

Lioba Schlösser

Queerness als travelling concept im (Coming-of-Age-)Horrorfilm. „In jedem von uns steckt ein Tier - wehe - es bricht einmal aus!“

2020

<https://doi.org/10.25969/mediarep/13757>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schlösser, Lioba: Queerness als travelling concept im (Coming-of-Age-)Horrorfilm. „In jedem von uns steckt ein Tier - wehe - es bricht einmal aus!“. In: *ffk Journal* (2020), Nr. 5, S. 44–60. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13757>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<http://www.ffk-journal.de/?journal=ffk-journal&page=article&op=view&path%5B%5D=101&path%5B%5D=83>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Lioba Schlösser
Berlin

Queerness as travelling concept im (Coming-of-Age-)Horrorfilm

„In jedem von uns steckt ein Tier – wehe – es bricht
einmal aus!“¹

Abstract: Das Genre des Coming-of-Age-Horrors verbindet das Erleben erster romantischer Gefühle und das Erwachen der Sexualität mit dem Ausbrechen des Animalischen und Monströsen als Äquivalent zur eigenen Lust. Davon ausgehend nähert sich dieser Aufsatz der Frage an, inwieweit der Queerbegriff dazu befähigt, ineinander verwobene Gegensätze wie diese zu definieren, obgleich sie über menschliche Körperlichkeit und sexuelle Orientierung hinausgehen. Funktioniert er im Sinne Mieke Bals (2002) als *travelling concept*, ohne dabei seine Definitionsmacht und Anwendbarkeit als Konzept zu verlieren? Um dies zu untersuchen, werden ausgewählte Filmsequenzen mithilfe von gender- und queertheoretischen Ansätzen analysiert. Der Aufsatz prüft, ob sich liminale Stadien wie die zwischen Mensch und Monster sowie Kind und Erwachsenem mithilfe des Queerbegriffs gewinnbringend betrachten lassen.

Lioba Schlösser (M.A.), promoviert an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz und arbeitet als Lehrkraft für besondere Aufgaben an der DEKRA | Hochschule für Medien in Berlin. Zuvor studierte sie Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaft sowie Medienkultur an der Universität Siegen. Ihre Forschungsinteressen umfassen kulturtheoretische Betrachtungen des Androgynen in Film und Mythos, Gender- und Queer-Studies, Körper- und Normativitätsdebatten sowie Ritualtheorie.

¹ Harder 2012: o. S.

1. Coming of Age und Horrorfilm: Momente der Liminalität

Explizite Sexualität, Körperfokussierung und Grenzüberschreitung sind dem Horrorgenre inhärent. Coming-of-Age-Horror verbindet diese Elemente mit klassischen Elementen des Coming-of-Age-Melodrams. Dieses Zusammenspiel ermöglicht, Coming-of-Age-Elemente rund um Pubertät, Sexualität, Körperlichkeit und andere neue Erfahrungen als beängstigend und bedrohlich darzustellen. Der Horror erhält damit eine sehr reale Atmosphäre, Horrorelemente werden mit bewusst realistisch gestalteten Elementen des Melodrams zusammengebracht. Diese Verbindung zeigt sich sowohl innerhalb des Plots als auch durch Inszenierung und filmische Darstellungsmittel. Die Symbiose gilt als charakteristisches Merkmal des Genres.

In diesem Aufsatz wird betrachtet, inwiefern diese Liminalität – im Sinne des von Victor Turner definierten Konzepts einer Existenz zwischen mehreren normativ fixen, sozialen Ordnungen² – mit dem Queerbegriff gefasst werden kann und wie dies an das Motiv sexueller Erfahrungen geknüpft ist. Es erfolgt zunächst eine etymologische Einordnung des *queerness*-Begriffs und seiner Historie, um die Definition des Begriffs als *travelling concept* verständlich zu machen. Schlussendlich werden die Coming-of-Age-Horrorfilme *Låt den Rätte Komma In* (*So finster die Nacht*, SWE 2008, Tomas Alfredson, 110 Min.) und *Når Dyrene Drømmer* (*When Animals Dream*, DNK 2014, Jonas Alexander Arnby, 83 Min.) sowie die Horrorfilme *The Hunger* (*Begierde*, USA 1983, Tony Scott, 93 Min.) und die *Howling*-Filmreihe ausgehend von *The Howling* (*Das Tier*, USA 1981, Joe Dante, 91 Min.) auf ihre liminalen, queeren Momente hin untersucht. Betreffende Sequenzen werden filmanalytisch betrachtet, um herauszustellen, inwieweit die Verwendung des Queerbegriffs einen definitorischen Mehrwert zur Betrachtung dieser filmischen Momente liefert, ohne dabei seine konzeptionelle Funktion und spezifische Bedeutung zu verlieren. Es wird mit den Filmen *Howling II* (*Howling II: Your Sister is a Werewolf/Howling II: Striba, Werewolf Bitch*, USA 1985, Phillippe Mora, 91 Min.) und *The Hunger* über die Grenzen der Coming-of-Age-Thematik hinausgeblickt, um die Verwendung des *travelling concepts* von erster sexueller Orientierung zu lösen und seine Anwendbarkeit auf Horrorfilme grundlegend zu hinterfragen.

1.1 Queer: Ein Einstieg in die Begriffshistorie mithilfe von *travelling concepts*

Queer meint in seiner ursprünglich negativ konnotierten Wortbedeutung seltsam, merkwürdig, komisch, quer, suspekt, sonderbar, verschroben, eigenartig oder wunderlich.³ Der Begriff wurde mit diesen Bedeutungen von der Gay-Liberation-

² Vgl. Turner 1998.

³ Auszug der Übersetzungen aus PONS-Online-Wörterbuch Englisch/Deutsch.

Bewegung aufgegriffen, die sich Ende der 1960er Jahre in den USA formierte. Diese begründete nicht nur eine politische Bewegung, sondern begünstigte außerdem eine fortschreitende und veränderte Theoriebildung. Es ging nicht mehr um pathologische, sondern um politische Definitionen, die nicht mehr fremd-, sondern selbstbestimmt sein sollten. Die 1990 in New York gegründete Queer Nation, ein Zusammenschluss von HIV-Aktivist_innen und nicht heterosexuellen Personen, nutzte den Begriff erstmals zur politisch außenwirksamen Selbstbezeichnung.⁴ Der Begriff wurde damit von seiner negativen Konnotation gelöst und neu besetzt. Dieser Prozess kann jedoch nie als abgeschlossen betrachtet werden. Anna Babka und Gerald Posselt erklären dies wie folgt:

Somit ist der Begriff ein paradigmatisches Beispiel für eine erfolgreiche Aneignung und Resignif[i]kation [sic] eines ursprünglich abwertenden und stigmatisierten Ausdrucks. Damit ist gemeint, dass ein sprachlicher Ausdruck – entgegen seiner ursprünglichen Intention – angeeignet, neubewertet und positiv umbesetzt werden kann. Dieser Prozess bleibt jedoch immer brüchig und unabgeschlossen, insofern zum einen die Geschichte eines Begriffs niemals vollständig ausgelöscht werden kann und zum anderen jede Resignifikation immer auch zu neuen Festschreibungen, Zuschreibungen und Ausschlüssen führt.⁵

Von diesem Punkt ausgehend beschäftigte sich die *queer theory* mit alternativen sexuellen Identitäten und Begehrensstrukturen. Es geht zunächst darum, Diversität innerhalb sexueller Konstruktionen fernab der Heteronorm aufzuzeigen und zu untersuchen, welchen Machtstrukturen nonbinäre Sexualität unterliegt. In *Technologies of Gender* (1987) untersucht Teresa de Lauretis ausgehend von Michel Foucaults Theorie die „technologies of gender“ und ihre Konstruktionen.⁶ Sie versucht, Gender fernab der Grenzen binärer, sexueller Differenzen zu theoretisieren, und verweist auf die ihm inhärente Selbsttechnologie und Selbstrepräsentation.⁷ Aus diesen Überlegungen entwickelte sie schließlich ihre wohl bekanntesten feministischen Thesen, die sie in der Zeitschrift *Differences* unter dem Titel „Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities“ (1991) veröffentlichte. Der Aufsatz gilt bis heute als einer der einflussreichsten Gründungsschriften der *queer studies*.⁸ Dieser sehr kurze, unvollständige Einblick in die Begriffshistorie zeigt, dass queer in seiner etymologischen Bedeutung, Konnotation und Verwendung eine weite Reise zurückgelegt hat. Innerhalb dieser Reise gibt es eine Konstante: die Rückbindung an sexual-identitäre Konzepte des Begriffs, alle anderen Konnotationen und Parameter scheinen zu variieren. Ein Phänomen, dass Mieke Bal in ihrer Abhandlung zu

⁴ Degele 2008: 46–51.

⁵ Babka 2016: 84.

⁶ De Lauretis 1987: 2 f.

⁷ Vgl. Frey Steffen 2017: 72 f.

⁸ Vgl. Hestermann 2005: 226.

travelling concepts thematisiert. Sie postuliert, dass theoretische Konzepte aus ihren jeweiligen Entstehungsdiskursen entlehnt und auf andere Diskurse angewandt werden können, um umfassendere Ergebnisse zu erhalten. Nach Bal treten *travelling concepts* dem Umstand entgegen, dass eine allgemeingültige interdisziplinäre Methode nicht existieren kann.⁹ Sie schreibt weiter:

The thesis on which this book is based, and of which it is both an elaboration and a defence, is extremely simple: namely, interdisciplinarity in the humanities, necessary, exciting, serious, must seek its heuristic and methodological basis in *concepts* rather than *methods*.¹⁰

In diesem Verständnis bieten Konzepte eine Möglichkeit, individuell methodische Vorgehensweisen zu konzipieren, die genau an den Forschungsgegenstand angepasst werden können. Dies gewährleistet einen weit offeneren Umgang mit Theorie als die Verwendung fixer, wenn auch etablierter Methoden, die speziellen Regelwerken folgen. Dabei muss das Konzept als kontinuierlich fluide und veränderlich, aus der Perspektive des jeweiligen Diskurses betrachtet werden. Denn, „no concept is meaningful for cultural analysis unless it helps us to understand the object better on its – the object’s – *own terms*“¹¹. Sofern man den Queerbegriff als ein solches Konzept begreift, ergeben sich neue Möglichkeiten seiner Verwendung, die hier untersucht werden.

1.2 Sara Ahmeds *queer phenomenology*

Der Queerbegriff wird in seiner ursprünglichen Bedeutung oft mit Gegensätzlichem assoziiert. Sara Ahmed macht sich in ihrer *queer phenomenology* zum Ziel:

to show how bodies are gendered, sexualized, and raced by how they extend into space, as an extension that differentiates between „left“ and „right“, „front“ and „behind“, „up“ and „down“, as well as „near“ and „far“. What is offered, in other words, is a model of how bodies become orientated by how they take up time and space.¹²

Auf diese Merkmale rückbezogen stellt Ahmed schlussendlich die Frage nach der Sexualität, der Orientierung und nach dem „straight“ oder „not straight“ sein. Orientierung ist für sie dabei immer mit räumlichem Bezug verbunden, da das Subjekt sich durch jede Positionierung zu, für oder gegen etwas im Raum verorten muss. Eine abstraktere Verortung zwischen Gegensätzen im Sinne eines dekonstruktivis-

⁹ Bal 2002: 7.

¹⁰ Ebd.: 5.

¹¹ Ebd.

¹² Ahmed 2006: 5.

tischen Ansatzes kann aus dieser räumlichen Positionierung erfolgen, ist aber nicht zwingend in ihr angelegt. Diesbezüglich heißt es:

The etymology of „direct“ relates to „being straight“ or getting „straight to the point“. To go directly is to follow a line without a detour, without mediation. Within the concept of direction is a concept of straightness. To follow a line might be a way of becoming straight, by not deviating at any point.¹³

Es geht Ahmed sowohl um ein Verhältnis von Körpern im Raum als auch um ein Verhältnis von Subjekten und ihren Identitäten zueinander und zu den Erwartungen des sozialen Umfeldes oder der Gesellschaft. Sie dekonstruiert begriffliche Gegensatzpaare, um die mit ihnen verbundenen Auf- und Abwertungen zu identifizieren, die allesamt darauf hinauslaufen, dass ein „getting straight to the point“¹⁴, „following the given lines“¹⁵ oder „being straight“¹⁶ normativ und damit positiv konnotiert, wogegen ein „not straight“, „in between“ oder „making a detour“¹⁷ zunächst negativ konnotiert und mit dem Queerbegriff assoziiert werden, der als Aufwertung fungieren kann.

Liminalität steht auch im Horrorgenre im Mittelpunkt, im Subgenre des Coming-of-Age-Horrors wird sie mit dem Diskurs um Sexualität und sexuelle Orientierung verbunden. Darstellungen von Körpern, Geschlechtern und Sexualität sowie deren Ausprägungen bezüglich normativer Idealvorstellungen stehen dort im Mittelpunkt. Es geht häufig um Verwandlungen vom Menschen zum Monster. Die Konnotation dessen ist ebenso ambivalent und stellt ein Dazwischen von Lebensdurst, Freiheit, Grenzenlosigkeit und Monströsem, Zerstörerischem und Lebensfeindlichem dar. Diese liminalen Stadien gilt es im Folgenden zu untersuchen und den Nutzen einer Verwendung des Queerbegriffs auf sie darzulegen.

2. Analyse von Filmsequenzen

2.1 Werwölfe als übermenschliche Monster: Die *Howling*-Reihe und *When Animals Dream*

Im Zentrum der hier betrachteten Filme steht, wie zuvor hergeleitet, die Negation moralisch und ethisch wichtiger, menschlicher Werte, die dem animalischen eingeschrieben scheint. Der vierte Film der *Howling*-Reihe wurde entsprechend mit folgendem Text beworben:

¹³ Ebd.: 16.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd.: 23, 67.

¹⁶ Ebd.: 21.

¹⁷ Ebd.: 16.

Haben wir nicht alle schon mal davon geträumt, die Vernunft abstreifen zu können wie eine Haut, das Tier in uns zu befreien? Einmal hemmungslos den Instinkt, die Leidenschaft leben zu können, Einmal keine Kontrolle über uns zu haben, einmal keine Rücksicht nehmen zu müssen, einmal jede Moral zu missachten?¹⁸

Dieser Text kündigte dem Publikum an, was dem Film zugrunde liegt: Normative gesellschaftliche Ideale wie Vernunft, Kontrolle, Rücksichtnahme, Moral, Beherrschung der Instinkte und der Wille zur Selbstkontrolle werden zugunsten des Hemmungslosen, Instinkthaften und Animalischen aufgegeben. Diese Verweigerung des normativen Ideals scheint im Kontext des Films ultimative Freiheit zu versprechen, da Grenzen und Regeln nicht mehr existieren. Der zweite Teil der Reihe, *Howling II*, zeigt dieses Phänomen ebenfalls sehr deutlich, da sich dort eine explizite Sequenz finden lässt, die Sexualität und Monstrosität miteinander verbindet.

Karen, die Protagonistin des ersten Teils der Filmreihe, wurde in *The Howling* zu einer Werwölfin. Ihr Bruder Stefan und seine beste Freundin Jenny machen sich nun auf den Weg, sie zu finden und von ihrem Leiden zu erlösen, indem sie ihr Herz durchstechen. Sie begeben sich nach Transsylvanien, zum Schloss der Werwolfkönigin Stirba. Schon das Setting der dort folgenden Szenen sticht im Vergleich zum Rest des Films heraus. Das Schloss ist pompös eingerichtet und suggeriert großen Reichtum, der der Werwolfsippe zugeschrieben wird. Der Kamerablick schwenkt zunächst langsam durch den Raum, der mit Unmengen goldener Rahmen, Spiegel und Kronleuchter versehen ist.¹⁹ Er verweilt auf einer Werwölfin, die auf einem vergoldeten Barockstuhl sitzt, und schwenkt dann langsam zum Bett herüber, wo Zuschauende den Mischwesen beim Sex zusehen können. Die Laute, die sie dabei von sich geben, sind Stöhnen, Heulen und animalisches Gurren. Immer wieder folgen Close-ups auf einzelne Körperteile, die gerade in der Verwandlung vom Menschen zum Tier begriffen scheinen.²⁰ Die Gesichter der weiblichen Monster sind auffallend menschlich und feminin, nahezu haarlos, mit roten, vollen Lippen, großen Augen mit langen geschwungenen Wimpern, strahlend weißen Zähnen und Rouge auf den Wangen. Die Gesichter der männlichen Werwölfe sind weitaus animalischer gestaltet, mit starker Behaarung und einer schnauzenähnlichen Nase. Der Film schafft dadurch eine ausdrückliche Sexualisierung des Weiblichen – diese Werwölfinnen sind keineswegs furchteinflößend, sondern räkeln sich betont *weiblich* auf dem Bett. Sie werden nicht als abschreckend oder gefährlich dargestellt, sondern bleiben normativ sexualisiert und anziehend. Die Sequenz zeigt daher eine – vom Aussehen der Körper abgesehen –

¹⁸ Harder 2012: o. S.

¹⁹ *Howling II*: 00:39:14–00:40:00 sowie eine kurze Einstellung bei 00:51:20.

²⁰ Siehe auch ebd.: 01:18:00.

normative Gruppensex-Situation, in der Geschlechterrollen klassisch verteilt scheinen. Dennoch können die Körper hier, dank der starken Behaarung und dem Werwolf Fell, in Ganzkörperaufnahmen gezeigt werden. Blanke Haut ist nicht zu sehen, obwohl die Kamera lange auf der Szenerie verweilt und sogar langsam heranzoomt.²¹ Die starke Behaarung fungiert hier als Kleidungsersatz. Dieselbe Szene würde mit nackten, unbedeckten Körpern, bei denen – in den gewählten Positionen – Geschlechtsorgane und prekäre Körperzonen sichtbar wären, eine kontroverse, pornografische Konnotation erhalten, die auf diese Weise nicht vorliegt. *Howling II* verbindet die Möglichkeit der Visualisierung offener Sexualität mit dem Animalischen. Zum einen, weil filmische Mittel dies ermöglichen, zum anderen, weil der Plot es begünstigt. Stirbas Schloss ist ein Ort völliger Zügellosigkeit, freier Instinkte und des absoluten Kontrollverlusts, in dem alles möglich scheint. Die Werwolfwelt steht damit in klarem Kontrast zur Welt der Menschen, in der scheinbar klare Regeln, Moral und Vernunft dominieren. Obgleich der Film nicht dem Coming-of-Age-Genre zugerechnet werden kann, enthält er wichtige Elemente, die die hier thematisierte Liminalität der Mensch-Übermensch-Kreaturen definieren. Die Mischwesen stellen nicht nur ein *Zwischen* Mensch und Tier dar, sie ermöglichen außerdem das Inszenieren expliziter Sexualität, da sie eben nicht als Menschen inszeniert sind. Sie erhalten demnach alle als positiv konnotierten Eigenschaften beider Spezies, werden jedoch im Kontext des Plots als Bedrohung definiert und müssen vernichtet werden.



Abb. 1: Werwolfsex als Negation von Werten und Moral
Screenshot aus *Howling II*: 00:40:06. EuroVideo DVD

²¹ Ebd.: 00:40:00–00:40:20.

Dem gegenüber soll ein Filmbeispiel angeführt werden, das einen stärkeren Fokus auf Coming-of-Age-Aspekte legt, *When Animals Dream*. Protagonistin des Films ist Teenagerin Marie. Maries Mutter hatte einen Virus in sich, das sie nach und nach zu einem monströsen Wesen macht, das stark an einen Werwolf erinnert. Sie begeht daraufhin Selbstmord und lässt Marie mit ihrem Vater zurück. Nachdem Marie erfährt, dass sie das nicht weiter definierte Virus ebenfalls in sich trägt, reißt sie von zuhause aus. Auf einer Party lernt sie Felix kennen, beide verlassen die Party und gehen an den Strand – eine typische Sequenz eines Coming-of-Age-Films.²² Als es zwischen ihnen zu Maries ersten sexuellen Erfahrungen kommt, erwacht nicht nur die Sexualität, sondern mit ihr auch das Monster. „Ich verwandle mich gerade in ein Monster. Ich muss sehen, dass ich vorher möglichst viel Sex kriege. Kannst du mir dabei helfen?“²³, fragt Marie Felix, als beide sich an der Bar treffen. Felix, der dies für einen seltsamen Anmachspruch hält, folgt ihr unwissend nach draußen.²⁴ Sie gehen zum Strand, wo Marie ihre ersten sexuellen Erfahrungen macht.²⁵ Im Moment von Maries erster sexueller Erregung beginnt ihr Körper, sich zu verwandeln. Die Kamera fährt in einem Close-up an ihrer Wirbelsäule herunter, wo deutlich Körperbehaarung, die an ein Tier erinnert, sichtbar wird. Maries Augen leuchten gelb und animalisch auf, der Sexakt stellt etwas Übermenschlich-Animalisches dar. Streichmusik, die plötzlich alle atmosphärischen Geräusche des Settings übertönt, untermalt diesen Moment. Sexualität wird hier also eindeutig mit dem Monströsen, Unkontrollierten gleichgesetzt, das zuvor von Moral und gesellschaftlichen Regeln unterdrückt war.

Dies erinnert an das Werbezitat für *Howling II*. Es geht offenbar erneut um Kontrollverlust, Ausleben der Instinkte und Ablegen der Moral, einhergehend mit sexueller Aktivität, allerdings bei einer bisher *unschuldigen* 16-Jährigen. Marie befindet sich somit ebenfalls in einer Liminalität. Zwischen Kind und Erwachsener, Mensch und Wolf, Unschuld und Schuld – sowohl sexuell als auch sozial. Kurz nach diesen Szenen beginnt sie, Menschen zu töten.²⁶ Das Monströse, das ihr einerseits ungeahnte Freiheit und Souveränität verleiht, wird wieder zur Gefahr für die Menschen in ihrem Umfeld. Interessant ist, dass das Wort Werwolf im ganzen Film nicht fällt. Maries Zustand oder ihre Verwandlung wird nicht weiter definiert, sie verwandelt sich nach eigener Aussage lediglich in ein Monster, wie es auch ihrer Mutter passierte.

²² *When Animals Dream*: 00:30:00–00:36:30.

²³ Ebd.: 00:31:24–00:34:30.

²⁴ Ebd.: 00:31:20.

²⁵ Ebd.: 00:33:00–00:35:00.

²⁶ Ebd.: 01:00:26–01:01:00.

Jack Halberstam führte den Begriff der „homosexual panic“ in Bezug auf Monster und Mischwesen in Gothic Fiction ein,²⁷ der hier von Bedeutung scheint: „The connection between homosexuality and sociopolitical otherness can be made quite clear in terms of a belief in the inherent evil of certain groups of people.“²⁸ Maries Verwandlung wird durch ein nicht weiter definiertes Virus ausgelöst, ihr Körper beginnt sich zu verändern, was durch zunehmende Behaarung sichtbar wird. Diese Anzeichen können auch als Verweis auf Homosexualität, einen veränderten Hormonhaushalt oder gar AIDS gedeutet werden. Auch wenn der Film dies nicht explizit anlegt, ist diese mögliche Lesart wichtig. Halberstam schreibt:

Monsters and the Gothic fiction that creates them are therefore technologies, narrative technologies that produce the perfect figure for negative identity. Monsters have to be everything the human is not and, in producing the negative of human, these novels make way for the invention of human as white, male, middle class, and heterosexual.²⁹

In diesem Sinne sind die Monster das Abjekt, das es abzustoßen gilt, da es souverän, erhaben und daher gefährlich ist, aber dennoch bewundert wird. So entsteht, gerade im Kontext des Gothic-Horrors, eine Panik, die auch mit dem Homosexuellen (oder Nicht-Heterosexuellen) verbunden ist. Weiter heißt es:

Within a psychoanalytic model, it seems, paranoia is an overwhelming fear of the feminine that necessitates a systematized defense against identification with a feminine subject position and with female pleasure and homosexual desire.³⁰

Im Beispiel von *When Animals Dream* sehen wir ganz klar weibliches Begehren, da Marie diejenige ist, die die Initiative ergreift und den aktiven Part beim Geschlechtsakt übernimmt. Aus diesem Verhalten entwickeln sich Angst und Abneigung anderer Menschen vor ihr. Da weder das Virus, noch seine Auswirkungen im Film namentlich benannt oder sprachlich thematisiert werden, liegt Halberstams Lesart nah und schafft eine kaum negierbare Verbindung zum Queerbegriff. Marie muss sich nicht nur in einem Zustand der Liminalität verorten, sie wird – mit Ahmed gesprochen – durch ihr „not being straight“ zu einer Gefahr für Menschen, die „straight“ sind.³¹

²⁷ Halberstam 1995: 1–28.

²⁸ Ebd.: 34.

²⁹ Ebd.: 22.

³⁰ Ebd.: 115.

³¹ Vgl. Ahmed 2006: 16.



Abb. 2: Maries Verwandlung während ihres ersten Geschlechtsakts
Screenshot aus *When Animals Dream*: 00:36:29. PROKINO DVD

2.2 Vampire als verführende Mischwesen: *So finster die Nacht* und *The Hunger*

Im Gegensatz zu Werwölfen sind Vampirfiguren weniger mit dem Animalisch-Monströsen und mehr mit dem Verführerischen konnotiert.³² Interessant ist dabei der Gegensatz zwischen Horrorfilmen mit Erwachsenen und durchaus sexualisierbaren Hauptfiguren und Coming-of-Age-Horrorfilmen, in denen die Figuren noch unerfahren und kindlich sind. Dazu werden erneut zwei Filme angeführt, die jeweils einem der beiden Genres angehören: *So finster die Nacht* und *The Hunger*. Es werden sowohl der Unterschied als auch Gemeinsamkeiten herausgestellt und geprüft, inwieweit der Queerbegriff hier als *travelling concept* funktioniert.

So finster die Nacht ist dem Coming-of-Age-Horrorgenre zuzurechnen. Die Hauptfiguren sind der zwölfjährige Oskar und Eli. Eli ist ein Vampirkind, das im Alter von zwölf Jahren zum Vampir gemacht wurde, aber schon mehrere hundert Jahre in diesem Zustand lebt. Eli hat einen schmerzvollen Kastrationsprozess durchlaufen und ist daher geschlechtlich nicht zuzuordnen, zumal die Pubertät nie voll-

³² Beginnend mit John W. Polidoris Kurzgeschichte *The Vampyre* (1816) existiert eine lange Tradition der literarischen Vampirdarstellung als schwarz-romantischer Archetyp. Die Figur etablierte sich als eleganter, tödlicher Verführer, von dem eine starke, sexuelle Anziehungskraft auf seine (damals meist weiblichen) Opfer ausgeht. Mittlerweile gilt diese Attitude sowohl für männliche als auch weibliche Vampire und die verführerischen Attribute sind nicht mehr primär männlich konnotiert; vgl. Schwerdt 2011: 107. Die aktuellsten medialen Darstellungen von Vampirfiguren lassen die Verführerfigur immer weniger bedrohlich wirken. Sie ernähren sich von Tierblut, Blutkonserven oder sogar von künstlich hergestelltem Blut. Demgegenüber steht die Figur des Werwolfs in der Tradition eines monströsen, brutalen Mischwesens. Unterstützt durch die Werwolfprozesse im europäischen Kulturkreis des 15. Jahrhunderts gilt der Wolfsmensch als tödliche Gefahr, der nichts Verführendes anhaftet; vgl. Schulte 1999.

det wurde und keine sekundären Geschlechtsmerkmale am kindlichen Körper vorhanden sind. Da das primäre Geschlechtsorgan fehlt, erscheint Eli als androgynes Vampirkind und ist daher in mehreren liminalen Zwischenstadien gefangen: Zwischen Mensch und Übermensch, Leben und Tod, Vergangenheit und Zukunft sowie Tag und Nacht. Auch zwischen Innen und Außen – da Vampire dem Mythos nach, den der Film aufgreift, nicht ohne Einladung über Türschwellen gehen können.³³ Eli steht als geschlechtsloses, vorpubertäres Wesen darüber hinaus zwischen männlich und weiblich sowie zwischen Kind und Erwachsenem. Diese Gegensatzpaare spielen auch in der phänomenologischen Definition des Queerbegriffs eine wichtige Rolle. Ahmed fasst das wie folgt zusammen:

The body orientates itself in space, for instance, by differentiating between 'left' and 'right', 'up' and 'down', and 'near' and 'far', and this orientation is crucial to the sexualization of bodies. Phenomenology helps us to consider how sexuality involves ways of inhabiting and being inhabited by space.³⁴

Es geht also um eine Raum- und Zeitgebundenheit, in der sich Subjekte verorten. Wenn diese in Teilen aufgelöst wird, wie im Falle Elis, kann das betreffende Subjekt nach Ahmed in vielfacher Hinsicht als queer betrachtet werden. Dies funktioniert auch im vorliegenden Beispiel, obgleich Fragen nach Identität keinerlei Rolle spielen und die kindlichen Protagonisten im gesamten Film nicht sexualisiert werden. Als Eli und Oskar eines Nachts zusammen in einem Bett schlafen und dabei fast unbekleidet sind, entsteht lediglich ein kindliches Spiel zwischen den beiden, indem Eli Oskars Rücken berührt und dabei einen Kinderreim aufsagt.³⁵ Oskar fragt, ob Eli mit ihm gehen wolle. „Oskar, ich bin kein Mädchen!“³⁶, zögert Eli die Antwort hinaus und sagt, es könne auch einfach alles bleiben, wie bisher. Er versichert daraufhin, es bleibe alles wie gehabt, man mache nichts Besonderes, wenn man zusammen sei. Daraufhin willigt Eli ein, mit ihm gehen zu wollen. Anschließend schlafen beide händchenhaltend ein.³⁷ Eine andere Form der Körperlichkeit oder physischen Nähe wird im Film nicht aufgebaut, da beide Figuren vor ihrer Pubertät und weit von derartigen Gedanken und Bedürfnissen entfernt stehen. Obgleich Eli aufgrund des hohen Alters genau wissen muss, was *Zusammensein* bedeutet, überlässt das Vampirkind die Definition dem Zwölfjährigen. Da Eli viele hundert Jahre alt ist und, wie mehrfach im Film angedeutet, Erfahrungen mit menschlichem Zusammensein und zwischenmenschlicher Nähe gemacht hat, ist dem kindlichen, geschlechtslosen Wesen durchaus klar, dass eine normative Partnerschaft unter diesen Voraussetzungen Schwierigkeiten mit sich bringen kann.

³³ *So finster die Nacht*: 01:23:50–01:25:24.

³⁴ Vgl. Ahmed 2006: 67.

³⁵ *So finster die Nacht*: 00:54:07–00:54:14.

³⁶ Ebd.: 00:54:30.

³⁷ Ebd.: 00:54:15–00:55:34.

Durch seine Unwissenheit ist Eli geschützt und kann die kindliche Beziehung risikofrei eingehen. Die Charaktere befinden sich hier ebenfalls in liminalen Situationen und entsprechen einem stetigen Dazwischen, das ebenfalls mit Ahmeds Thesen der *queer phenomenology* definiert werden kann. Sowohl Oskar als auch Eli können mithilfe des Queerbegriffs und seiner Bedeutungen betrachtet werden.



Abb. 3: Kindliche Annäherung zwischen Oskar und Eli während des Einschlafens
Screenshot aus *So finster die Nacht*: 00:55:34. MFA+ DVD

Die unschuldige, kindliche Konnotation der Vampirfigur ist eine vollkommen andere, als sie in Horrorfilmen mit erwachsenen Figuren auftaucht. Dort liegt der Fokus explizit auf Körperlichkeit und Sexualität:

The vampire represents the productions of sexuality itself. The vampire, after all, creates more vampires by engaging in a sexual relation with his victims and he produces vampires who share his specific sexual predilections. So the point really is not to figure out which so-called perverse sexuality Dracula or the vampire in general embodies, rather we should identify the mechanism by which the consuming monster, who reproduces his own image comes to represent the construction of sexuality itself.³⁸

Diese Konnotation repräsentiert der Film *The Hunger*. Auf den ersten Blick erscheint dies als gute Voraussetzung, um queertheoretische Ansätze in die Betrachtung einzubeziehen. Es fällt auf, dass der Film verhältnismäßig wenig heteronormative Sexualität zeigt. Stattdessen verbindet er homosexuelle Handlungen mit dem Monströsen des Vampirs.³⁹ Es scheint daher ohne Frage möglich, auf der Ebene des Plots den Queerbegriff in seinen Bedeutungen für nicht heteronor-

³⁸ Halberstam 1995: 100.

³⁹ *The Hunger*: 01:19:30–01:21:14, 00:58:58–01:01:30, 01:15:40–01:18:05.

me Sexualität gewinnbringend anzuwenden. Doch wie sieht es darüber hinaus aus?

Besonders interessant sind im Kontext dieser Frage zwei Sequenzen: Die, in der Vampirin Miriam die Gerontologin Sarah verführt und von ihrem Blut trinken lässt, um sie unsterblich zu machen,⁴⁰ und die, in der Sarah sich während eines Kusses mit Miriam die Halsschlagader aufschneidet, um ihr Vampirdasein und ihr Leben zu beenden.⁴¹ Beide Sequenzen sind enorm ästhetisiert und erotisiert inszeniert: Als die Frauen miteinander im Bett liegen, wird das Himmelbett mit ihren nackten Körpern in der Aufsicht gezeigt. Durchsichtige, weiße Stoffbahnen des Himmels flattern immer wieder zwischen Kamera und Körpern hindurch, sodass der Blick verschleiert wird. Selbst in den Nahaufnahmen sind selten Details oder einzelne Körperteile erkennbar.⁴² Die Szenen wirken in Verbindung mit der musikalischen Untermalung durch Léo Delibes *Lakmé: Duetto The Flower Duet Viens Malika* nahezu erhaben. Obwohl Miriam Sarah ohne ihr Wissen ihre Sterblichkeit nimmt und sie zur Vampirin macht, wirken die Szenen kein bisschen brutal oder abstoßend. Auch der Moment von Sarahs Tod wirkt trotz der großen Menge Blut, die Sarah verliert, und ihrem offensichtlichen Selbstmord ästhetisiert. Zuschauende sehen in Nahaufnahme, wie sie sich den kleinen Dolch in den Hals rammt und daraufhin in Miriams Armen zusammensackt. In gold-rotes Licht getaucht wirkt die ganze Sequenz jedoch surreal und ruhig, das Blut erscheint in seiner Farbgebung weniger rot und aggressiv und die Sequenz bekommt ebenfalls etwas Erhabenes.



Abb. 4: Blick auf das Liebespiel, in dem Miriam Sarah unsterblich macht
Screenshot aus *The Hunger*: 01:00:13. Warner Brothers DVD

⁴⁰ Ebd.: 00:58:58–01:01:30.

⁴¹ Ebd.: 01:19:30–01:21:14.

⁴² Ebd.: 00:59:30 ff.

In beiden Beispielen sind Vampirbiss und Tod wie im Mythos miteinander verbunden. Das menschliche, sterbliche Leben muss abgelegt werden, um in die übermenschliche Unsterblichkeit eintreten zu können. Dieses Wissen ist dem Film impliziert und muss für eine erfolgreiche Rezeption bei den Betrachtenden vorausgesetzt werden. Diese greifen automatisch auf ihr Mythenwissen zurück und füllen die diegetische Lücke unbewusst aus.⁴³ Damit wird der liminale Zwischenzustand nur erreicht, wenn das Menschliche abgelegt und das Monströse angenommen wird. Gleich dem Queerbegriff wird damit eine nicht durchgängig positive Assoziation hervorgerufen, die dennoch eine Offenheit und Grenzüberschreitung suggeriert. Etwas, das Julia Kristeva in ihrem Aufsatz *Powers of Horror* zum Abjekt definiert. Sie geht von einer Subjekt/Abjekt-Teilung aus, deren Konzeption sie auf Sigmund Freuds Schriften zu Angst, Phobie und Psychosen zurückführt.⁴⁴ Dazu gehören auch Körperflüssigkeiten wie Blut, das im Kontext des Vampirbisses von Bedeutung ist. Wunden, Blut oder Verletzungen repräsentieren den Tod, der jedem Subjekt von Geburt an eingeschrieben steht, aber dennoch permanent negiert und abgelehnt werden muss.⁴⁵

Die Repräsentanz von Blut, Körperflüssigkeiten, Innereien und Tod spielt im Horrorfilm generell eine signifikante Rolle. Filmwissenschaftler Marcus Stiglegger überträgt die Affizierung mit dem Abjekten der Filmfiguren auf die Betrachtenden des Films:

Das *Abjekt*-Verhältnis spiegelt sich zunächst im Verhalten des Filmbetrachters [...]: All diese Filme wurden teilweise vehement abgewehrt, sogar aggressiv bekämpft, da sie nicht zuletzt die Annäherung an das *Abjekte* wagen, das offenbar zahlreiche Zuschauer affiziert – und folglich abstößt.⁴⁶

57

Dieser Effekt ist unumstrittenes Stilmittel des Horrorfilms und kommt vor allem in brutalen, sexuell expliziten und blutigen Szenen zutage. Das Abjekt ist ein Teil des Selbst, der negiert und abgestoßen wird – in diesem Sinne „a burden both repellent and repelled, a deep well of memory that is unapproachable and intimate“⁴⁷. Das Andere, das als negativ, beängstigend, schadend und schlecht wahrgenommen wird, zieht ebenso an, wie es abstößt. Es fasziniert, fesselt und wird begehrt – es bringt das Subjekt in Konflikt mit sich selbst.

Eigenschaften, die sich zweifelsohne auch mit der Idee der homosexual panic und sogar dem Queerbegriff sowie jeder Form der nichtnormativen Sexualität assoziiere-

⁴³ Vgl. Schlösser 2017: 100–103.

⁴⁴ Vgl. Kristeva 1982: 32–55, 207–210.

⁴⁵ Vgl. ebd.: 3.

⁴⁶ Stiglegger 2006: 94.

⁴⁷ Kristeva 1982: 6.

ren lassen.⁴⁸ In diesem Sinne scheint es also auch möglich, sexuelle, mit Gewalt, Tod und Blut assoziierte, transgressive Momente des Horrorfilms mit einem Dazwischen zu konnotieren: dem Angezogen- und gleichzeitigen Abgestoßensein der Rezipierenden, das sich von den Charakteren auf diese überträgt. Körperauflösung, Tötung und Wiederauferstehung lassen sich mit dem Queerbegriff der Verortung des (filmischen und betrachtenden) Subjekts assoziieren, da sie das Subjekt in eine Liminalität versetzen. Auch in diesem Fall wird *queerness* als *travelling concept* weit von seiner ursprünglichen Konzeptidee entfernt, greift aber dennoch innerhalb seines eigentlichen Bedeutungskonzepts und funktioniert als erfolgreiche Erweiterung theoretischer Betrachtungsweisen auf das Filmbild.

3. Fazit

Sofern *queerness* nach Mieke Bal als *travelling concept* betrachtet wird, ermöglicht dies, grundlegende Eigenschaften des Konzepts auch auf andere Diskurse zu übertragen – wie beispielsweise Körperhorrorelemente im Coming-of-Age-Horrorfilm. Dabei erweist sich der Rückgriff auf die Definitionen des Queerbegriffs innerhalb der *queer phenomenology* als hilfreich, da sie den Grundkern des Begriffs als Frage nach Orientierung von Individuen und somit auch Körpern zwischen Gegensätzen definiert. Dieser wiederum findet sich, wie gezeigt, ebenfalls im Horrorgenre und spezieller noch, im Coming-of-Age-Horror wieder. Dort müssen sich Subjekte und ihre Körper zwischen Gegensätzen verorten. Wird der Begriff queer also als partielle Ablehnung oder das nicht Vorhandensein von Eindeutigkeit, als ein Dazwischen, ein nicht in eine Kategorie passend oder quer-liegend in der wörtlichen Bedeutung definiert, funktioniert er als Konzept für derartige Darstellungen. Daher kann der Versuch, den Queerbegriff als Konzept auf diese Filme anzuwenden, einen deutlichen Mehrwert für die Rezeption beinhalten. Er kann dazu beitragen, den liminalen, nicht normativen Subjekt-Zustand ansonsten abjekter Charaktere und Figuren neu zu belegen und von negativen oder abwertenden Konnotationen zu lösen. Dies wiederum kann nicht nur eine neue Lesart betreffender Filme ermöglichen, sondern auch über diese hinaus, den Blick auf nicht normative Situationen außerhalb filmischer Diegesen verändern.

Die analytische Betrachtung filmischer Beispiele hat darüber hinaus gezeigt, dass die Veränderungen innerhalb des Übergangs zwischen Mensch und Übermensch nicht selten mit dem Ablegen von Moral und Verantwortung einhergehen. Das Ausleben des Animalischen, Instinkthaften und die damit verbundene Entmenschlichung werden oft mit dem Erwachen und Erleben der ersten Sexualität verbun-

⁴⁸ Im psychoanalytischen Kontext bedeutet Homosexualität die Anziehung zum Selben/Selbst, die es ebenfalls abzustoßen gilt; vgl. ebd.: 59 f.

den. Der Queerbegriff ist aufgrund seines etymologischen Ursprungs ebenfalls grundlegend mit Sexualität verwoben. Diese Verbindung ermöglicht es, Jack Halberstams Idee der *homosexual panic* sowie Kristevas Theorie der Abjektion auf die Filme anzuwenden. Sie definiert eine Bedrohung durch das Queere, Andere, das die normative Ordnung aus dem Gleichgewicht zu bringen droht und sich in den Mischwesen und Monster wiederfindet. Das Wissen, das für diese Interpretation gebraucht wird, beziehen Rezipierende aus Mythen, wie die beiden Vampirfilmbeispiele gezeigt haben.

Darüber hinaus lässt sich festhalten, dass insbesondere Coming-of-Age-Horrorfilme eine Ambivalenz aufweisen. Abhängig von Figurenkonstellation und -konzeption liegt der Fokus in diesem Genre auf physischer Körperlichkeit. Dennoch ist auch für die Betrachtung für *So finster die Nacht*, stellvertretend für Coming-of-Age-Horrorfilme mit kindlichen, vorpubertären Charakteren, die Nutzung des Begriffsrepertoires der *queer phenomenology* zur Analyse liminaler Zwischenzustände von Vorteil. Unter diesen Voraussetzungen kann der Queerbegriff gewinnbringend für alle hier betrachteten Beispiele sein. Vor allem, wenn das Konzept der *queerness* als offenes Konzept betrachtet wird, das unkonventionell sein muss, das Gegensätze miteinander verbindet und sich für das interessiert, was im Spektrum zwischen zwei Polen stattfindet.

Literaturverzeichnis

- Ahmed, Sara (2006): *Queer Phenomenology*. London: Duke University Press.
- Babka, Anna/Posselt, Gerald (2016): *Gender und Dekonstruktion*. Stuttgart: Wilhelm Fink.
- Bal, Mieke (2002): *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press.
- Degele, Nina (2008): *Gender/Queer Studies*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- de Lauretis, Theresa (1987): *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Frey Steffen, Therese (2017): *Gender*. Stuttgart: Reclam.
- Harder, Bernd (2012): *Sie sind mitten unter uns: Die Wahrheit über Vampire, Zombies und Werwölfe*. Freiburg: Herder.
- Halberstam, Jack [Judith] (1995): *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. London: Duke University Press.
- Hestermann, Sandra (2005): „'Queerness is beautiful'. Suniti Namjoshis feministische Fabelwelt“. In: *Freiburger FrauenStudien* 17, S. 225–243.
- Kristeva, Julia (1982): *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.
- PONS-Online-Wörterbuch Englisch/Deutsch: „queer“. *pons.com*.
<https://de.pons.com/%C3%BCbersetzung/englisch-deutsch/queer> (22.02.2020).
- Schlösser, Lioba (2017): „Mythos und Lückenschluss. Mythen als Vermittler innerhalb filmischer Diegese“. In: *ffk Journal* 1, S. 95–108.

Schulte, Rolf (1999): *Hexenmeister. Die Verfolgung von Männern im Rahmen der Hexenverfolgung von 1530–1730 im Alten Reich*. Frankfurt a. M.: Lang.

Schwerdt, Wolfgang (2011): *Vampire, Wiedergänger und Untote*. Berlin: Vergangenheitsverlag.

Stiglegger, Marcus (2006): *Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel und Sinnlichkeit im Film*. Berlin: Bertz + Fischer.

Turner, Victor (1998): „Liminalität und Communitas“. In: Belliger, Andréa/Krieger, David J. (Hrsg.): *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*. Opladen: Westdeutscher Verlag: S. 251–262.

Medienverzeichnis

Howling II (Howling II: Your Sister is a Werewolf/Howling II: Striba, Werewolf Bitch). USA 1985, Phillippe Mora, 91 Min.

Låt den Rätte Komma In (So finster die Nacht). SWE 2008, Tomas Alfredson, 110 Min.

Når Dyrene Drømmer (When Animals Dream). DNK 2014, Jonas A. Arnby, 83 Min.

The Howling (Das Tier). USA 1981, Joe Dante, 91 Min.

The Hunger (Begierde). USA 1983, Tony Scott, 93 Min.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Werwolfsex als Negation von Werten und Moral. Screenshot aus *Howling II*: 00:40:06. EuroVideo DVD.

Abb. 2: Maries Verwandlung während ihres ersten Geschlechtsakts. Screenshot aus *When Animals Dream*: 00:36:29. PROKINO DVD.

Abb. 3: Kindliche Annäherung zwischen Oskar und Eli während des Einschlafens. Screenshot aus *So finster die Nacht*: 00:55:34. MFA+ DVD.

Abb. 4: Blick auf das Liebespiel, in dem Miriam Sarah unsterblich macht. Screenshot aus *The Hunger*: 01:00:13. Warner Brothers DVD.