

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).

Wie Richard Dyer (vgl. 2002, S. 71–75) ausführte, findet sich eine lange Tradition von Vampir:innengeschichten, die überwiegend von queeren_schwulen Autoren verfasst und auch von einem queeren_schwulen Publikum rezipiert wurden. Er merkt jedoch an, dass die Situation sich in Bezug auf eine lesbische Leserinnenschaft und lesbische Autorinnen anders verhalte. Denn der Großteil lesbischer Vampir:innengeschichten wurde von ›Männern‹ verfasst. Es scheine demnach keine lesbische Tradition von Vampir_innengeschichten zu geben. Gleichzeitig bestünde die Möglichkeit, auch die von ›Männern‹ produzierten Vampir*innengeschichten einer lesbischen Lesart zu unterziehen. Dyer sieht hierin durchaus progressives Potenzial.

Abseits davon beschreibt Dyer (vgl. 2002, S. 72–73), wie sich auf einer breiten Ebene auch eine Übereinstimmung von Werten und Gefühlen findet, die denen aufkommender homosexueller Identitäten im 19. und 20. Jahrhundert entsprechen. Das, was in den Vampir*innenbildern zutage tritt, spiegelt demnach Vorstellungen darüber, wie homosexuelle ›Frauen‹ und ›Männer‹ gedacht und gefühlt haben, und was von anderen über sie gedacht und gefühlt wurde (vgl. Dyer 2002, S. 73). So zieht auch Dyer Verbindungslinien zwischen Vampirismus und historischen Entwicklungen hinsichtlich Homosexualität und Feminismus. Er betont allerdings auch, dass »[s]uch historically precise connections certainly account for particular inflections of the image, but it is the wider metaphorical possibilities of the vampire that account for its longer hold in queer terms« (Dyer 2002, S. 75). Dabei stehe die sexuelle Symbolik von Vampir:innen stets im Vordergrund, auch um andere Bedeutungen – wie bspw. Verhandlungen von Armut, *race* oder alternativen Lebensstilen – zu transportieren (vgl. Dyer 2002, S. 75).

Ein weiteres Thema, das in wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit Vampir:innen Beachtung findet, ist der vampirische Biss. So hebt z.B. die Kultur- und Literaturwissenschaftlerin Susanne Scholz in ihrem Aufsatz *Blutspenden – Lebensgaben. Zur Medialität in Bram Stoker's Dracula* (2008) hervor, dass der Biss von Vampir*innen und der damit verbundene Austausch von Blut, als symbolisches Äquivalent zu Penetration und Sperma gesehen werden (vgl. Scholz 2008, S. 38). Indem beim Biss Körperflüssigkeiten (Blut und Speichel) zwischen Vampir*in und Mensch ausgetauscht werden, lässt sich der Biss, wie auch Detlef Klewer feststellt, als sado-erotische Form des Kusses, aber auch als Penetration deuten (Klewer 2007, S. 55ff.). Mit Blick auf die Hierarchie von ›gutem‹ und ›schlechtem‹ Sex wie Gayle Rubin sie entlang des ›charmed circle‹ beschreibt, wird deutlich, dass der*die Vampir*in sich in den ›outer limits‹ bewegt (vgl. Rubin 2007, S. 152). Und auch Christian Begemann, Britta Herrmann und Harald Neumeyer heben in dem Sammelband *Dracula unbound. Kulturwissenschaftliche Lektüren des Vampirs* (2008) hervor:

Die ›Schnittstelle‹ zwischen Vampir und Mensch besteht bekanntlich im Biß. Insofern der Biß des Vampirs eine erotische Komponente enthält (Kuß), die zugleich mit einem Akt der Gewalt (Penetration) verbunden ist, stellen Fiktionen des Vampirs paradigmatische Entwürfe für den Konnex von Eros und Thanatos, Liebe und Dominanz zur Verfügung, an dem sich dann im Laufe des ›viktorianischen‹ 19. Jahrhunderts in systematischer Weise eine ganze Pathologie des Sexuellen entfaltet. Dabei trägt der Vampirismus Züge der Nekrophilie, mobilisiert an seinen Opfern homoerotische Phantasien, masochistische Unterwerfungsneigungen und verschiedene Formen des Sadis-

mus. Am Thema des Vampirismus wird das ganze Spektrum der sexuellen Abweichungen durchgespielt [...] (Begemann et al. 2008, S. 20).

Dem Mund des_der Vampir*in als Ort der Entgrenzung wendet sich auch der Literatur- und Kulturwissenschaftler Ralph Poole in seinem Aufsatz *Bisse statt Küsse. Der »queer« Vampir als Ikone des Camp* (1997) zu. Poole begibt sich dabei auf die Suche nach dem schwulen Vampir, dessen Spuren von »Verführung und Doppeldeutigkeit, von Realität und Parodie, von Blut und Sperma« erzählen (Poole 1997, S. 351). Entgegen einer dominanten Lesart, die mit dem Opfer des Vampirs_der Vampirin sympathisiert, wendet Poole eine queere Lesart an, die ein »verdrängtes homosexuelles Begehren« (Poole 1997, S. 358) zutage fördert und Geschlechtergrenzen verschwimmen lässt. Er arbeitet heraus, dass insbesondere der Mund zum Ort des Sexuellen wird, der sowohl weibliche als auch männliche Attribute aufweist, indem er zugleich aufnehmen und penetrieren kann (vgl. Poole 1997, S. 358). Richard Dyer hält hierzu treffend fest:

Even when the writing does not seem to emphasise the sexual, the act itself is so like a sexual act that it seems almost perverse not to see it as one. Biting itself is, after all, part of the repertoire of sexual acts; call it a kiss, and, when it is as deep a kiss as this, it is a sexual act; it is then by extension obviously analogous to other forms of oral sex acts, all of which (fellatio, cunnilingus, rimming) importantly involve contact not only with orifices but with body fluids as well (Dyer 2002, S. 75–76).

Dem Biss wohnt entsprechend immer auch eine sexuelle Komponente inne. Dabei ist es nicht der Kuss_Biss an sich, der das Sexuelle hervorbringe, sondern der soziale Raum, in dem er ausgeführt wird. Denn Vampirismus findet nachts, im symbolischen Raum des Privaten statt. In demselben Raum, dem gesellschaftlich auch der Sexualakt zugewiesen wird (vgl. Dyer 2002, S. 76). Die Figur des_der Vampir*in birgt dabei das Potenzial, Sinnlichkeit und Erotik außerhalb des gesellschaftlich Gebilligten hervorzubringen. Doch es sei nicht die private Erfahrung des Vampirismus, welche die Sensation hervorbringe, sondern das Überschreiten der Grenze des Privaten durch den Voyeurismus.

Voyeurism, the act of seeing without being seen, is a central narrative device in the vampire story; it is the means by which the discovers the vampirism of the vampire, and the sensation lies not only in the lurid description of fangs dripping with blood and swooning victims, their clothes all awry, but also in that sense of violating a moment of private physical consummation, violating its privacy by looking at it (Dyer 2002, S. 77).

Dabei seien weder Voyeurismus noch Exhibitionismus per se mit einer queeren Lebensweise verknüpft. Vielmehr seien es die Parallelen zum gesellschaftlichen und dem eigenen Umgang mit queerer Identität, die den_die Vampir*in queer werden lassen. Denn ebenso wie die Abweichung von der heterosexuellen Norm müsse auch Vampirismus geheim gehalten werden (vgl. Dyer 2002, S. 77–78). Dyer hält weiter fest, dass

In most vampire tales, the fact that a character is a vampire is only gradually discovered – it is a secret that has to be found out. The analogy with homosexuality as a secret erotic practice works in two contradictory ways. On the one hand, the point about

sexual orientation is that it doesn't ›show‹, you can't tell who is and who isn't just by looking; but on the other hand, there is also a widespread discourse that there are tell-tale signs that someone ›is‹. The vampire myth reproduces this double view in its very structures of suspense (Dyer 2002, S. 78).

Die Art wie Sexualität in Vampir*innen-Fiktionen dargestellt werde, so führt Dyer (vgl. 2002, S. 82–83) aus, habe eine komplexe Beziehung zum Ort von Sexualität innerhalb der sozialen Ordnung. Bis in die 1960er hinein war Sex nur innerhalb der Ehe erlaubt. Vampirismus hingegen findet außerhalb der Ehe statt. Die Ehe als soziale Institution der Privatheit von Sexualität wird durch den die Vampir:in verletzt. Gleichzeitig beschränkt die Ehe die Sexualität auf Heterosexualität. Vampirismus stellt hier eine gleichermaßen gefürchtete wie gewünschte Alternative dar.

Claudia Liebrand hält dazu in ihrem 1998 erschienen Aufsatz fest, dass das menschliche Opfer, mit dem der die Vampir:in auf vampirische Art kopuliert, sowohl männlich als auch weiblich sein kann, denn »Draculas Brüder und Schwestern orientieren sich nicht an der heterosexuellen Norm« (vgl. Liebrand 1998, S. 91). In dieser Ambivalenz und Abweichung, die sich im vampirischen Biss – in der Penetration durch diesen – findet, liegt auch der Ursprung der dem der Vampir*in inhärenten AIDS-Metapher begründet: Indem das Blut mit Körperflüssigkeiten wie Sperma oder Menstruationsblut assoziiert und der vampirische Biss zugleich stark erotisiert und homosexualisiert wird, bleibt auch die Ansteckungsgefahr durch HIV stetig präsent.

Bereits im Biss also finden sich zahlreiche Anknüpfungspunkte, die für ein queeres Potenzial von Vampir:innenfiguren sprechen, welches in der folgenden Analyse des Produsage herausgearbeitet und mit der Lebenswirklichkeit der Produzent:innen sowie den darin enthaltenen queeren Utopien in Beziehung gesetzt wird. Denn durch die Verknüpfung von Biss und Sexualität wird es möglich, Vampir:innenfiguren als Repräsentationen von Begehren zu betrachten, das außerhalb einer heterosexuellen Norm liegt. Indem der die Vampir*in auch gleichgeschlechtliche Opfer beißt und Blut mit ihnen tauscht, werden zum einen homoerotische Subtexte sichtbar, zum anderen birgt dies das Potenzial, patriarchale Strukturen und heterosexuelle Logiken zu verqueeren.

Doch Vampirismus kann nicht nur als Metapher für schwule oder lesbische Sexualität verstanden werden, wie Manuel Simbürger (vgl. 2010, S. 120–121) ausführt. Vielmehr könne der die Vampir_in auch als Metapher für eine gänzlich ungezügelter und körperüberschreitender Sexualität stehen, die sich aktiv dem Patriarchat widersetzt, indem die Vampir:innen außerhalb einer von heteronormativen Regeln bestimmten Gesellschaft leben. Dabei lösen sie Binaritäten auf: Die Grenzen zwischen Signifikat/Signifikant, ›Frau/‹›Mann‹, Krankheit/Gesundheit, Mensch/Dämon, gut/böse, Original/Kopie, Hetero-/Homosexuell, Mutter/Vater werden überschritten und gebrochen (vgl. Simbürger 2010, S. 120). Da sowohl weibliche als auch männliche Vampir:innen andere Vampir:innen erschaffen können, werde ebenfalls das Gegensatzpaar Mutter/Vater unterwandert und Vorstellungen von penetrierendem ›Mann‹ und penetrierter ›Frau‹ verqueert. Der Hals werde infolgedessen zum geschlechtslosen Sexualorgan, binär aufeinander bezogene Geschlechtsorgane werden irrelevant und der Phallus als Machtsymbol bleibt infolgedessen nicht an den Penis gebunden, sondern kann auf andere Körperteile übertragen werden (vgl. Simbürger 2010, S. 121). Susanne Scholz hält in Bezug darauf fest,

dass die vampirische Penetration ebenso wie weibliche Selbstermächtigung gestörte Körper hervorbringe. Und diese vampirisch gewordenen, übersexualisierten, sich der Reproduktion verweigernden Körper repräsentieren entsprechend das Böse, das Andere (vgl. Scholz 2008, S. 34).

Ein weiterer zentraler Punkt, an dem, wie Simbürger es beschreibt, das queere Potenzial von Vampir:innen sichtbar werde, sei Verwandtschaft. Indem Vampir:innen andere Vampir:innen durch den Biss erschaffen, werden sie zugleich zu deren Elternteil. Die erotische Verbindung zwischen ihnen bleibe jedoch bestehen. In diesen ›alternativen‹ Familien würden Sexualität und Verwandtschaft miteinander verbunden, das Inzesttabu gebrochen (vgl. Simbürger 2010, S. 121). Dies bestätigt auch Kristina Busse wenn sie schreibt, dass der*die Vampir_in »explores the duality of both positions and challenges the most fundamental prohibition that defines culture at its very core: the incest taboo« (Busse 2002, S. 208). Auch Margit Dorn sieht in der sexuellen Komponente des Blutsaugens die Verhandlung inzestuöser Wünsche. Der Vampir:innenfilm verfolge hier die Funktion, das Inzesttabu weiterzugeben. Gleichzeitig würden die sich wandelnden kultur- und gesellschaftsabhängigen Normierungen von Sexualität verhandelt. Dorn hält hierzu fest: »Der Vampir als Schreckensgestalt verkörpert das in Bezug auf die Reproduktion nicht funktionale oder ansonsten von der sozialen Gemeinschaft nicht gebilligte Verhalten« (Dorn 1994, S. 58). Neben dem Motiv des Bisses lassen sich also auch die vampirischen Familien- und Verwandtschaftsverhältnisse als VerUneindeutigungen einer Heteronorm lesen, dessen Aus- und Verhandlungen in der Analyse des Produzages berücksichtigt werden.

Insbesondere mit Blick auf das Thema Verwandtschaft kommt auch dem Körper von Vampir:innen eine zentrale Rolle zu: Jeffrey Weinstock stellt die These auf, dass der*die Vampir*in auch als Cyborg gelesen werden kann, indem er_sie sowohl ›natürlich‹, ›unnatürlich‹ als auch ›übernatürlich‹ sein kann (vgl. Weinstock 2012, S. 7–19). Wird Cyborg hier im Sinne Haraways als Grenzfigur⁷ verstanden, so lässt sich der_die Vampir*in als Figur begreifen, der eine destabilisierende Wirkung auf Geschlecht, Körper, Sexualität, Natur oder Technik nachgesagt werden kann. Insbesondere sind Vampir:innen mit nicht alternden, nicht reproduktionsfähigen Körpern versehen, die dennoch sexuell anziehend auf Menschen wirken. Es sind tote Körper, die das ewige Leben versprechen (vgl. Begemann et al. 2008, S. 11–12).

Dabei ist der*die Vampir*in als Cyborg mit den jeweiligen gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklungen verbunden, wie Begemann et al. (vgl. 2008, S. 11–12) ausführen: Waren Vampir_innen im ›viktorianischen‹ Zeitalter Monster der sexuelle Perversionen, wurde sie in Zeiten von Nationalismus, Imperialismus, Rassismus und beginnendem Faschismus zu Träger*innen von Fragen nach Blut, *race* und Macht. Die Postmoderne hingegen hat den*die Vampir*in in fremdkulturelle Räume versetzt (*Vampire Hunters* 2002), in mafiöse Gesellschaften (*Blade* 1998) oder den modernen ›Wilden Westen‹ (*Near*

7 Die Figur des Cyborgs ebenso wie die des Primaten versteht Donna Haraway als Grenzfiguren (vgl. Haraway & Goodeve 2000, S. 135–137). Diese Grenzfiguren können eine destabilisierende Funktion gegenüber essentialistischen Kategorien wie bspw. ›Körper‹ oder ›Natur‹ einnehmen, wie Joseph Schneider feststellt (vgl. Schneider 2005, S. 18).

Dark 1987) eingeführt. Mit dem Aufkommen von ›biological engineering‹ wurden Vampir*innen zu Hybriden und Daywalker*innen (*Blade* 1998 & *Underworld* 2003), die für genetische Experimente genutzt wurden (vgl. Begemann et al. 2008, S. 11–12). Genau darin, so Begemann et al., liegt das Irritationspotenzial der Vampir*innenfigur begründet, denn:

Vampire sind untote Körper, die allenfalls Geist haben, aber keine Seele, und so etwas wie eine vorweggenommene, eine parodierte und pervertierte Auferstehung des Fleisches praktizieren. Ob sie dem Diesseits oder dem Jenseits angehören oder vielmehr dessen Grenze überhaupt aufheben, bleibt ebenso unsicher wie die Frage, ob sie ein theologisch fixierbares Böses bezeugen, das einer göttlichen Macht opponiert, oder ob sie diese Macht nicht vielmehr dementieren (Begemann et al. 2008, S. 24).

Deutlich wird, dass der*die Vampir*in, der*die sein_ihr Begehren nicht auf eine fest definierte Geschlechtlichkeit richtet, ein queeres Begehren offenbart, das sich auch als Transgression der Grenzen zwischen Leben und Tod zeigt. Vampir*innenfiguren stören infolgedessen die gesellschaftliche Ordnung, heteronormative Ideale und patriarchale Strukturen. Dabei bieten Vampir*innenfiguren Identifikationsmöglichkeiten für queere Leser:innen und Zuschauer*innen, wie Dyer (vgl. 2002, S. 79) betont. Neben der Identifikation mit der Angst vor dem Outing besteht dabei auch die Möglichkeit, sich mit der Kraft, dem Wissen und der Macht des*r Vampir*in zu identifizieren:

[Vampires] can have anyone they want it seems. Most queers experienced exactly the opposite, certainly outside of the gay scene, certainly up until very recently. Even though the vampire is invariably killed off at the end (except in recent examples), how splendid to know what a threat our secret is to them! (Dyer 2002, S. 79).

Für eine Analyse queerer Subtexte bieten sich Vampir:innenfilme und -serien deshalb besonders an, da, wie auch Magrit Dorn treffend bemerkt, Sexualität zwar in den meisten Vampir:innenfilmen eine wichtige Rolle spielt, »sie [] jedoch stets nur Indikator für viel umfassendere, übergreifende gesellschaftliche Problemlagen [ist], die sich indirekt im Genre ›niederschlagen‹ bzw. auf die das Genre ›reagiert‹« (Dorn 1994, S. 216). Hierin begründet sich die Fokussierung auf die Aus- und Verhandlungen von Hetero- und Homonormativität in Fanfictions zu Vampir*innenserien sowie die Analyse der darin enthaltenen queeren Utopien: Denn ebenso wie Vampir*innen auf umfassendere gesellschaftliche Problemlagen verweisen, kann dies auch für Utopien festgestellt werden.

2.3 (Queere) Utopien

Im Folgenden werde ich den der Arbeit zugrundeliegenden Utopiebegriff herleiten und präzisieren, um ihn für die spätere queere Inhaltsanalyse des Prodisage fruchtbar zu machen. Dabei erweist sich eine konzise Darstellung der historischen Entwicklung des Begriffs als ebenso relevant wie die Auseinandersetzung mit einigen zentralen Werken der (queeren) Utopieforschung. In Hinblick auf die Entwicklung eines Utopiever-