

les dazu veranlasst, ihn als impotente, hilflose Kreatur zu bezeichnen (vgl. Wright 2014, S. 378–379). Denn

as an act of self-denial, drinking animal blood is never fully satisfying for the vampires who are forced, either by morality or technology, to consume other non-human beings that, at least in the context of both *BtVS* and *Angel*, it is ethically acceptable to consume. The blood as masculine virility metaphor that is characteristic of this narrative reflects the way that human consumption of meat, at least in the West, is heavily coded as a masculine endeavor; to not eat meat, to be vegetarian, therefore, feminizes real (human) men even as eating meat emasculates male vampires (Wright 2014, S. 379).

Bereits dieser knappe Überblick über die wissenschaftlichen Forschungen zur TV-Serie verdeutlicht, die Vielfaltigkeit und Diversität von *Buffy – Im Bann der Dämonen* in Bezug auf die Repräsentationen von Beziehungen, Geschlecht und Sexualität, aber auch in Bezug auf die Aushandlungen von Kapitalismus, Veganismus und Autonomie. Die vampirischen, menschlichen und magischen Figuren in *Buffy* liefern zahlreiche Anknüpfungspunkte, aber auch Leerstellen im Text, um sich den Themen Geschlechterrollen, Begehren und Sexualität auf individuelle Art zu nähern. Wie genau die Produzent:innen diese Themen in Fanfictions und der Online-Gruppendiskussion verhandeln, soll in der Analyse geklärt werden. Zunächst werfe ich jedoch einen Blick auf den zweiten Quelltext *True Blood*.

6.1.2 »Vampires are people too« – *True Blood*

Am 7. September 2008 strahlte der Bezahlssender HBO⁵ die erste Folge der TV-Serie *True Blood* aus. Die TV-Serie basiert auf der Buchreihe *The Southern Vampire Mysteries* von Charlaine Harris, deren erster Teil 2001 veröffentlicht wurde (vgl. Harris 2001 – 2013). Besonders hervorzuheben ist an dieser Stelle das virale Marketing, mit dem HBO das Interesse an der Serie zu steigern versuchte. Landesweit wurden z.B. Getränkeautomaten mit dem Aufkleber ›sold out of TruBlood‹ versehen. Trotz dessen waren die Einschaltquoten zu Beginn der Serie eher im mittleren Bereich anzusiedeln. Jedoch konnten die Zuschauer:innenzahlen mit der zweiten Staffel mehr als verdoppelt werden. Mit der dritten Staffel wurde *True Blood* zur meistgesehenen HBO Serie nach *The Sopranos*.⁶ Auch wenn die Zahl der Zuschauenden mit dem Fortschreiten der Serie sanken, wurden von 2008 bis 2014 insgesamt sieben Staffeln mit insgesamt 80 Episoden ausgestrahlt. Neben der Popularität unter den Fans wurde *True Blood* auch in den Medien und in unterschiedlichen Wissenschaftsdisziplinen diskutiert und analysiert. Im Zentrum dessen stand und steht immer wieder die Analogie zwischen Vampir*innen und der Schwulen- und Lesbenbewegung, sowie der Schwarzen Bürgerrechtsbewegung in den USA.

5 HBO (Home Box Office) ist ein 1972 US-amerikanischer, kostenpflichtiger Fernsehsender in Besitz von WarnerMedia.

6 Vgl. hierzu: <https://www.quotenmeter.de/n/72691/true-blood-endet-mit-staffelrekord> (letzter Zugriff: 29.04.2022).

Schauplatz von *True Blood* ist die Kleinstadt Bon Temps in Louisiana, im Süden der USA zu einer Zeit, in der sich die Vampir*innen »geoutet« haben und gleichberechtigt unter den Menschen leben wollen. Dies ist möglich, da sie sich von TruBlood (einem Blutersatzstoff der von japanischen Wissenschaftler:innen entwickelt wurde) ernähren können und nicht mehr darauf angewiesen sind, Menschenblut zu trinken. So folgt ein »coming out of the coffin« und die Formierung einer politischen Organisation, der American Vampire League, die die Forderungen nach Gleichberechtigung durchsetzen will.

Hauptfigur ist die Kellnerin Sookie Stackhouse, die telepathische Fähigkeiten besitzt und die Gedanken von Menschen lesen_hören_verstehen kann. Die Serie dreht sich um die Beziehungen zwischen Sookie (Fee), Bill (Vampir), Eric (Vampir) und Alcide (Werwolf), ihre Beziehungen zu »anderen« (sowohl menschlichen als auch übernatürlichen) Wesen, sowie um Sexualität, Gleichberechtigung und Anerkennung. In Bezug auf die Zuordnung zu einem Genre lässt sich festhalten, dass *True Blood* die zwei elementaren Voraussetzungen des Vampir*innen-Genres nicht in Frage stellt: So ist die Person, die zum_zur Vampir*in wird, zum einen untot, und zum anderen benötigt sie für ihre Existenz (menschliches) Blut. Neben der engen Anlehnung an die Erzählstrukturen und Erzählkonventionen des Vampir*innen-Genres findet sich jedoch auch ein teilweise ironischer Umgang mit diesen Genre-Charakteristika, indem Kruzifixen und Weihwasser ihre abschreckende Wirkung auf Vampir:innen genommen wird und auch das vermeintlich fehlende Spiegelbild und der Schattenwurf thematisiert und gebrochen werden.

Wie in *Buffy* findet sich auch in *True Blood* eine weibliche Hauptfigur, die, wie Brigid Cherry (vgl. 2012a, S. 10–11) feststellt, durchaus als Identifikationsfigur dienen kann, da die Geschichte, zumindest in den Romanen, aus Sookies Sicht geschildert wird. In der Serie sind es hingegen vor allem die Vampire Eric und Bill sowie der Werwolf Alcide, die eine große weibliche Fangemeinde vorzuweisen haben, innerhalb derer sich ähnlich wie bei *Twilight*, Teambildungen vollziehen. Hier bietet sich Julia Jäckels Aufsatz zu einer weiteren Einordnung des Identifikationspotenzials der Figuren in *True Blood* an. In ihrem Aufsatz *How Fucking Lame* (2012) untersucht Jäckel die Handlungsfähigkeit_Agency⁷ der weiblichen Figuren in *True Blood*. Dabei geht sie auch auf die Rolle der Vampirinnen Pam und Jessica ein. Pam ist Erics *progeny* (Abkömmling) und er ist ihr *maker* (Erschaffer). Die Beziehung zwischen *maker* und *progeny* ist dabei als familiäre gekennzeichnet. Jäckel zeigt auf, wie Pam gegenüber ihrem »Vater« Eric in unterschiedliche Abhängigkeitsverhältnisse eingebunden ist, hält hierzu jedoch auch fest:

Innerhalb dieser Machtverhältnisse, in denen Eric über Pam verfügen kann, bzw. ihr Befehle geben kann, bleiben aber Freiräume bestehen. So ist z.B. das sexuelle Begehren davon ausgenommen. Pam ist immer wieder mit anderen Frauen oder auch Männern zu sehen. Die Verfügbarkeit betrifft also nicht Pams Körper oder ihr Begehren (Jäckel 2012, S. 68).

7 »Agency« wird häufig mit Handlungsfähigkeit gleichgesetzt. Dabei ist davon auszugehen, dass Handlungsfähigkeit auch in sozio-kulturelle Macht- und Herrschaftsverhältnisse eingebunden ist und z.B. *race* und Gender als wirkmächtige Machtverhältnisse Handlungsfähigkeit ermöglichen oder auch einschränken (vgl. Jäckel 2012, S. 58).

Dabei sei es das von Pam verkörperte Ideal der *femme fatale*, dass ihr eine gewisse Handlungsfähigkeit einräumt, diese aber gleichzeitig begrenzt. Als Pam durch den Fluch einer Hexe ihre Schönheit und Jugendlichkeit verliert, büßt sie auch ihre Handlungsfähigkeit und Machtposition ein und verliert damit ihren Subjektstatus, so Jäckel.

Auch die Vampirin Jessica erfährt durch ihre Vampir-Werdung einen Zuwachs an Agency und Ermächtigung. Denn, so Jäckel, »[d]iese Vampir-Werdung von Jessica wird als Prozess der Subjektivierung entworfen, in der die Verschiebung von ›Mensch‹ zu ›Vampir‹ als neuer Handlungsraum gefeiert wird. Jessica kann einen neuen Körper bewohnen, der ihr mehr Handlungsmacht zugesteht als der verwundbare menschliche Körper« (Jäckel 2012, S. 69). Dennoch ist sie mit der Vampir-Werdung auch in neue Machtverhältnisse eingebunden und auch ihre performativen Bemühungen, ein ›normales Mädchen‹ zu werden, führen laut Jäckel dazu, dass Jessica in den ersten Staffeln nur als punktuell ermächtigender Weiblichkeitsentwurf lesbar bleibt (vgl. Jäckel 2012, S. 70). Die Repräsentation von Geschlechterrollen und damit einhergehender Handlungsfähigkeit stellt auch in der Analyse des empirischen Materials einen Fokus dar, zu denen die wissenschaftlichen Arbeiten zu den TV-Serien, wie die von Jäckel und Cherry, eine wertvolle Hintergrundfolie liefern.

In Bezug auf die Repräsentation von Sexualität in *True Blood* kann der Aufsatz von Martina Schuegraf (2017) fruchtbar gemacht werden. Schuegraf arbeitet darin die besondere Bedeutung des Körpers von Vampir*innen heraus. In allen von ihr genannten Beispielen (*Buffy*, *Vampire Diaries* und *True Blood*) werden Vampir*innen nicht als solche geboren, sondern von anderen Vampir:innen gemacht. Dieser Transgressions- und Transformationsprozess zwingt die Vampir*innen, wie Schuegraf (vgl. 2017, S. 109) deutlich macht, sich mit den neuen Begebenheiten zu arrangieren und ihr neues Leben anzunehmen. Dabei verbleibt ihr Körper in dem Stadium, in dem er sich befand, als er zum vampirischen Körper wurde. Besonders relevant wird dieser Punkt in Bezug auf die Vampirin Jessica, die zum Zeitpunkt ihrer Verwandlung noch ein ›intaktes‹ Hymen hat und so als Vampirin bei jedem penetrativen Geschlechtsakt erneut ›entjungfert‹ wird. Dies sei, wie Schuegraf weiter ausführt, ein Teil der Vielfalt, den die Serie *True Blood* im Umgang mit »Sexualitäten, sexuellen Handlungen bzw. Sexualpraktiken und sexuellen Paarungsmöglichkeiten zeigt« (Schuegraf 2017, S. 109). Der Körper, als intimster Ort, werde im Sexakt stets neu hervorgerufen und formiert, wie sich z.B. auch an Vampir Bill zeigt. Dessen Sex praktizierender Körper formiert sich je nach Kontext und Sexpartner:in neu und ist nicht durch festgelegte Sexpraktiken determiniert. Der Sex mit Vampirin Lorena ist entsprechend deutlich von Aggressivität gekennzeichnet, beim Sex mit Sookie hingegen werden eher gesellschafts-verträgliche sexuelle Varianten praktiziert (vgl. Schuegraf 2017, S. 111). In *True Blood* entstehen so

Sex praktizierende Körper, die je nach Handlungskontext variieren, nicht an eine Figur gebunden sind, sondern durch den jeweiligen sexuellen Akt konnotiert und ins Leben gerufen werden. Sex und Blut (auch in Koppelung mit Gewalt) markieren dabei die Körper, deren ›Leiden‹(schaft) als ein Sich-lebendig-fühlen-Wollen gelesen werden kann, was im Gegensatz zu ›blutleeren‹ Sex habenden Körpern steht, das eher den gängigen, gesellschaftlichen Vorstellungen des Zeigbaren entspricht. Somit wird der

Körper als intimster Ort in ›True Blood‹ auch immer wieder an Grenzüberschreitungen und -verschiebungen gemessen (Schuegraf 2017, S. 111).

Mit der Produktion von Identität in *True Blood* befasst sich unterdessen der Aufsatz von Sabrina Boyer. Boyer fragt in ihrem Aufsatz *Thou Shalt Not Crave Thy Neighbor: True Blood, Abjection, and Otherness* (2011) danach, was die Figur des_der Vampir_in repräsentiert und warum Vampir*innen ein so dauerhaftes und monströses Bild darstellen, das Kultur durchzieht. Denn auch wenn Vampir*innen oft als das Andere, als *Other* dargestellt werden, ist es der Archetypus des_der Vampir_in, der sich im kollektiven Unbewussten etabliert hat, um Unterschiede darzustellen (vgl. Boyer 2011, S. 21–22). Boyer geht davon aus, dass die ineinandergreifenden Konzepte von *Otherness* und Vampirismus, wie sie in *True Blood* zu finden sind, bei den Zuschauenden dazu führen, die Begriffe von *Otherness* und Differenz gleichzeitig anzunehmen und abzulehnen, was die Existenz von Mehrdeutigkeit_Ambiguität ermöglicht (vgl. Boyer 2011, S. 22–24).

Diese Mehrdeutigkeit findet sich auch in der Produktion von Identität, wenn davon ausgegangen wird, dass die Produktion von Identität immer im Wandel, zerbrechlich und fließend ist und doch immer von einem konstitutiven Anderen bedingt wird (vgl. Boyer 2011, S. 21–22). Boyer (vgl. 2011, S. 38–39) hält abschließend fest, dass *True Blood* trotz des nachdenklichen Gebrauchs des_der Vampir_in zur Exploration der Vorstellungen von Differenz und *Otherness* daran scheitert, die historischen, rassistischen, sexistischen und homofeindlichen Ideologien des Südens neu zu definieren, zu stören und zu erschüttern. Doch auch wenn die Analogie zwischen Vampir*innen und Homosexualität in der Serie deutlich hervortritt, gelingt es ihr nicht, ein kritisches Bewusstsein für die Komplexität der Geschichte von Sexualität zu entwickeln. Auch die assimilatorischen (homonormativen) Tendenzen der Vampir*innen, sich möglichst menschlich zu geben, sollten entsprechend kritisch hinterfragt werden (vgl. Boyer 2011, S. 38–39). Doch für Boyer ist die Serie »at least a step in the direction of using horror to tease out notions of abjection and difference« (Boyer 2011, S. 39).

Da sich dies auf die ein oder andere Art für alle drei der TV-Serien feststellen lässt, liegt auch hierin die Auswahl der drei Primärtexte begründet, die den Ausgangspunkt des untersuchten Produsage in Hinblick auf die Aus- und Verhandlungen von Hetero- und Homonormativität sowie queeren Utopien bilden.

Katharina Rein gibt in ihrem Artikel *Mütter, Helden und Vampire. Die postfamiliäre Gesellschaft in True Blood* (2010) Einblicke in die Konstruktion von Familien und deren Abwesenheit in der Fernsehserie *True Blood*. Damit greift sie das Thema Verwandtschaft auf, dass auch mit Blick auf das queere Potenzial von Vampir*innen bereits angesprochen wurde. Sie legt dar, wie sich die Repräsentationen von Familien im Fernsehen im Laufe der Zeit gewandelt haben (vgl. Rein 2010, S. 1–3). Im Anschluss daran stellt sie fest, dass *True Blood* »auffallend familienarm« (Rein 2010, S. 4) ist, da sich keine Familien im traditionellen Sinne finden, jedoch betrunkene, gewalttätige oder alleinerziehende Eltern und Waisen. Am Beispiel von Sookie werde darüber hinaus deutlich, dass die Familie ihre Funktion als Schutzzone verloren hat (vgl. Rein 2010, S. 5). Im Vergleich zu den menschlichen familiären Bindungen zeige sich darüber hinaus die Überlegenheit der vampirischen Blutsverwandtschaft gegenüber der menschlichen. Denn *maker* (Erschaffer:in) und *progeny* (Abkömmling) haben durch den Austausch ihres Blutes eine emotionale Ver-

bindung zueinander, in der sie einander lokalisieren und fühlen können. Ebenso nennen sich die Vampir*innen, die in einem ›Nest‹ zusammenleben, Brüder und Schwestern. Doch allein der Austausch von Blut bzw. die damit geschaffenen Blutsbande, so Rein (vgl. 2010, S. 9) weiter, begründen in *True Blood* keine Familie. Denn über diesen Austausch von Blut hinaus basiere das Ritual auf einer Wahlverwandschaft, da der_die Vampir*in sich seinen_ihren Abkömmling aussucht und auch der Abkömmling zumeist eine Wahl hat, diese Verbindung einzugehen.

Ebenfalls entwickeln sich familiäre Beziehungen zwischen den alleinstehenden, geschiedenen, verwaisten oder kinderlosen Menschen in *True Blood* und Freund:innen und Kolleg*innen treten an die Stelle von Familienmitgliedern. Sie stehen füreinander ein, leben zusammen und helfen einander (vgl. Rein 2010, S. 9). Auf beiden Seiten (der menschlichen und der vampirischen) übernehmen die Wahlverwandschaften die Funktionen der genetischen Verwandtschaften, wobei die Vampir*innen hierbei eine Vorreiter:innenrolle einnehmen, denn: »In ihrer Gesellschaft werden traditionelle Familienbegriffe umgedeutet: An die Stelle der menschlichen Familien treten Vampireltern, -kinder, -brüder und -schwestern, deren Bindungen intensiver sind und länger andauern als diejenigen unter menschlichen Verwandten« (Rein 2010, S. 11). Es sind demnach die postfamiliären Zusammenschlüsse, die sich den Erschütterungen und Zerstörungen in *True Blood* widersetzen und so überdauern (vgl. Rein 2010, S. 1–12). Reins Ausführungen liefern damit zentrale Punkte für die Verhandlungen von Familie und Verwandtschaft, die sich auch in der Analyse des empirischen Materials am Beispiel vampirischer Figuren und Beziehungen zeigen.

Es wird deutlich, dass vor allem die vampirischen Figuren in *True Blood* eine zentrale Stellung in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Fragen nach Identität, Geschlechterrollen, Familienstrukturen und Sexualitäten einnehmen. Ein Bild, dass sich auch mit Blick auf das Produsage zu *True Blood* zeigt. Dabei sind die Themen, die dort verhandelt werden, ebenso vielschichtig wie die Charaktere in *True Blood*. Gleichzeitig finden sich jedoch auch in der TV-Serie, trotz des subversiven und progressiven Images, tradierte Stereotype von Männlichkeit und Weiblichkeit, hetero- und homonormative Ideale und Rassismen. Welche Aushandlungen dessen sich im Produsage zu *True Blood* finden lassen, wird in der queeren Inhaltsanalyse untersucht. Zunächst folgt die Einordnung des dritten und letzten Quelltextes *Vampire Diaries*.

6.1.3 »It's not a crime to love what you cannot explain« – Vampire Diaries

Die US-amerikanische TV-Serie *Vampire Diaries* (engl. *The Vampire Diaries*) startete im September 2009 auf dem Kabelsender The CW⁸. Bis zum Serienende im März 2017 wurden 171 Episoden in insgesamt acht Staffeln ausgestrahlt. Wie *True Blood* basiert auch *Vampire Diaries* auf einer Buchreihe. Allerdings ist die TV-Serie aufgrund des High-School und College Settings im Gegensatz zu *True Blood* eher auf ein jüngeres Publikum ausgerichtet. Auch von *Vampire Diaries* gibt es ein Spin-Off mit dem Titel *The Originals*

8 The WB und UPN verschmolzen 2006 zum neuen Network The CW (The CW Television Network). The CW ist ein Gemeinschaftsunternehmen von CBS Corporation und Warner Bros. Entertainment.