderes Licht auf klassische Narrative weiblicher* Stigmata, die in der westlichen Kulturgeschichte immer wieder wiederholt werden. Mit *Circe* interpretiert zum Beispiel Madeline Miller den griechischen Mythos um die antike Vorläuferin der Hexen neu. Aus Sicht der traditionell sinister dargestellten Zauberin, die rachsüchtig Männer in Schweine verwandelt,²⁴⁶ schreibend, erzählt Miller in ihrem Roman die empowernde Entwicklung einer *weiblichen* Person, die ihre magischen Fähigkeiten entdeckt, fleißig erlernt und zu ihrem eigenen Schutz vor der patriarchalen Gesellschaft der griechischen Antike einzusetzen weiß.²⁴⁷ Vielleicht ist es ein vielversprechendes Genre, das sich durch diese feministischen Einblicke in traditionelle Erzählungen entwickelt. Anna Billers *The Love Witch* zeigt eindrücklich, wie dieser Modus der veränderten Perspektive auch im Film wirkungsvoll umgesetzt werden kann.²⁴⁸ Der Vorteil solcher Perspektiven ist, dass die Konstruktionsprozesse von stigmatisierenden Stereotypen und die damit verbundenen Machtstrukturen nicht unter den Tisch gekehrt werden, um einer

²⁴³ Vgl. Wolf, *Medea*.

²⁴⁴ Vgl. Wolf, *Kassandra*.

²⁴⁵ Vgl. Haynes, *Pandora's Jar*.

²⁴⁶ Vgl. Bog, *Die Hexe*, S. 53ff.

²⁴⁷ Vgl. Miller, *Circe*.

²⁴⁸ Vgl. *The Love Witch*. Ein weiteres Filmbeispiel, in dem die Perspektive einer als Hexe denunzierten, *weiblichen* Person die Missstände der frühneuzeitlichen Hexenverfolgung aufzeigt, ist *Akelarre*, R.: Pablo Agüero, ES 2020.

Emanzipation Platz zu machen. Statt einer solchen Entleerung des Begriffes kann die Neuinterpretation eines Mythos mit veränderter Perspektive dessen Entstehungszusammenhänge analysieren und so auf historisch wirksame Strukturen der Unterdrückung aufmerksam machen und zugleich Freiräume für gesellschaftliche Entwicklungen eröffnen.

V. QUELLENVERZEICHNIS

V. 1. Literaturverzeichnis

Wolfgang Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern. Mediensoziologische Bausteine zu einer Theorie des Remakes am Beispiel von Hexenfilmen*, Mainz: Bender 2002.

Anna Babka/Gerald Posselt, *Gender und Dekonstruktion. Begriffe und kommentierte Grundlagentexte der Gender- und Queer-Theorie*, Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG 2016.

Chris Barker/Emma A. Jane, *Cultural Studies. Theory and Practice*, Los Angeles/London/New Delhi: Sage⁵ 2016.

Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Berlin: Suhrkamp Verlag⁵ 2020 (Orig. *Mythologies*, Paris 1957).

Nikki Baughan, „The Love Witch“, *Sight and Sound*, 27/4, April 2017, S. 85-86.

Karin Beeler, *Seers, Witches and Psychics on Screen. An Analysis of Women Visionary Characters in Recent Television and Film*, Jefferson: McFarland & Company 2008.

Simone de Beauvoir, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH²² 2020 (Orig.: *Le Deuxième Sexe*, Paris: Librairie Gallimard 1949).

Wolfgang Behringer (Hg.), *Hexen und Hexenprozesse in Deutschland*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG⁶ 2006.

Wolfgang Behringer, „Witchcraft and the Media“, in: *Ideas and Cultural Margins in Early Modern Germany. Essays in Honor of H.C. Erik Midelfort*, hg. v. Robin B. Barnes/Marjorie Elizabeth Plummer, New York: Routledge 2016, S. 217-236.

Christopher E. Bell, *Hermione Granger Saves the World. Essays on the Feminist Heroine of Hogwarts*, North Carolina: McFarland & Company 2012.

Rosmarie Bog, *Die Hexe. Schön wie der Mond – häßlich wie die Nacht*, Zürich: Kreuz Verlag AG 1987.

David Bordwell/ Kristin Thompson/ Jeff Smith, *Film Art. An Introduction*, New York: McGraw-Hill Education¹² 2020.

Hans Peter Broedel, *The Malleus Maleficarum and the construction of witchcraft. Theology and popular belief*, Manchester/New York: Manchester University Press 2003.

Hannelore Bubnitz et al., *Das Wuchern der Diskurse. Perspektiven der Diskursanalyse*, Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag 1999.

Hélène Cixous, „Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays”, in: *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, hg. v. Catherine Belsey/Jane Moore, London: The Macmillan Press LTD 1989.

Dorothy Sue Cobble, "The Torch Passes", in: *The Other Women's Movement. Workplace Justice and Social Rights in Modern America*, hg. v. William Chafe et al., New Jersey: Princeton University Press 2004.

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

Willem De Blécourt, "The Making of the Female Witch: Reflections on Witchcraft and Gender in Early Modern Period", *Gender & History* 12/2, Juli 2000, S. 287-309.

Die Bibel in der Einheitsübersetzung, Universität Innsbruck, o.D.,
<https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/>, 07.11.2023.

Margret Dietrich, *Europäische Dramaturgie. Der Wandel ihres Menschenbildes von der Antike bis zur Goethezeit*, Graz/Wien: Hermann Böhlaus Nachf.² 1967.

Mary Ann Doane, „Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator“, in: *Oxford Readings in Feminism. Feminism and Film*, hg. v. E. Ann Kaplan, Oxford: Oxford University Press 2000, S.418-436 (Orig.: in: *Screen* 23/3 1982).

Jens Eder, *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, Marburg: Schüren Verlag GmbH² 2014.

Katherine Farrimond, „Conclusion“, in: *The Contemporary Femme Fatale. Gender, Genre and American Cinema*, hg. v. dies., New York/Abington: Routledge 2018, S. 163-170.

Silvia Federici, *Caliban und die Hexe. Frauen, der Körper und die ursprüngliche Akkumulation*, aus dem Engl. v. Max Henninger, Wien/Berlin: mandelbaum kritik & utopie⁸ 2020 (Orig.: *Caliban and the Witch. Women, the Body and Primitive Accumulation*, New York: Autonomedia 2004).

Silvia Federici, *Witches, witch-hunting, and women*, Oakland: PM Press 2018.

Beatrice Frasl, „Team Maleficent – Das Monströse Weibliche und/als das Monströse Queere bei Disney“, in: *Doing Space while Doing Gender. Vernetzungen von Raum und Geschlecht in Forschung und Politik*, hg.v. Aenne Gottschalk/Susanne Kersten/Felix Krämer, Bielefeld: transcript Verlag 2018, S. 201-222.

Elisabeth Frenzel, *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag⁶ 2015.

Gina Gwenffrewi, „J. K. Rowling and the Echo Chamber of Secrets“, *Transgender Studies Quarterly* 9/3, August 2022, S. 507-516.

Natalie Haynes, *Pandora's Jar. Women in the Greek Myths*, London: Picador 2021.

bell hooks, *Black Looks. Race and Representation*, Boston, MA: South End Press 1992.

Claudia Honegger (Hg.), *Die Hexen der Neuzeit. Studien zur Sozialgeschichte eines kulturellen Deutungsmusters*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1978.

Siegfried Jäger, *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*, Münster: UNRAST-Verlag⁷ 2015.

Ludger Kaczmarek, „femme fatale“, *Lexikon der Filmbegriffe*, hg. v. Christian-Albrechts-Universität zu Kiel et al., 2023, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/f:femme fatale-982>, 15.08.2023.

Thomas Koebner, „Frauenrollen, Männerrollen“, in: *Die Schönen im Kino. Nachdenken über ein ästhetisches Phänomen, Filmkonzepte Sonderbund 2011*, hg. v. Thomas Koebner/Fabienne Liptay, München: Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG 2012, S. 183-243.

Julia Kristeva, „‘Approaching Abjection,’ from Powers of Horror. An Essay on Abjection“, in: *Classic Readings on Monster Theory. Demonstrare*, hg. v. Marcus Hensel/Asa Simon Mittman, Leeds: Arc Humanities Press 2020, S. 92-100.

Fabienne Liptay, „WunderWelten. Märchen im Film“, *Filmstudien*. Band 26 hg. v. Thomas Koebner, Remscheid: Gardez! Verlag 2004 (Orig. dies., „WunderWelten. Märchen im Film“, Diss., Johannes-Gutenberg-Universität Mainz, Fachbereich 13, Philologie I 2002).

Janice Loreck, „Posing as an Innocent: Irony, Sincerity and Anna Biller“, in: *Provocation in Women’s Filmmaking: Authorship and Art Cinema*, hg. v. dies., Edinburgh: Edinburgh University Press 2023, S. 121-142.

Madeline Miller, *Circe*, London: Bloomsbury Publishing Plc 2019.

Vera Nünning/Ansgar Nünning, „VII. Erzählerische Vermittlung, unzuverlässiges Erzählen, Multiperspektivität und Bewusstseinsdarstellung“, in: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, hg.v. dies., Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 2004, S. 143-179.

Österreichisches Filminstitut, *Zweiter Österreichischer Film Gender Report*, 2022, https://filminstitut.at/wp-content/uploads/2022/06/Korrigierte-Version__GenderReport2021_220x297_Update_05-2022_DP-Web.pdf, 11.11.2023.

Jennifer O'Meara, „Anna Biller“, in: *The Routledge companion to cult cinema*, hg. v. Ernest Mathijs/Jamie Sexton, Abingdon/New York: Routledge 2020, S. 411-421).

Patricia Pisters, „Longing and Lust, ‚Red Light‘ on a ‚Dark Continent‘“, in: *New Blood in Contemporary Cinema. Women Directors and the Poetics of Horror*, hg. v. dies., Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd 2020, S. 88-120.

Stephan Quensel, „Ein Fazit: Hexen als Instrument eines symbolischen ‚Politik‘-Spiels, in: ders., *Hexen-Politik im frühmodernen Europa (1400–1800)*, Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH 2022.

Stephan Quensel, *Hexen-Politik im frühmodernen Europa (1400–1800)*, Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH 2022.

Stephan Quensel, „Von den Ketzern zu den Hexen?“, in: ders., *Hexen-Politik im frühmodernen Europa (1400–1800)*, Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH 2022.

Alexandra Ritter/Michael Ritter, „Selbstbewusstes Mädchen oder kinderfressende Alte? Das Hexenmotiv in gegenwärtigen Bilderbuchwelten“, in: *Das Motiv der Hexe in den Kinder- und Jugendmedien*, hg. v. Jana Mikita/Sabine Planka, Berlin: WEIDLER Buchverlag 2013, S. 93-111.

Sharon Russell, „The Witch in Film: Myth and Reality“, in: *Planks of Reason. Essays on the Horror Film*, hg. v. Barry Keith Grant/Christopher Sharrett, Oxford: Scarecrow Press, Inc. 2004, S. 63-71 (Orig.: Evanston, Ill.: Northwestern University 1978, S. 80-89).

Jörg Schweinitz, *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie*, Berlin: Akademie Verlag 2006.

Rudolf Simek, *Dämonen, Teufel, Hexenglaube. Böse Geister im europäischen Mittelalter*, Wien: Böhlau 2023.

Rudolf Simek, „Teufelskult und Hexenglaube“, in: ders., *Dämonen, Teufel, Hexenglaube. Böse Geister im europäischen Mittelalter*, Wien: Böhlau 2023.

Francesca Sobande, „Femvertising and fast fashion: Feminist advertising or fauxminist marketing strategies?“, *International Journal of Fashion Studies* 6/1, April 2019, Verlag: Intellect, S. 105-112.

Kristen J. Sollée, *Witches, Sluts, Feminists: Conjuring the Sex Positive*, Berkeley: ThreeL Media/Stone Bridge Press 2017.

Matthew Sorrento, „The Way She Looks: An Interview with Anna Biller on *The Love Witch*“, *Film International* 15/2, 2017, S. 126-130.

Jörg Stange, *Zur Generalisierung, Klassifizierung und Stigmatisierung der >Frau als Hexe<. Ein Beitrag zu Erklärung der Hexenverfolgungen am Beispiel des ‚Malleus Maleficarum‘*, Göttingen: Cuvillier Verlag 2021.

Hannah Stark, „Neohumanism in the Anthropocene. Jim Jarmusch’s ‘Only Lovers Left Alive’“, in: *Eco Culture. Disaster, Narrative, Discourse*, hg. v. Robert Bell/Robert Ficociello, Lanham: Lexington 2018, S. 225-238.

Jenny Stümer, „(Un)masking femininity: desire and fantasy in Anna Biller’s *The Love Witch*“, *Feminist Media Studies*, 22/5, 03.02.2021, S.1211-1226.

Erin Christine Tobin, „Campy Feminisms: The Feminism Camp Gaze in Independent Film“, Diss., The Ohio State University, Graduate Program in Women’s, Gender, and Sexuality Studies 2020.

Michael L. Stephens, „Femme-fatale“, in: *Film Noir. A Comprehensive, Illustrated Reference to Movies, Terms and Persons*, hg. v. ders., Jefferson N.C.: McFarland & Company, Inc. 1995, S. 140-142.

Andy Webster, „Review: ‚The Last Witch Hunter‘. Holding a Grudge for 800 Years“, *The New York Times*, 23.10.2015, S. C6.

Felix Wiedemann, *Rassenmutter und Rebellin. Hexenmutter in Romantik, völkischer Bewegung, Neuheidentum und Feminismus*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.

Christa Wolf, *Kassandra*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Verlag⁸ 2018.

Christa Wolf, *Medea. Stimmen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Verlag⁷ 2013.

V. 2. Filmografie

The Last Witch Hunter, R.: Breck Eisner, US/CN/CA 2015, Goldman Pictures/Mark Canton Productions/One Race Films/Summit Entertainment, Netflix, 19.10.2023.

The Love Witch, R.: Anna Biller, DVD, Icon Film Distribution, 2017 (Orig.: *The Love Witch*, US 2016).

V. 3. Onlinequellen

Bill Crisafi, *Bill Crisafi. About*, <https://www.billcrisafi.com/pages/about>, 27.10.2023.

IMDb.com, Inc., *Box Office Mojo. The Last Witch Hunter (2015)*,
https://www.boxofficemojo.com/title/tt1618442/?ref_=bo_se_r_1, 20.10.2023

IMDb.com, Inc., *Box Office Mojo. The Love Witch (2016)*,
https://www.boxofficemojo.com/title/tt3908142/?ref_=bo_se_r_1, 20.10.2023.

„The Last Witch Hunter (2015 Movie - Vin Diesel) Official Trailer. Awakening”, R.: Breck Eisner, youtube.com, 18.09.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=QJDRdGxGw8U>, 20.10.2023.

VI. ANHANG

VI. 1. Filmliste

Titel	Regie	Produktionsland	Jahr
<i>Blutsschwestern – Jung, magisch, tödlich</i>	Kai Mayer-Ricks	DE	2013
<i>Hansel & Gretel: Witch Hunters</i>	Tommy Wirkola	US/DE	2013
<i>The Forbidden Girl</i>	Till Hastreiter	DE	2013
<i>Beautiful Creatures</i>	Richard LaGravenese	US	2013
<i>Oz the Great and Powerful</i>	Sam Riami	US	2013
<i>Hansel & Gretel Get Baked</i>	Duane Journey	US	2013
<i>The Wicked</i>	Peter Winther	US	2013
<i>A Resurrection</i>	Matt Orlando	US	2013
<i>The Last Keepers</i>	Maggie Greenwald/ Ilker Can Karagulle	US	2013
<i>The Conjuring</i>	James Wan	US	2013
<i>All Cheerleaders Die</i>	Lucky McKee/ Chris Sivertson	US	2013
<i>Las brujas de Zugarramurdi</i>	Álex de la Iglesia	ES/FR	2013
<i>The Damned (Gallows Hill)</i>	Victor Garcia	US	2013
<i>The Good Witch's Destiny</i>	Craig Pryce	US	2013
<i>Snežny drak</i>	Eugen Sokolovský	CZ	2013
<i>3 Wicked Witches</i>	David De Coteau	US	2014
<i>Viy (Forbidden Empire)</i>	Oleg Stepchenko	RU/UA/CZ	2014
<i>Seventh Son</i>	Sergei Bodrov	US/UK/CA/CN	2014
<i>Maleficent</i>	Robert Stromberg	US	2014
<i>Sleeping Beauty</i>	Casper Van Dien	US	2014
<i>Heksen bestaan niet</i>	Aramis Tatu/ Adel Adelson	NL	2014
<i>Guardian of the Ancient Shadow Crown</i>	Colin Downey	IE	2014
<i>Der 7bte Zwerg</i>	Boris Aljinovic/ Harald Siepermann	DE	2014
<i>Tri Bratri</i>	Jan Sverák	CZ	2014

<i>The Good Witch's Wonder</i>	Craig Pryce	US	2014
<i>Into the Woods</i>	Rob Marshall	US	2014
<i>Valley of the Witch</i>	Andrew Jones	UK	2015
<i>The Hybrids Family</i>	Tony Randel	US	2015
<i>Hansel vs. Gretel</i>	Ben Demaree	US	2015
<i>The VVitch: A New-England Folktale</i>	Robert Eggers	US/CA/UK	2015
<i>Cirkeln</i>	Levan Akin	SE	2015
<i>Darkside Witches</i>	Gerard Diefenthal	IT	2015
<i>Macbeth (I)</i>	Justin Kurzel	UK/US/FR	2015
<i>Malá z rybárny (Little from the Fish Shop)</i>	Jan Balej	CZ/FR/SK	2015
<i>Sedmero krkavcu</i>	Alice Nellis	CZ/SK	2015
<i>Tales of Halloween</i>	Darren Lynn Bousman/ Axelle Carolyn/et al.	US	2015
<i>Cherry Tree</i>	David Keating	IE	2015
<i>Descendants</i>	Kenny Ortega	US	2015
<i>R.L. Stine's Monsterville: The Cabinet of Souls</i>	Peter DeLuise	US	2015
<i>Rows</i>	David W. Warfield	US	2015
<i>Ladronas de Almas</i>	Juan Antonio de la Riva	MX	2015
<i>Ruby Strangelove Young Witch</i>	Evgeny Ruman	US/BG	2015
<i>You Cast a Spell on Me. Love is a Kind of Magic</i>	Tosca Musk	US	2015
<i>The Last Witch Hunter</i>	Breck Eisner	US/CN/CA	2015
<i>The Inhabitants</i>	Michael Rasmussen/ Shawn Rasmussen	US	2015
<i>Lili Grace: A Witch Story</i>	Wes Miller	US	2015
<i>A Floresta Que Se Move</i>	Vinicius Coimbra	BR	2015
<i>Friend Request</i>	Simon Verhoeven	DE/ZA	2016
<i>The Love Witch</i>	Anna Biller	US	2016
<i>They're Watching</i>	Jay Lender/Micah Wright	US/RO	2016
<i>Demon Legacy</i>	Rand Vossler	US	2016

<i>Holidays (Segment: Mother's Day)</i>	Sarah Adina Smith	US	2016
<i>Another (Mark of the Witch)</i>	Jason Bognacki	US	2016
<i>Maligno</i>	Paco Bardales/ Martin Casapía Casanova	PE	2016
<i>Suicide Squad</i>	David Ayer	US	2016
<i>Leah Smock, the Legend Awakens</i>	Edward B. Franke	US	2016
<i>Strasidla</i>	Zdenek Troska	CZ	2016
<i>Tulen Morsian</i>	Saara Cantell	FI/SE/NO	2016
<i>Blair Witch</i>	Adam Wingard	CA/US	2016
<i>Don't Knock Twice</i>	Caradog W. James	UK	2016
<i>All Hallows' Eve</i>	Charlie Vaughn	US	2016
<i>Doctor Strange</i>	Scott Derrickson	US	2016
<i>Fantastic Beasts and Where to Find Them</i>	David Yates	UK/US	2016
<i>The Autopsy of Jane Doe</i>	André Øvredal	US	2016
<i>The Girl on the Dock</i>	Randal Workman	US	2017
<i>The House of Screaming Death</i>	Alex Bourne/ Troy Dennison/et al.	UK	2017
<i>November</i>	Rainer Sarnet	EE/PL/NL	2017
<i>7 Witches</i>	Brady Hall	US	2017
<i>Elves</i>	Jamaal Burden	US	2017
<i>A Witches' Ball</i>	Justin G. Dyck	CA	2017
<i>Pirates of the Caribbean: Dead Men Tell No Tales</i>	Joachim Rønning/ Espen Sandberg	US/AU/UK/CA	2017
<i>Zombillénium</i>	Arthur de Pins/ Alexis Ducord	FR/BE	2017
<i>I Am Not A Witch</i>	Rungano Nyong'o	UK/FR/DE/ZM	2017
<i>Jelger de Goochelaar en de Poppenheks</i>	Jelger Dees	NL	2017
<i>The Gaelic King</i>	Philip Todd	UK	2017
<i>Happy Family</i>	Holger Tappe	DE/UK	2017
<i>Hagazussa - Der Hexenfluch</i>	Lukas Feigelfeld	AT/DE	2017

<i>Dead Night</i>	Brad Baruh	US	2017
<i>House of the Witch</i>	Alex Merkin	US	2017
<i>Mother Krampus</i>	James Klass	UK	2017
<i>Hexe Lilli rettet Weihnachten</i>	Wolfgang Groos	DE	2017
<i>La Dama del Bosque Maldito</i>	George Karja	ES	2017
<i>The Curse of Buckout Road</i>	Matthew Currie Holmes	CA	2017
<i>Muerte: Tales of Horror</i>	Christopher Ambriz	US	2018
<i>Die kleine Hexe</i>	Michael Schaerer	DE	2018
<i>The Incantation</i>	Jude S. Walko	US	2018
<i>Abnormal Attraction</i>	Michael Leavy	US	2018
<i>Shanda's River</i>	Marco Rosson	IT	2018
<i>Macbeth</i>	Kit Monkman	UK	2018
<i>Bloody Shadow</i>	David Giovannoni	IT	2018
<i>The Witch in the Window</i>	Andy Mitton	US	2018
<i>Camp Cold Brook</i>	Andy Palmer	US	2018
<i>Suspirira</i>	Luca Guadagnino	IT/US	2018
<i>The Witch Files</i>	Kyle Rankin	US	2018
<i>Slice</i>	Austin Vesely	US	2018
<i>The House with a Clock in Its Walls</i>	Eli Roth	US/CA/IN	2018
<i>Draug</i>	Karin Engman/ Klas Persson	SE	2018
<i>Vildheks</i>	Kaspar Munk	DK/NO/HU/CZ	2018
<i>Mr. Malevolent (American Nightmares)</i>	Rusty Cundieff/ Darin Scott	US	2018
<i>Goosebumps 2: Haunted Halloween</i>	Ari Sandel	US	2018
<i>The Witches of Dumpling Farm</i>	Martin J Pickering	UK	2018
<i>Inquilinos</i>	Chava Cartas	MX	2018
<i>Fantastic Beasts: The Crimes of Grindelwald</i>	David Yates	UK/US	2018
<i>Blood Falls</i>	Joe Leone	US	2018
<i>La befana vien di notte</i>	Michele Soavi	IT	2018

<i>Het irritante eiland</i>	Albert Jan van Rees	NL	2019
<i>The Witch Chronicles</i>	Erik Glode/ Edward Nyahay	US	2019
<i>Hellboy - Call of Darkness</i>	Neil Marshall	US	2019
<i>La Influenzia</i>	Denis Rovira van Boekholt	ES	2019
<i>The Wretched</i>	Brett Pierce/ Drew T. Pierce	US	2019
<i>Cara Sucia</i>	Gastón Gularte	AR/ES/CH	2019
<i>Bruja</i>	Marcelo Páez Cubells	AR	2019
<i>Loon Lake</i>	Ansel Farai	US	2019
<i>Ведьма зор</i>	Spartak Lakghev	RU	2019
<i>Maleficent: Mistress of Evil</i>	Joachim Rønning	US	2019
<i>The Last Heroes</i>	Roberto D'Antona	IT	2019
<i>Ghost in the Graveyard</i>	Charlie Comparetto	US	2019
<i>Pagan Warrior</i>	Nick Minaj/Louisa Warren	UK	2019
<i>Pungo: A Witch's Tale</i>	Philip J. Cook	US	2020
<i>Bad Boys for Life</i>	Adil El Arbi/Bilall Fallah	US	2020
<i>Bad Hair</i>	Justin Simien	US	2020
<i>Die Wolf-Gäng</i>	Tim Trageser	DE	2020
<i>Gretel & Hansel</i>	Oz Perkins	US/CAN/IRL	2020
<i>Cupid</i>	Scott Jeffrey	US	2020
<i>Boszorkányhaz</i>	István Nyíri Kovács	HU	2020
<i>Lúa vermella</i>	Lois Patiño	ES	2020
<i>Mulan</i>	Niki Caro	US	2020
<i>Shirley</i>	Josephine Decker	US	2020
<i>Voces</i>	Ángel Gómez Hernández	ES	2020
<i>Princezna zakletá v case</i>	Petr Kubík	CZ	2020
<i>Akelarre</i>	Pablo Agüero	ES	2020
<i>The Old Ways</i>	Christopher Alender	US	2020
<i>The Witches</i>	Robert Zemeckis	US	2020
<i>The Craft: Legacy</i>	Zoe Lister-Jones	US	2020

<i>Вдова</i>	Ivan Minin	RU	2020
<i>ПОБОЧНЫЙ ЭФФЕКТ</i>	Aleksey Kazakov	RU	2020
<i>The Mirror Witch</i>	Rolfe Kanefsky	US	2020
<i>Vedma</i>	Vladimir Pivovarov	RU	2020
<i>Hexenjagd</i>	Sebastian Mattukat	DE	2021
<i>Witch Hunt</i>	Elle Callahan	US	2021
<i>Secret Magic Control Agency</i>	Aleksey Tsitsilin	RU/US	2021
<i>The Unholy</i>	Evan Spiliotopoulos	US	2021
<i>Bad Witch</i>	Victor Fink/Joshua Land	US	2021
<i>Fear Street Part one & Two</i>	Leigh Janiak	US	2021
<i>The Green Knight</i>	David Lowery	US/CAN/IRL	2021
<i>Hellbender. Growing Up is Hell</i>	John Adams/Zelda Adams/Toby Poser	US	2021
<i>The Witcher: Nightmare of the Wolf</i>	Kwang Il Han	KOR/US	2021
<i>Nightbooks</i>	David Yarovesky	US	2021
<i>Two Witches</i>	Pierre Tsigaridis	US	2021
<i>Forsvundet til Halloween</i>	Philip Th. Pedersen	DNK	2021
<i>Happy Family 2</i>	Holger Tappe	DE/UK	2021
<i>Lucifer's Satanic Daughter</i>	Chandler Thistle	AUS	2021
<i>Princesse Dragon</i>	Jean-Jacques Denis/ Anthony Roux	FR	2021
<i>You Won't Be Alone</i>	Goran Stolevski	UK/SRB/AUS	2022
<i>WarHunt</i>	Mauro Borelli	US	2022
<i>Cobwebs the Trinity Arises</i>	Delia Ruffin	US	2022
<i>A Fairytale After All</i>	Erik Peter Carlson	US	2022
<i>Belladonna</i>	Sophie Taver Macian	FR	2022
<i>Fantastic Beasts: The Secrets of Dumbledore</i>	David Yates	UK/US	2022
<i>The Northman</i>	Robert Eggers	US	2022
<i>Foreigner's God</i>	Ifan Ifeanyi Michael	NGA	2022
<i>Doctor Strange in the Multiverse of Madness</i>	Sam Raimi	US	2022

<i>Moloch</i>	Nico van den Brink	NL	2022
<i>York Witches Society</i>	Liza Bolton	UK	2022
<i>Mal de Ojo</i>	Isaac Ezban	MX	2022
<i>Hocus Pocus 2</i>	Anne Fletcher	US	2022
<i>The School for Good and Evil</i>	Paul Feig	US	2022
<i>Princ Mamánek</i>	Jan Budar	CZ	2022
<i>The Little Mermaid</i>	Rob Marshall	US	2023

VI. 2. Abstract

Die vorliegende Masterarbeit untersucht die Figur der Hexe in aktuellen Spielfilmen aus einer gendertheoretischen Perspektive. Ausgehend von den Fragen, inwiefern der ursprünglich pejorativ verwendete Begriff Möglichkeiten der feministischen Aneignung bietet und wie durch die Wiederholung des Begriffes geschlechtsspezifische Stigmatisierung fortgeführt wird, werden konkrete Beispiele filmischer Hexen untersucht. Anhand der filmwissenschaftlichen Methode der Figurenanalyse soll die audiovisuelle Darstellung des Motivs in den Filmen *The Love Witch* (R.: Anna Biller, US 2016) und *The Last Witch Hunter* (R.: Breck Eisner, US/CN 2015) nachvollzogen werden. Die Untersuchungsparameter basieren dabei auf eine vorangestellte theoretische Auseinandersetzung mit der Figur der Hexe. Die aus dem diskursanalytischen Vorhaben resultierenden Untersuchungsergebnisse zeigen auf, dass für die Stigmatisierung durch stereotype Repräsentation insbesondere die Perspektive auf das Thema und das damit in Verbindung stehende Wertesystem ausschlaggebend ist.

This Master thesis explores the figure of the witch in recent feature films from a gender critical perspective. Based on the questions in what way the once pejoratively used term offers possibilities of a feminist appropriation and to what extent its narrative repetition contributes to a continuation of gendered stigmatization, specific examples of film witches are analyzed. Employing the film-scientific method of character analysis, the audiovisual representation of the theme in the films *The Love Witch* (directed by Anna Biller, US 2016) and *The Last Witch Hunter* (directed by Breck Eisner, US/CN 2015) is examined. The analytic parameters are based on a theoretical clarification of the term *witch* that takes part beforehand. The resulting conclusions of this discourse-analytical undertaking can show how the perspective on the topic and its system of values is especially crucial regarding the processes of stigmatization induced by stereotypical representation in media.