

2.2.1 Historische Einordnung des Vampir:innen-Genres

Vampir*innen haben eine lange Tradition in Filmen und TV-Serien. Doch was macht sie als Protagonist:innen so beliebt? Oberflächlich betrachtet scheinen alle Vampir:innen gleich zu sein. Aber es ist Nina Auerbach zufolge ihre Vielseitigkeit, die sie so populär macht: Einige leben im Mondlicht, andere sterben in der Sonne, einige penetrieren mit ihren Augen, andere mit ihren Zähnen, einige sind reaktionär, andere rebellisch, aber alle sind den Menschen, die sie jagen, erstaunlich nahe und aufgeschlossen. Vampir:innen sind, so die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Auerbach (vgl. 1995, S. 5–6) weiter, weder menschlich noch nicht-oder unmenschlich, sie sind ihr zufolge einfach lebendiger als sie es sein sollten. Vampir:innen schlafen in Särgen, ernähren sich in dunklen Ecken von dem Blut ihrer menschlichen Opfer und können sich in Fledermäuse verwandeln. Dies sind die Mythen und Aberglauben, die sich im Laufe der Jahre über Vampir:innen manifestiert haben. Auch im 21. Jahrhundert, gibt es zahlreiche Variationen in der Darstellung von Vampir_innen und in Bezug auf den Umgang mit den Mythen, die sie betreffen.

Seit Anfang des 19. Jahrhunderts sind Vampir*innen vor allem aus der Literatur nicht mehr wegzudenken und erhielten mit dem Aufkommen des Filmes Einzug in die Kinosäle. Jedoch unterscheiden sich die damaligen Darstellungen von den heutigen: Früher wurden Vampir:innen häufig als gutmütige Freund*innen und Begleiter:innen auf Reisen dargestellt. Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts kam es verstärkt zur Romantisierung und Sexualisierung des_r Vampir_in mit den Klischees und Stereotypen, die uns auch heute noch bekannt sind (vgl. Auerbach 1995, S. 13–38). Zu den bekanntesten Filmen des 20. Jahrhunderts zählen u.a. *Nosferatu* (1922) und *Draculas Daughter* (1936). Dennoch erwachte erst mit *Bram Stoker's Dracula* (1992) das Vampir_innen-Genre in vollem Umfang und setzte eine ganze Industrie in Bewegung (vgl. Dorn 1994, S. 17; Klewer 2007, S. 14). Diese Entwicklung und zentralen Elemente des Genres liefern bereits erste Ansatzpunkte für queere Theorien und queere Lesarten von Vampir:innen und werden entsprechend an dieser Stelle näher beleuchtet:

Die Kulturwissenschaftlerin Margit Dorn hat hierzu eine fundierte und übersichtliche Arbeit verfasst, die die historische Entwicklung des Vampir:innen-Genres besonders detailliert nachzeichnet und der im Prinzip nichts hinzuzufügen ist, weshalb ich im Folgenden schwerpunktmäßig ihre Ergebnisse rezipiere und nur um einige (queere) Perspektiven erweitere. Wie Dorn (vgl. 1994, S. 35–36) ausführt, fand der Vampir*innenfilm bereits in den 1960er/1970er-Jahren erste publizistische Beachtung. Bisherige Analysen würden sich dabei jedoch zumeist auf den inhaltlichen Stoff oder auf die Wirkungsabsicht beziehen, was nicht zielführend sei. Dorn argumentiert, dass es zum einen Filme gäbe, die zwar die Genre-Konventionen und die Vampir:innen-Mythologie aufgreifen, damit jedoch keine Horror-Wirkung erzielen wollen. Zum anderen zeigt sich, dass die äußeren Konventionen variabel sind und die Vampir:innenfigur sich einer Festlegung entzieht, da sie immer wieder in verschiedenen Formen und Gestalten auftreten kann (z.B. als lebender Mensch, als Pflanze oder Objekt). Eine alleinige Zuordnung zum Vampir*innen-Genre durch das Aufgreifen des Vampir:innen-Mythos scheitert demnach.

Das was den Vampir*innenfilm demnach ausmacht, ist die »Umformung als Verweis auf andere Sachverhalte« (Dorn 1994, S. 35). Da dies jedoch auf die meisten Mythologien

im Horrorfilm zutrifft, kann die Zuordnung zum Genre nicht über das Stoffliche erfolgen, sondern muss über seine Funktion definiert werden. Für den Vampir_innenfilm liegt diese Funktion, so Dorn (vgl. 1994, S. 16–20), in der Darstellung ausbeuterischer Beziehungen (sowohl politischer, wirtschaftlicher, psychologischer als auch kultureller oder sexueller). Dabei ist das Blutsaugen/-trinken als zentrale Metapher für das Absaugen bzw. Entziehen von Lebenskraft und -energie, als Motiv für Dominanz und Unterwerfung zu verstehen. Das Genre des Vampir_innenfilms ist entsprechend durch eine Funktionalisierung des Blutsaugens definiert (vgl. Dorn 1994, S. 35).

Dorn geht davon aus, dass das Genre in der Frühphase des Films eine Vorgeschichte durchlebte, in der das Motiv der sexuellen Abhängigkeit von einer schönen ›Frau‹ das zentrale Thema darstellt. Dominant erscheint in der folgenden Zeit jedoch das Motiv des männlichen Vampirs und seiner sexuellen Anziehung. Entsprechend schlägt Dorn (vgl. 1994, S. 40–43) vor, eine Genre-Untersuchung erst bei *Nosferatu* (1922) zu beginnen, da hier das Motiv des Blutsaugens zentral ist. Davon ausgehend unterteilt Dorn (vgl. 1994, S. 44–48) die Produktionsentwicklung von Vampir:innenfilmen in drei Phasen:

1. Vor dem Boom – 1920er bis Mitte 1950er
2. Boom/Expansion – Mitte 1950er bis Mitte 1970er
3. Nach dem Boom – ab Mitte der 1970er

Bedingt durch politische gesellschaftliche Wandlungsprozesse in den drei Phasen durchlief der Vampir:innenfilm in der Funktion je andere Schwerpunkte (vgl. Dorn 1994, S. 67–68). In der Phase vor dem Boom boten die Filme Entlastungsangebote in Bezug auf politische und wirtschaftliche Krisen der Zwischenkriegszeit. Der*die Vampir*in diente hier als Schuldmetapher und als Symbol für Ängste. Beispielfhaft lassen sich hier die Filme *Nosferatu* (1922) und *Dracula* (1931) anführen, die Botschaften von Verzicht, Selbstaufgabe und Bescheidenheit vermittelten (vgl. Dorn 1994, S. 44–48). In Bezug auf Tod Brownings *Dracula* (1931), der das Vampir*innen-Genre bis in die 1950er-Jahre hinein entscheidend prägte, hält sie fest, dass hier das ›normale‹ und ›durchschnittliche‹ Verhalten gegen das vampirische, ›abweichende‹ Verhalten verteidigt wurde. In diesem Falle verkörpert *Dracula* das ›Andere‹, das Extravagante und das exotisch Erotische. Seine Verführung bezieht sich dabei gleichermaßen auf sexuelle und materielle Bereiche. Vampirismus werde als Auslöser für Verrücktheit und Nicht-Normalität präsentiert. Auch das Ende des Films mache deutlich, dass allein das normale Paar, das Konventionen und Beschränkungen achtet und respektiert, zu seinem Glück kommt (vgl. Dorn 1994, S. 86). Sie hält hierzu fest: »Der Film diskreditiert also die in der Weltwirtschaftskrise nicht funktionale Sehnsucht nach dem Besonderen, Andersartigen und bestätigt gleichzeitig die traditionelle Frauenrolle« (Dorn 1994, S. 98).

Mit Blick auf die Geschichte queerer Vampir*innen im Film offenbart auch *Draculas Daughter* (1936) das Abweichende des Vampirischen und zugleich das Abweichende des Lesbischen, wie Bonnie Zimmerman ausführt (vgl. Zimmerman 1981). Dorn beschreibt, dass sich in Anbetracht der Bedrohung der materiellen Existenz vermehrt auf traditionelle Werte und Rollenbilder zurückbesonnen wurde, was sich auch im Vampir*innenfilm zeige. Die späten 1940er- und frühen 1950er-Jahre stellen für den Vampir:innenfilm entsprechend eine Übergangszeit dar. Denn die schweren sozialen Krisen konnten über-

wunden werden und der Wirtschaftsboom brachte sich wandelnde Werte und Normen zum Vorschein, auf die in der darauffolgenden Phase des Booms reagiert wurde (vgl. Dorn 1994, S. 98ff.).

Während des Booms bzw. in der Phase der Expansion ließen sich durch Vampirismus sexuelle Wünsche in Folge der Liberalisierung und des Wertewandels befriedigen. Die sich wandelnde gesellschaftliche Lage in den westlichen Industrienationen sorgte für den Boom an Vampir:innenfilmen im Verlauf der 1950er-Jahre, dessen Produktion sich vor allem in die *Hammer-Studios*⁶ verlagerte. In dieser ersten langen Phase sozialer Sicherheit erfuhren konservative Ideale von Familie, Treue und Ehe eine starke Aufwertung – traditionelle Geschlechterrollen und die Kleinfamilie wurden zum Leitbild. So rekonstituierten sich auch die bürgerlichen Sexualnormen, die in den 1960er-Jahren allerdings neuen Liberalisierungstendenzen gegenüberstanden. Die Veränderung des Umgangs mit Sexualität im Allgemeinen führten so auch zu einer Veränderung der Vampir_innenfigur. Mit der sexuellen Revolution kam es zu einem Anstieg der Freizügigkeit bezüglich der eigenen Sexualität und dem Drang, diese zu erforschen (vgl. Dorn 1994, S. 105–109).

Diese Strömung wurde auch in der amerikanischen Populärkultur aufgenommen und visualisiert. Vampir:innen wurden früher schon genutzt, um das ›Andere‹, meist Homosexualität, darzustellen. Durch den *Hays Production Code* war es bis in die 1950er-Jahre verboten, Obszönitäten – dazu zählten auch homosexuelle Handlungen – im Kino darzustellen (vgl. Kochberg 2003, S. 42). Es ergab sich jedoch die Möglichkeit, diese Dinge durch den Schleier des*der monströsen Vampirs_Vampirin zu zeigen. Dorn zufolge, erwies sich

Vampirismus als wandelbare Metapher für das Streben nach individuellem Lustgewinn und dessen gesellschaftlicher Normierung [...] für die Populärkultur offenbar als besonders geeignet, die zunehmende Wertdivergenz indirekt zu thematisieren (Dorn 1994, S. 110).

6 Die *Hammer Filme* sind fester Bestandteil der Vampir:innentradition und sollen deshalb kurz erwähnt werden, obwohl sie nicht zur amerikanischen Populärkultur zählen. In England gab es in den 1970er-Jahren mit den *Hammer Horror Studios* und der aufkommenden *Blaxploitation*²¹, eine Zeit der steigenden Anzahl von *Underground Vampir*innenfilmen*, die sich vor allem durch das vorhandene Budget von den amerikanischen Hollywoodfilmen abhoben. Auch hier liegt die Erklärung in der sexuellen Revolution und der damit aufkommenden Freizügigkeit der Filmindustrie. Typisch für die *Hammer-Filme* dieser Zeit war die Auswahl von jungen, weiblichen Opfern, die von dem Vampir verfolgt und benutzt wurden. Gleichzeitig finden sich vor allem in den Hammer-Filmen vermehrt Motive, die die Verbindung von Sex und Gewalt v.a. auch in einem lesbischem Kontext erforschen, wie Bonnie Zimmerman resümiert (vgl. Zimmerman 1981). Trotz der offensichtlichen Sexualisierung fand dieses Thema kaum politische Beachtung und konnte somit weiter dargestellt werden (vgl. Auerbach 1995, S. 102). Zudem kam es dazu, dass auch die amerikanische Filmindustrie Schwarze als Zielgruppe erkannte und nun auch Filme mit afroamerikanischen Darstellern gedreht wurden (vgl. Klewer 2007, S. 231–270). Dies ist auch durch die an Einfluss gewinnende *Black-Power* Bewegung in den 1960ern zu erklären. In den 1970er-Jahren kam es zu einem *Backlash*, der dazu führte, dass Schwarze Schauspieler:innen wieder weniger für das Mainstream Kino engagiert wurden (vgl. Nama 2008, S. 21–22).

Dabei spezialisierte sich das Genre auf eine Kompensation der Wünsche und Ansprüche der Liberalisierung, denen in der Realität Grenzen gesetzt blieben. In diese Zeit fallen u.a. die Filme *Dracula* (1958) von Terence Fisher und *Brides of Dracula* (1960), die beide von den *Hammer-Studios* produziert wurden. Der Vampirismus in Terence Fishers *Dracula* steht, so Dorn »für eine schrankenlose Sexualität, für die Übertretung der gesellschaftlichen Normen zur eigenen Triebbefriedigung« (Dorn 1994, S. 120). Durch die Verschlüsselung sexueller Handlungen durch die Metapher des Vampirismus wurde den Liberalisierungswünschen ein Ventil geschaffen. Dabei vertrat *Dracula* (1958) jedoch eine weitgehend konservative und dualistische Moral, da der aus dem Norm-Verstoß resultierende Lustgewinn zwar offengelegt, aber dennoch bestraft wurde (vgl. Dorn 1994, S. 122).

Dorn bewertet dies als eine Folge gesellschaftlicher Infragestellungen in den 1950er-Jahren: Schönheitsideale und die bürgerliche Kleinfamilie wurden hinterfragt und kritisiert. Und auch kapitalistische Konsumversprechen appellierten eher an den Lustgewinn des Einzelnen als an gesamtgesellschaftliche Bedürfnisse. *Dracula* lieferte infolgedessen mit dem Gegensatz von Triebbefriedigung und Triebverzicht die Basis für die neue Funktion des Vampir:innenfilms. Damit trug *Dracula* dazu bei, »dass der Vampirfilm sich eine neue systemstabilisierende Funktion innerhalb der populären Kultur sicherte« (Dorn 1994, S. 124–125).

Doch nicht nur in heterosexuellen Vampir*innenfilmen zeigten sich die Liberalisierungswünsche. Wie Bonnie Zimmerman ausführt, erfährt auch der lesbische Vampir*innenfilm in den frühen 1970ern einen Aufschwung. Zimmerman führt dies auf ein steigendes öffentliches Bewusstsein für Feminismus und lesbisches Leben zurück (vgl. Zimmerman 1981). Zu den populärsten Filmen mit einer lesbischen Ausrichtung zählt *Daughters of Darkness* (1971). Zimmerman (vgl. 2015, S. 433) argumentiert, dass der Feminismus in den 1970er-Jahren noch nicht als grundlegende Bedrohung und lesbische Vampir*innen entsprechend nicht als Infragestellung einer männlichen Vorherrschaft wahrgenommen wurden.

Für die Zeit nach dem Boom bis Mitte der 1970er-Jahre beschreibt Dorn eine Anpassung des Vampir_innenfilms an die sich veränderten Bedingungen: Der Vampir:innenfilm verhandelte insbesondere die Abwehr von Ängsten, die aus dem Verlust von Werten und Utopien folgten (Dorn 1994, S. 67–68). Soziologisch betrachtet folgte auf die Ernüchterung der Liberalisierungsära entweder der Rückzug ins Private oder ein begrenzteres und sachbezogenes Engagement. Die Ernüchterung der Ölkrise und des nuklearen Wettrüstens betraf die Gesamtgesellschaft und sorgte für ein wachsendes Problembewusstsein. Die steigende Inflation und die wachsende Arbeitslosigkeit begünstigten u.a. die Formierung einer ›Neuen Rechten‹ in den USA. Es folgte die Rückbesinnung auf traditionelle Werte und Normen.

Obwohl in dieser Zeit mehrfach das Ende des Vampir_innen-Genres postuliert wurde, hat das Genre die 1980er-Jahre überdauert und konnte neue ästhetische und inhaltliche Dimensionen erschließen, indem der Vampir:innenfilm einen Funktionswechsel vollzog und sich der Thematisierung des Werteverlusts zuwandte. So z.B. der Film *Vampyres* (1974), der die negativen Folgen der gesellschaftlichen und sexuellen Liberalisierung in den Fokus stellt (vgl. Dorn 1994, S. 163). Dorn zufolge wurden »[i]n ›Vampyres‹ [...] speziell die männlichen Ängste und Aggressionen vor der emanzipierten, sexuell autonomen bzw. lesbischen Frau angesprochen« (Dorn 1994, S. 163). Die Vampir_innenmeta-

pher wurde dazu genutzt, weibliche, lesbische und autonome Sexualität als egoistisch und destruktiv darzustellen (vgl. Dorn 1994, S. 172f.). Dies deckt sich mit den Ausführungen Zimmermans, die festhält, »[...] that lesbian vampire films use many of the stereotypes that have been attached to lesbianism at least since the nineteenth century: lesbianism is sterile and morbid; lesbians are rich, decadent women who seduce the young and powerless« (Zimmerman 2015, S. 432).

Dracula, Père et Fils (1976) lässt sich der Phase nach dem Boom zuordnen. Er richtet sich insbesondere an Jugendliche und bot dabei einen Umgang mit Problemen der Fremdbestimmung und fehlender Orientierung. Gleichzeitig bestätigt er auch die durch die sexuelle Liberalisierung geweckten Ansprüche der Jugend auf Selbstverwirklichung durch Sexualität (vgl. Dorn 1994, S. 187). Auch in den 1980er-Jahren blieb jedoch das Problem des Wertverlustes in der Gesellschaft relevant. Dabei wurde in *The Hunger* (1983) die Dialektik von Tradition und Moderne durch den Gegensatz europäischer und amerikanischer Kultur vermittelt. *The Hunger* ist eine Großproduktion und somit auch eher eine Seltenheit im Vampir*innen-Genre dieser Zeit – auch im Hinblick auf die lesbische Beziehung und die Bisexualität der Vampirinnen-Figur. Die Verlockung des Vampirismus in *The Hunger* besteht hingegen nicht im Ausleben der Triebe, wie Dorn (vgl. 1994, S. 203) feststellt, sondern in der Aussicht auf ewige Jugend, Schönheit und Zweisamkeit. Auf der anderen Bedeutungsebene enthalte der Film auch ein Stück Zivilisationskritik, indem er zeige, dass der Kult um Jugend, Genuss und Harmonie – konsequent weitergedacht – monströs erscheint. Der Tod scheint hier die einzige Erlösung von Lebensgier darzustellen (vgl. Dorn 1994, S. 203–204).

Im Verlauf der 1980er-Jahre zeigte sich zudem der Trend, eher Jugendliche und Teenager als Zuschauer:innen für Vampir:innenfilme zu generieren. Dabei bildeten die Probleme von Heranwachsenden und deren Ängste und Wünsche in Bezug auf die sexuelle Initiation einen deutlichen Fokus. Sexuelle Erfahrungen sollten jedoch unter den Zeichen der AIDS-Krise nur in heterosexuellen, monogamen Beziehungen gemacht werden. Dabei arbeitete der Vampir_innenfilm dieser Form der sozialen Kontrolle zu, so Dorn (vgl. 1994, S. 204–208). Der neue Konservatismus der Vampir:innenfilme der 1980er-Jahre reaktivierte alte Vorurteile und Stereotype. In *Vamp* (1986) wurden z.B. rassistische und sexistische Stereotype bedient, um die Angst vor AIDS und dem »Anderen« zu schüren. Dorn hält hierzu fest: »Angesichts der AIDS-Ängste demonstrierte das Genre die Gefahr von Promiskuität und stärkte damit das traditionelle Partnerschaftsideal der Treue. Bis zum Anfang der 1990er-Jahre ist hierbei keine wesentliche Änderung mehr festzustellen« (Dorn 1994, S. 208). In Anbetracht dessen spricht Dorn dem Vampir*innen-Genre eine große Anpassungsfähigkeit und Kontinuität zu. Sie hält fest:

Vor allem die für den Vampirfilm bislang durchgängig herrschende Auffassung, daß seine spezifische Eigenart auf der Affinität zum Sexuellen gründen würde, relativiert sich bei genauerer Analyse. Sexualität spielt zwar in den meisten Vampirfilmen eine wichtige Rolle, sie ist jedoch stets nur Indikator für viel umfassendere, übergreifendere gesellschaftliche Problemlagen, die sich indirekt im Genre »niederschlagen« bzw. auf die das Genre »reagiert« (Dorn 1994, S. 216).

Eine vierte Phase, die Dorn selbst aber nicht explizit anspricht, zeichnet sich seit den 1990er-Jahren ab. Mit dem Start von Francis Ford Coppolas *Bram Stoker's Dracula* (1992) findet sich eine neue Vampir*innenbegeisterung, die bis heute anhält. Coppola trägt den neuen gesellschaftlichen Normierungen Rechnung, indem er, wie Dorn (vgl. 1994, S. 209–210) aufzeigt, den*die Vampir*in als Metapher für verbotene sexuelle Begierden und Handlungen nutzt. Eine der wichtigsten Funktionen des Vampir*innenfilms liegt demnach in der Kompensation unerfüllter Liberalisierungswünsche (vgl. Dorn 1994, S. 213–217). Auch wenn Dorn die These aufwirft, dass der Film als Versuch zu werten sei, das Genre inhaltlich und ästhetisch zu schließen, argumentiert sie, dass Genres nie geschlossen werden können, sofern sie mit dem gesellschaftlichen Wandel und den Bedürfnissen der Zuschauenden Schritt halten und diese bedienen (Dorn 1994, S. 209–211).

Dass sich das Vampir*innen-Genre auch nach *Bram Stoker's Dracula* (1992) weiterhin großer Beliebtheit erfreut zeigt sich z.B. an der Popularität von *Interview with a Vampire* (1998), in dem sich, wie Ralph J. Poole herausarbeitet, eine Überblendung von Vampirismus und Homosexualität bzw. Queerness zeigt (vgl. Poole 1997, S. 371). Ebenfalls wird dort der Wandel des*der Vampir*in von der Vergangenheit in eine aktuelle Zeit vollzogen, den auch Stacey Abbot dem Vampir*innen-Genre im Anschluss an *Bram Stoker's Dracula* (1992) attestiert (vgl. Abbott 2007, S. 3). Insbesondere an der hohen Anzahl an Vampir*innen-Filmen in den 2000er-Jahren wird deutlich, dass der Kult um den Vampir*innenmythos nicht abebbt. Im Laufe der Jahre und infolge technischer Entwicklungen haben sich zwar die stilistischen Mittel verändert, die im Vampir*innen-Genre üblich waren (vgl. Waltje 2005, S. 61–70), doch der*die Vampir*in bleibt ein beliebter Gast auf den Leinwänden und Fernsehbildschirmen, in (Hör-)Büchern und Computerspielen. Wie Stacey Abbot verdeutlicht, markierten u.a. die Filme der *Blade*-Reihe (1998–2004) sowie die der *Underworld*-Reihe (2003–2016) einen Wandel in der Ausrichtung des Vampir*innen-Genres hin zu einer Auseinandersetzung mit Wissenschaft und neuen Technologien (vgl. Abbott 2007, S. 201). Ebenso zeigt sich eine Tendenz hin zu einer Vampir*innenfigur, dessen äußerliches Erscheinungsbild sich kaum vom Menschen abhebt. Der*die Vampir*in wird zur sympathischen Figur, wie Marcus Recht in seiner Arbeit herausstellt (vgl. Recht 2011). Eine solche vermenschlichte, sympathische Darstellung eines*einer Vampir*in findet sich auch in den beiden Filmen *Let the Right One In* (2008) sowie *Let Me In* (2010), die aufgrund der Uneindeutigkeit der Vampir*in-Figur auch queerwissenschaftlich ausgewertet wurden (vgl. Jenzen 2010; Elliot-Smith 2020). Abbot hält hierzu fest:

Vampires in film and television are no longer ruled by the past or tradition but rather embrace the present and its vast array of experiences. Vampires today can be good (Blade), evil (the Master in *Buffy the Vampire Slayer*), or both (Angel); European (Revenant), African-American (Blacula), or Mexican (From Dusk till Dawn); children (The Little Vampire) or grandparents (My Grandfather Is a Vampire); isolated (Nadja) or familial (Near Dark); rock stars (Queen of the Damned), philosophy students (The Addiction), performance artists (Fright Night II), or action heroes (Blade); gangs (Blood Ties) or gangsters (Innocent Blood); nomadic (The Forsaken) or urban (Habit); fallen priests (Vampires) or fallen apostles (Dracula 2000) (Abbott 2007, S. 4).

Auch wurde mit Filmen, TV-Serien und Büchern, wie z.B. *Twilight*, *Vampire Diaries* oder *Buffy* erneut eine neue, jüngere Zielgruppe ins Auge gefasst. Vor allem bei Filmen und Literatur mit einer Ausrichtung auf eine jüngere Zielgruppe zeigt sich die Tendenz, eine romantische Beziehung zwischen Mensch und Vampir_in zu etablieren, dies ist allerdings auch bei *True Blood* mit einer eher erwachsenen Zielgruppe der Fall. Im Zuge dessen hat sich laut Magret Carter auch der Umgang mit der Verwandlung zum_ zur Vampir_in verändert, welche nun häufiger ein ›Happy End‹ in Bezug auf Liebe, Krankheit und Anderssein suggeriert (vgl. Carter 2001, S. 31). Ob dies auch auf die Primärtexte der untersuchten Fanfictions zutrifft, wird in Kapitel 6.1 beleuchtet. Zuvor folgt ein Blick auf das queere Potenzial von Vampir*innenfiguren, das den Ausschlag gab, Fanfictions zu Vampir*innenserien hinsichtlich der Aus- und Verhandlungen von Hetero- und Homonormativität sowie queerer Utopien zu untersuchen.

2.2.2 Das queere Potenzial von Vampir:innen

The play of gender role, sexual position, active/passive is part of the structure of vampirism and lesbian/gay sexuality alike – unlike heterosexuality (at least at the level of representation), such play is the rule, not the exception (Dyer 2002, S. 82).

Wie bereits die historische Einordnung deutlich machen konnte, ist die Auseinandersetzung mit (Homo-)Sexualität, Geschlecht und Devianz ein immanenter Bestandteil der wissenschaftlichen Forschung über Vampir:innen, die durch ihre Ambivalenz das System der heterosexuellen Zweigeschlechtlichkeit stören (vgl. Benshoff 1997; Williamson 2005; Picart & Browning 2009; Weinstock 2012; Butler 2013; Elliot-Smith & Browning 2020). Früher wie heute dienten Vampir:innen als Projektionsfläche phantastischer und erotischer Wünsche. So konnten und können durch die Figur des_r Vampir_in Themen wie z.B. Homosexualität angesprochen werden, ohne sie direkt und unmittelbar sichtbar zu machen (vgl. Klewer 2007, S. 19–21). Im Gegensatz zu anderen Figuren in Horrorfilmen und den klassischen Hollywoodfilmen, wird der*die Vampir:in, so Benshoff und Griffin, jedoch in all seinen:ihren Facetten dargestellt. Er*Sie ist niemals nur böse. Vielmehr werden Vampir*innen zumeist ambivalent dargestellt, indem sie sowohl als Symbol für die Leitbilder der amerikanischen Zivilisation (Jugend, Macht, Erfolg und sexuelle Anziehung) als auch für das monströse, abjekte – für das Queere – stehen können (vgl. Benshoff & Griffin 2009, S. 27). Monster und Vampir*innen können so immer auch als politische Repräsentationen gefasst werden, sie verkörpern konstitutive Unterschiede und *Otherness* (vgl. Benshoff & Griffin 2009, S. 27). Jack Halberstam hält bereits 1995 in *Skin Show* fest, dass Darstellungen von Monstern und monströsen Körpern soziale und sexuelle Hierarchien stärken und aufrechterhalten (vgl. Halberstam 2006 [1995]). Und so spielen auch die gängigen Darstellungen von Vampir:innen mit Verführung und der Angst vor verbotener und tabuisierter Sexualität (vgl. Dyer 1988; Creed 1993; Skal 1993; Zimmerman 2015).