GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Das Profil der Täterin – neue Monsterheldinnen im Horrorgenre

Miess, Julie

2011

https://doi.org/10.25595/2587

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Miess, Julie: *Das Profil der Täterin – neue Monsterheldinnen im Horrorgenre*, in: Gender : Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft, Jg. 3 (2011) Nr: 2, 25–43. DOI: https://doi.org/10.25595/2587.

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Julie Miess

Das Profil der Täterin – neue Monsterheldinnen im Horrorgenre*

Zusammenfassung

Die Vorstellung der passiv-friedfertigen Frau und des aktiv-aggressiven Mannes findet nicht nur in den traditionellen Bildern des männlichen Schurken und der Opferheldin Ausdruck, sondern wird implizit selbst in den wegweisenden kulturkritischen Werken Klaus Theweleits und Elisabeth Bronfens sichtbar, die ihr Erkenntnisinteresse zuerst auf männliche Subjektpositionen – Männerfantasien – richten. Sie führt in Gattungstheorien zu Ausblendungen und drückt sich in Klischees von Mütterlichkeit und weiblicher Zurückhaltung im Arbeitsleben mit realer Wirkung aus. Ausgehend von Figuren wie der Täterin Nike im Roman *Die Hirnkönigin* der deutschsprachigen Autorin Thea Dorn zeichne ich die kulturelle Wandlung von der Opferheldin zur Monsterheldin nach – zu einer Figuration, die auf neue Möglichkeiten der Identifikation und auf die Notwendigkeit verweist, die Zusammenhänge von Gender, Genre und Gewaltdarstellung neu zu diskutieren.

Schlüsselwörter
Monster, Horrorgenre, Autorschaft, Geschlechterstereotype, Gewaltdarstellung, Aggression, Kulturkritik

Summary

The Female Culprit's Profile: New Female Monster-Heroes in the Horrorgenre

The idea of passive-placid femininity and active-aggressive masculinity does not only become evident in traditional representations of male Gothic villains and female victim-heroes; it is also implicitly evident in works of cultural criticism that have become classics. Klaus Theweleit and Elisabeth Bronfen first of all focus on male subject positions, "male fantasies". Until today, the idea of women being less aggressive has led to their exclusion from genre theories *and* affects everyday life, from clichés of devoted motherhood to inequalities in employment. By analyzing characters such as the female serial killer Nike in Thea Dorn's novel *Die Hirnkönigin* ['the brain queen'], I would like to show a cultural shift from female victim-hero to female monster-hero. In representations of the female monster-hero, new possibilities of identification become exemplary, as well as the need to rediscuss the relation between gender, genre and images of violence.

Keywords
Monster, Horror Genre, Authorship, Gender Stereotypes, Depictions of Violence, Aggression, Cultural Criticism

Einführung

Im Juni 2008 kam der US-amerikanische Horrorfilm *All the Boys Love Mandy Lane* von Jonathan Levine in die deutschen Kinos. Die Schluss-Szene zeigt eine triumphierende junge blonde Frau am Steuer eines Geländewagens, auf dem Beifahrersitz einen traumatisiert wirkenden Mann.

* Ich danke Renate Hof, den Doktorgeschwistern und Jens Friebe.

Bild 1a und 1b: Schluss-Szene des Films *All the Boys Love Mandy Lane*





Dieses Ende wird KennerInnen von Horrorfilmen oder – um mit einem spätestens seit den 1980ern etablierten Unterbegriff zu arbeiten – Slasherfilmen relativ ungewöhnlich erscheinen. Denn über weite Strecken des Narrativs von *All the Boys Love Mandy Lane* folgt der Plot der Konvention des *Gothic horror*: An einem unheimlichen Ort verfolgt ein männlicher Aggressor seine Opfer, bis das tödliche Machtspiel sich am Ende nur noch zwischen ihm und *einer* weiblichen Figur vollzieht. Für eine *Gothic novel* wie Ann Radcliffes *The Mysteries of Udolpho* von 1794 ist dies die *damsel in distress*, für den Slasherfilm in der Tradition von Alfred Hitchcocks *Psycho* von 1960 das *final girl*, oder, wie die Filmwissenschaftlerin Carol Clover sie ebenfalls nennt, die Opferheldin (*female victim-hero*).

Dass die Schluss-Szene von *Mandy Lane* all diese Machtverhältnisse in Frage stellt, zeigt am unmittelbarsten der Vergleich mit dem Ende des – mittlerweile zu den Ex-

ponaten des Museum of Modern Art gehörenden – Slasherfilms *The Texas Chainsaw Massacre* von Tobe Hooper aus dem Jahr 1974. Am Ende von *The Texas Chainsaw Massacre* kauert die letzte Überlebende einer Teenagerclique traumatisiert auf der Ladefläche eines Wagens (Bild 2a), dessen männlicher Fahrer sie vor dem ebenfalls männlichen Psychopathen gerettet hat (Bild 2b).

Bild 2a und 2b: *The Texas Chainsaw Massacre*





Bevor wir dagegen Mandy Lane zum Schluss am Steuer sitzen sehen, hat sie den männlichen Psychopathen zu ihrem Gehilfen gemacht, die letzte Cliquenfreundin buchstäb-

lich ins offene Messer laufen lassen und den Mann neben sich vor ihrem Mittäter gerettet. Mandy Lane ist keine Opferheldin, sondern eine Monsterheldin.[1]

„We live in a time of monsters", heißt es in Jeffrey Cohens *Monster Theory* (1996). Ähnlich wie Cohen ist auch Rosi Braidotti in *Teratologies* (2000) der Meinung, dass eine Kultur danach beurteilt werden kann, welche Monster sie erzeugt. Wenn Braidotti beschreibt, dass das monströse Andere traditionell für negativ bewertete Andersartigkeit steht – „pejorative otherness, or monstrous others" (Braidotti 2000: 164) –, macht sie außerdem deutlich, dass an der Gestaltung des Monströsen Machtverhältnisse ablesbar werden. Ganz wesentlich geht es dabei um Differenzkategorien wie Ethnizität und Geschlecht. Horrorfilme wie *Mandy Lane* sind Konzentrate dieser gesellschaftlich-kulturellen Vorstellungen von ‚monströser Andersartigkeit'.

Die Auseinandersetzung mit dem Horrorgenre setzt die Relevanz von Populärkultur, gerade was Geschlechterverhältnisse anbelangt, heute selbstverständlich voraus. Mich interessiert die Darstellung von Gewalt in Horrortexten vor allem insofern, als sie die Funktion hat, reale gesellschaftliche Machtverhältnisse ins Bild zu setzen, gerade weil sie im Verhältnis Monster/Opfer verfremdet, radikalisiert und überzeichnet werden. Die Repräsentation geschlechterstereotyper Figuren wie des Psychokillers und der Scream Queen oder des männlichen Werwolfs ist damit auch als „soziale Praxis zu verstehen, die auf hegemoniale Strukturen, Normen, Bilder rekurriert" (Villa et al. in Vorber.).[2] Während Horror, als Subgenre des Fantastischen, landläufig eher als Textsorte gilt, die Eskapismus oder ‚Verrohung' fördert, hatte das Genre bei genauerer Betrachtung schon seit den Anfängen der *Gothic novel* einen gesellschaftskritischen Impetus. Es gab immer auch Auskunft über die jeweiligen geschlechtsspezifischen Stereotypen. „[Vampires] have some rather nasty social habits", stellt Gina Wisker fest, „but as metaphors they offer a fascinating parallel and perspective on our own lives" (Wisker 2000: 19).

Zugleich gehe ich davon aus, dass „Medientexte [...] nicht nur hegemoniale Sichtweisen von Geschlecht und Geschlechterverhältnissen anbieten, sondern auch immer das Potential für subversive Interventionen haben" (Villa et al. in Vorber.). Bei Texten des *Gothic horror* ist es trotz all ihrer Vielfalt gerade ein gemeinsames „traditionsbildendes Inventar an Schauermotiven" (Brittnacher 1994: 225), das in seiner Formelhaftigkeit als „soziales Ritual und kollektiver Mythos" (vgl. Cawelti 1984) eine ideale Vorlage zum Konventionsbruch bietet.[3] Innerhalb des traditionsbildenden Inventars an Schauermotiven fordern diesen Bruch vor allem die monströsen Protagonisten des Hor-

1 Eine detaillierte Untersuchung zum Phänomen der Monsterheldin findet sich in Miess 2010.

2 Villa et al. beziehen sich dabei unter anderem auf Antke Engels *Wider die Eindeutigkeit* (2002) und Angela McRobbies *Top Girls* (2010). In ihrem Exposé zum für 2012 geplanten Sammelband *Banale Kämpfe. Sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Geschlechterverhältnisse in der Populärkultur* geben die HerausgeberInnen einen Überblick zum aktuellen Stand der Debatte, innerhalb derer, wie auch Metzlers Lexikon *Literatur- und Kulturtheorie* (Nünning 2004) festhält, dem Aspekt der aktiv zugreifenden Alltagspraxen nach John Fiske der Vorzug gegenüber dem der gleichschaltenden Konsumption nach Adorno und Horkheimer gegeben wird.

3 Dass ich hier mit Halberstam (1995) von *Gothic horror* spreche, ergibt sich mit Blick auf das übergreifende Inventar, aber auch aus einer gegenwärtigen Perspektive, die die Suche nach formalen Unterscheidungen nicht länger ins Zentrum genretheoretischer Untersuchungen stellt. Dies soll nicht in Abrede stellen, dass eine Unterscheidung von *Gothic* und Horror definitionsgeschichtlich relevant ist. Gerade gendertheoretisch sind die mit *Gothic* und Horror verbundenen unterschiedlichen Erwartungshaltungen bedeutsam, wie ich am Schluss mit einem Zitat von Lisa Tuttle deutlich machen werde.

rors heraus. Mandy Lane ist nicht allein. Wie mein Artikel exemplarisch machen wird, arbeiten seit den 1990ern gerade Horrorautorinnen an Neufassungen des Monströsen, die auf veränderte weibliche Subjektpositionen verweisen.

Monströse Konventionen

Bild 3: „The horror boys of Hollywood". Von Arnold Steig, *Vanity Fair*, 1935



Wenn das Monster als Phantasma auch ‚alles' sein kann, ein Zwischenwesen jedweder Form, so bewegen sich fiktionale Realisierungen des Monströsen traditionell doch häufig innerhalb der binären Geschlechteropposition und ihre Monstrosität speist sich gerade aus Stereotypen von Männlichkeit und Weiblichkeit.

Traditionelle Horrortexte zeigen bisher vor allem Monster, die sich aus dem Blickwinkel männlicher Subjektpositionen formieren, ob sie männlich, weiblich oder gender-ambivalent gezeichnet sind. Ist das Monster männlich, befindet es sich meist auch in einer eindeutigen Täterposition. Carmilla Griggers entwickelt in *Phantom and Reel Projections. Lesbians and the (Serial) Killing Machine* eine treffende Charakterisierung dieses Phänomens: „Well into the twentieth century, the predatory position itself was historically thought as always ultimately male" (Griggers 1995: 163).[4] Die Position des männlichen Raubtiers ist eine Position der Aggression, der Aktivität und der Macht.

Das männlich konnotierte Monster ist zwar erschreckend, doch wohnt seiner aktiv-aggressiven Position auch etwas Verheißungsvolles inne und es hat selbst etwas Anziehendes oder Genialisches – vom Byron'schen *hero-villain* bis zu Doctor Lecter in Thomas Harris' Roman *Silence of the Lambs*, 1991 von Jonathan Demme verfilmt. Das weibliche Opfer in den Armen dieses Monsters ist ein typisches kulturelles Bild, wie die Zeichnung der „horror boys of Hollywood"[5] zeigt. Seine Tradition reicht von der *damsel in distress* des 18. Jahrhunderts bis zu Clovers Opferheldin. Selbst ein androgyner Täter wie Buffalo Bill in *Silence of the Lambs* scheint zuerst angelegt als Angstfantasie

4 Männliche und weibliche Monster können für alle gleichermaßen erschreckend sein. Es geht nicht um Achsen der Identifikation im essentialistischen Sinn, sondern um die Tradition der männlichen *predatory position* als kulturelle Norm und um die ‚geistige Gymnastik' (Vivian Chin in einem Essay über *Buffy The Vampire Slayer*, 2003) die es für Zuschauerinnen bedeuten kann, sich mit ständig männlichen Protagonisten zu identifizieren.

5 Mit diversen Monstern als Ladykiller und *mad scientists*: Boris Karloff als Frankensteins Monster, Charles Laughton als Dr. Moreau, Warner Oland als Dr. Fu Manchu, Peter Lorre als Dr. Gogol, Bela Lugosi als Dracula, Henry Hull als Werwolf und John Barrymore als Maestro Svengali.

aus heteronormativ-männlicher Perspektive, als Verkörperung verdrängter männlicher Homosexualität.

Ist das Monster schließlich doch einmal weiblich, besteht seine Macht entweder in seiner Attraktivität (vgl. Bild 4 und 6), oder es ist auf spezifisch ekelhafte Weise erschreckend, von der mythologischen Gorgone Medusa bis zu einer bösen Mutter wie Mutter Bates [Bild 5 vereint beides]. Zumindest war inbesondere der Aspekt des Bedrohlich-Ekelhaften in der Kritik über einen langen Zeitraum die zentrale Perspektive auf weibliche Monster. Barbara Creed bezieht sich in ihrem grundlegenden Text *The Monstrous Feminine* (1993) auf Julia Kristevas psychoanalytische Theorie des Abjekts in *Powers of Horror* (1982), um zu argumentieren, dass Frauen, besonders Mütter, innerhalb des Genres häufig als eine monströse, tödliche Bedrohung erscheinen. Kristeva bestimmt das Abjekte als das, was Abscheu und Ekel erregt, indem es – etwa als offene Wunde oder Körperausscheidung – die im Lauf der frühkindlichen Entwicklung erworbene Grenze zwischen dem Selbst und dem Anderen bedroht. Das Mütterliche ist insofern eng mit dem Abjekten verschränkt, als die Ablösung von der Mutter die initiale Trennung von Innen und Außen, von Eigenem und Fremden darstellt, die die Subjektkonstitution überhaupt erst ermöglicht. Da die Ablösung von der Mutter nie ganz vollständig glücken kann, bleibt die mütterliche Instanz Quell des Grauens vor dem Verlust des Selbst (vgl. Kristeva 1982: 64). Das Grauen vor dem absoluten Missglücken der Ablösung ist das Thema des Films *Psycho*. Nicht nur die Mutter, sondern die Funktionen des reproduktiven weiblichen Körpers als solche werden zum Gegenstand des Horrors, wie Creed zusammenfasst:

Bild 4: Femme fatale.
Isaura Simon 2002



„The female monster, or monstrous-feminine, wears many faces: the amoral primeval mother (*Aliens*, 1986); vampire (*The Hunger*, 1983); witch (*Carrie*, 1976); woman as monstrous womb (*The Brood*, 1979); woman as bleeding wound (*Dressed to Kill*, 1980); woman as possessed body […]. All human societies have a conception of the monstrous-feminine, of what it is about woman that is shocking, terrifying, horrific, abject. […] 'Probably no male human being is spared the fright of castration at the sight of a female genital', Freud wrote in […] 'Fetishism'." (Creed 1993: 1)

Zwar ist Creeds *monstrous-feminine* eine Kritik der gängigen Konzeptualisierung der Frau als Opfer. Doch auch die Vorstellung des ebenso fruchtbaren wie furchtbaren monströsen weiblichen Körpers verweist zuerst auf den Blickwinkel einer überkommenen patriarchalen Norm.

Das Weibliche, das Monströse, das Groteske stehen traditionell gleichermaßen für das Andere einer solchen Norm (Russo 1994; Foucault 2003; de Lauretis 1987). Mary

Bild 5: Medusa in der Disney-Trickfilmserie Hercules, 1998–1999



Russo spitzt dies in „The Female Grotesque" wie Creed mit Bezug auf Kristeva zu: „[F]or Kristeva, the horror zone par excellence is the archaic, maternal vision of the female grotesque" (Russo 1994: 10). So ergeben sich zwei scheinbar gegenläufige Konzepte des Monströsen: Das männliche Monster als Raubtier ist mit der Vorstellung einer starken Subjektposition verbunden, die durchaus auch verheißungsvoll sein kann, das weibliche Monster verkörpert dagegen in mehrfacher Hinsicht Differenz im abwertenden Sinne. Die Repräsentationen weiblicher Monster, über die ich sprechen möchte, lassen sich mit diesen Konzeptionen nicht mehr fassen, sie stehen in unmittelbarem Kontrast zu ihnen. Sie brechen mit der Konvention des abjekten weiblichen Monsters, des ‚horror boys' und des weiblichen Opfers – und mit der Vorstellung des Monströsen als negativ bewerteter Andersartigkeit überhaupt.

Die Vampirin: das Klischee des weiblichen Monsters

Als Untoter ist der Vampir an sich schon eng mit einem typischen Abjekt, dem Leichnam, verwandt. In traditionellen fiktionalen Repräsentationen der Vampir*in* als Femme fatale kommt ihre bedrohlich-exzessive sexuelle Ausstrahlung hinzu (vgl. Bild 4 und 6). Was hier in Form der sexuellen Verlockung droht, ist nichts anderes als die die Grenzen des Subjekts gefährdende mütterliche Instanz. Die Macht der Vampirin erschöpft sich in Attraktivitätsmacht; als Objekt der Angst und der Lust unterminiert sie die für das Subjekt identitätsstiftende Triebkontrolle – und wird üblicherweise dafür bestraft.

Dass Vampirinnen ungleich stärker sexualisiert und dämonisiert werden als ihre männlichen Pendants, zeigt sich besonders in der Gestaltung vampirischer Sterbeszenen zweier klassischer Werke. Draculas Tod wird in Bram Stokers Roman erstaunlich schnell abgehandelt:

Bild 6: Pin-up-Vampirin. Jennifer Janesko o. J.



„As […] [Dracula's] eyes saw the sinking sun, […] the look of hate in them turned to triumph. But, on the instant, came the sweep and flash of Jonathan's great knife. I shrieked as I saw it shear through the throat; whilst at the same moment Mr. Moriss's bowie knife plunged into the heart. It was like a miracle; but before our very eyes, and almost in the drawing of a breath, the whole body crumbled into dust and passed from our sight." (Stoker 2000: 459)

Die Tötung der schönen Carmilla wird bei Sheridan Le Fanu dagegen in drastischen Details geschildert:

„The features, though a hundred and fifty years had passed since her funeral, were tinted with the warmth of life. Her eyes were open; no cadaverous smell exhaled from the coffin. […] The limbs were perfectly flexible, the flesh elastic; and the leaden coffin floated with blood, in which to a depth of seven inches, the body lay immersed. Here then, were all the admitted signs and proofs of vampirism. The body, therefore, in accordance with the ancient practice, was raised, and a sharp stake driven through the heart of the vampire, who uttered a piercing shriek at the moment […]. Then the head was struck off, and a torrent of blood flowed from the severed neck." (Le Fanu 2000: 145)

Der Gentleman-Vampir Lord Ruthven schließlich, Protagonist aus William Polidoris *The Vampyre* (1819), wird gar nicht zur Rechenschaft gezogen, er überlebt: „The guardians hastened to protect Miss Aubrey; but when they arrived, it was too late. Lord Ruthven had disappeared, and Aubrey's sister had glutted the thirst of a VAMPYRE!" (Polidori 2000: 85).

An der Darstellung von Carmillas Körperlichkeit – das flexible, elastische Fleisch, blutgetränkt im Sarg liegend – und dem unversehrten Schänder Ruthven zeigt sich noch einmal beispielhaft der traditionelle Unterschied zwischen männlichen und weiblichen Monstern, den Creed auch in ihrem neueren Essay *Baby Bitches from Hell: Monstrous Little Women in Film* am Beispiel der Protagonistin aus *The Exorcist* anschaulich macht:

„Males do become monsters at puberty, but their transformation into rough beasts (e.g., *I Was a Teenage Werewolf*, 1957) are perfectly in keeping with the male role of sexual predator. The male body [is not] put on display in relation to such things as sexual exhibitionism, dirt, urination, shrieking or masturbation". (Creed 2003: 2)[6]

So bewegt sich der Handlungsspielraum weiblicher Figuren traditionell zwischen bedrohlich-verführerischer Femme fatale, deren Macht reine Attraktivitätsmacht ist, und Opfer vampirischer Gewalt (Brownworth/Redding 1996: xii), während die Narrative männlicher Vampire, analog zu den oben genannten *hero-villains* vom Byron'schen Typus bis zu Dr. Lecter, nicht ihre Bestrafung betonen, sondern die Gewalttätigkeit und Grausamkeit der Figuren ihr Charisma noch unterstreicht.

Der Plot des Vampirs und der Vampirin ist also besonders stark mit Geschlechterstereotypen von Körperlichkeit, Aggression und Passivität, Macht und Begehren verschränkt, und eine besondere Herausforderung für feministische und queere Neufassungen.[7] So lädt zum Beispiel die Vampirerzählung *Immunity* der afroamerikanischen

6 William Friedkins *The Exorcist* (1973) ist wie *Psycho* ein Meilenstein der Horrorfilmgeschichte. Alle Tabubrüche und Elemente des Ekelhaften, die Creed in ihrem Zitat aufführt, werden in der Figur der besessenen Regan (Linda Blair) vereint.

7 Gebraucht man die Begrifflichkeit der (sogenannten feministischen) Waves, ist Browns *Immunity* innerhalb der US-amerikanischen Third Wave entstanden, die maßgeblich von Aktivistinnen der alternativen Musikszene geprägt wurde und für einen Generationenwechsel und eine gewisse

Autorin Toni Brown zur Identifikation mit einer Kreatur ein, die zunächst die prominentesten traditionellen weiblichen Monster in sich vereint: Die Heldin Celeste verkörpert Vampirin, Lamie, Gorgone und monströse Mutter.

Nach traditioneller psychoanalytischer Lesart repräsentiert der Medusa-Mythos das abjekte *monstrous-feminine* in Reinform: „We can see that the medusan myth is mediated by a narrative about the difference of female sexuality as a difference which is grounded in monstrousness and which invokes castration anxiety in the male spectator" (Creed 1993: 2).[8] Mit der Verwendung des Medusa-Motivs kann sich Brown zugleich schon auf eine Strategie der positiven Neuaneignung aus der zweiten Welle des Feminismus beziehen, etwa auf Hélène Cixous' Text *Le Rire de la Medusa* von 1975.

Browns Hauptfigur Celeste tröstet ihre Tochter, die nachts Angst vor Vampiren hat, und erzählt ihr, dass sie aufgrund eines alten Vermächtnisses als Nachkommen schwarzer Afrikanerinnen immun gegen Vampirbisse sind:

„Nia, [...] you have nothing to fear from vampires. Let me tell you a story. Long ago when our ancestors still lived in Africa, another people came to visit us […]. They called themselves Lamia. The Lamia were a people similar in some ways to the ones they now call vampires. […] We made an agreement with these Lamia. [...] To never hurt each other, to be as if sisters. All African people are protected by that agreement. That's why there are no stories about black people being bitten by vampires, Nia. Have you ever heard of any?" (Brown 1996: 76)[9]

Am Ende der Erzählung zeigt sich, dass Celeste selbst eine Vampirin ist, die immer mehr der antiken Medusa ähnelt:

„Her skalp began to tingle as her kinky, corded hair began to move, transformed into pencil-thin snakes that writhed sinuously. Her skin deepened to a shiny black. Her fingernails also blackened and grew long and pointed […]. She opened her mouth to accomodate the sharp row of teeth that grew there." (Brown 1996: 78f.)

Eine Gorgone, dem antiken Mythos nach eine Kreatur, die gefürchtet und vernichtet werden musste, wird hier zu einer ebenso nahbaren wie geheimnisvoll glamourisierten Figur, mit der die Lesenden sympathisieren und sich sogar identifizieren können.

Celeste ist nicht nur eine Vampirin mit dem Aussehen einer Gorgone, sie ist auch halb Lamie, der Dämonologie des Altertums zufolge ein Monster mit dem Körper einer Frau, eine Menschenfresserin, die das Blut von Kindern trinkt. Als altertümliche Femme fatale, Hexe und Dämonin hat die Lamie Arbeiten von Philostratos' *De Vita Apollonii* (170 AD) bis zu John Keats' Gedicht *Lamia* von 1819 inspiriert. Keats' Gedicht beschreibt sie schon als nicht mehr ausschließlich monströs, seine „Lamia" wird zuerst als liebende Frau dargestellt, nicht als unmoralische Bestie. Aber sie wird auch in Relation zur Perspektive der beiden männlichen Charaktere des Gedichts, Hermes und Lycius,

Glamourisierung steht. Damit hebt sich die Imagination neuer Weiblichkeitsbilder in *Immunity* von kulturkritisch-pessimistischen Adaptionen des Vampirmotivs aus der Zeit des Backlashs nach der zweiten Welle des Feminismus ab (etwa Elfriede Jelineks *Krankheit oder Moderne Frauen* von 1984).

8 Creed bezieht sich an dieser Stelle auf Sigmund Freuds Essay *Der Kopf der Medusa*, in dem Medusas Kopf als Symbol des weiblichen Genitals beschrieben wird.

9 Hier wird zugleich die Ausklammerung von Schwarzen aus dem Horrorgenre thematisiert. Zur Intersektionalität der Kategorien *Race* und Gender im Horrorgenre vgl. etwa Wünsch 2010.

entworfen; und so bleibt sie Verführerin, deren Entstehen und Verlöschen sich unter männlichen Blicken vollzieht.

In Celestes Geschichte gibt es diesen Blick nicht. Celeste ist eine Lamie, doch die Erzählung setzt sie weder in die Position des Objekts der Begierde noch der abstoßenden Dämonin. Sie ist – ein Kunstgriff, der auch einen komischen Effekt hat – eine alleinerziehende Mutter, in deren Darstellung schließlich auch die Vorstellung abstoßenddistanzloser Mütterlichkeit unterwandert wird, deren zentrale Rolle in der psychoanalytischen Theorie fiktionale Horrortexte von *Psycho* bis zu den *Alien*-Sequels geprägt hat. Auch Celeste treibt ihr Lamien-Naturell dazu, hin und wieder Blut aus den Handgelenken ihrer Tochter Nia zu saugen. Doch sie entspricht dem Konzept der transgressiven, bedrohlichen Mutter aus Kristevas psychoanalytischem Modell nur scheinbar, die Erzählinstanz entlastet sie entschieden: „Celeste had not lied about Nia's protection […]. She would not be harmed by the tiny sips of blood Celeste sometimes took from her wrist" (Brown 1996: 78).

Stereotype Assoziationen mit dem Bild der Mutter werden sogar mehrfach unterwandert: Weder verhält sich die Mutter nur instinkthaft schützend und wohlwollend zu ihrer Tochter – sie beißt sie und führt dabei auch das rassistische Konstrukt der afroamerikanischen Übermutter ad absurdum – noch ist sie nur abstoßend – sie nimmt Nia tröstend ihre nächtliche Angst. Wie Braidotti in *Teratologies* zuspitzt, stehen Weiblichkeit und Monstrosität (die im Bild der abjekten Mutter verschmelzen), ebenso wie Ethnizität, in der Perspektive der dominanten Norm traditionell für negativ bewertete Andersartigkeit. *Immunity* verändert diese Perspektive: Die Weißen sind die Anderen, ausgeschlossen aus dem Schutzbereich der Lamien. Monströses wird angenommen, Aggressivität ist nicht mehr Teil von Geschlechter- und Machtkonstellationen. Celestes Biss fordert kein Todesopfer, und am Schluss des Narrativs steht nicht die Bestrafung. *Mother is no longer the other*.

Werwölfe und der Mythos des adoleszenten männlichen Horrorfilmfans

Wie der Vampir gehört auch der Werwolf nicht nur zu den Prototypen des Monströsen, sondern neben dem Serienmörder auch in Literatur und Film des 20. Jahrhunderts zu den traditionell männlichen Monstern. Schon allein der Name Werwolf ist doppelt maskulin markiert: Da das mittelhochdeutsche Wort ‚wer' zuerst ‚Mann' bedeutet, heißt Werwolf wörtlich ‚Mannwolf'.

Der legendäre Werwolf scheint auch in besonderer Weise für die positiven Seiten monströser Existenz zu stehen:

> „Das werwölfische Dasein, das freie Umherschweifen, verbunden mit der Macht über das Leben anderer, wird auch als Bereicherung oder zumindest Entlastung erfahren. […] Im Werwolfmythos kommen auch heimliche Verheißungen zum Ausdruck". (Brittnacher 1994: 212)

Eine mögliche Erklärung dafür, warum Texte über weibliche Werwölfe wenig prominent sind, gibt Hans Richard Brittnacher (1994: 201) mit Bezug auf Ingeborg Vetters

Lycanthropismus in einigen deutschen Horrorgeschichten um 1900. Obwohl die Femme fatale zunächst auch als *sexual predator* verstanden werden könnte, wird das ‚raue' Raubtier Werwolf hier von der Femme fatale des *fin de siècle* abgegrenzt, weil diese zuerst *Objekt* der Begierde ist:

„Die delikate und exquisite Grausamkeit der Femme fatale schreckte zwar den Leser, diente sich aber auch insgeheim männlichen Unterwerfungsfantasien an. Ein zottiges weibliches Ungeheuer als Objekt einer – und sei sie noch so obskuren – Begierde war kaum denkbar oder literarisch durchsetzbar". (Brittnacher 1994: 210)

Frauen tauchen in Werwolf-Erzählungen zuerst als Opfer auf: „Seine Verdichtung findet das Bild des unschuldigen Leidens im Bild jener Frauen, die von Werwölfen geschwängert werden". (Brittnacher 1994: 210)

Angela Carter hat bereits in den 1970ern eine Reihe von Werwolfmärchen geschaffen, die sowohl mit dem Bild der Frau als Opfer wölfischer Gewalt als auch mit dem des weiblichen Monsters brechen, das auf Umwegen doch wieder dem Bild der Femme fatale entspricht. Die subversive Rotkäppchen-Adaption *The Company of Wolves* beispielsweise inszeniert das Werwolf-Werden auch als Akt der (weiblichen) Selbstermächtigung: „Since her fear did her no good, she ceased to be afraid […], she freely gave the wolf the kiss she owed him […], she knew she was nobody's meat […]. See! Sweet and sound she sleeps in granny's bed, between the paws of the tender wolf". (Carter 1996: 220)

Mit Carters Text von 1977 ist gewissermaßen vorweggenommen, was Braidotti in *Teratologies* erneut als Desiderat beschreibt: Das Andere wird umgedeutet und positiv besetzt, das Monströse angenommen und begrüßt, ein neues Bild weiblicher Subjektivität geschaffen. Carters ‚früher' Ansatz, veränderte Handlungsmöglichkeiten von Frauen ebenso mitreißend wie lehrstückhaft ins Bild zu setzen, ist auch in Bezug zum geschichtlichen Hintergrund der zweiten Frauenbewegung zu sehen. Die Kurzgeschichte *Boobs* kann im Übergang zu den 1990ern als Ausdruck davon verstanden werden, wie neue weibliche Subjektpositionen sich vom spezifischen politischen Hintergrund der Bewegung lösen und in der Popkultur für ein breiteres Publikum verfügbar werden.

Kelsey, Protagonistin und Ich-Erzählerin von McKee Charnas' Kurzgeschichte, entwickelt als Erste in ihrer Klasse weibliche Formen. Als sie deshalb von ihrem Mitschüler Billy mit sexuellen Anspielungen belästigt wird – etwa mit dem titelgebenden Spitznamen, schließlich sogar mit einem Schlag, der ihr die Nase bricht –, lautet der Rat ihrer Stiefmutter Hilda:

„I'm sorry about this, honey, but really, you have to learn it sometime. You're all growing up and the boys are getting stronger than you'll ever be. If you fight with boys, you're bound to get hurt. You have to find other ways to handle them." (McKee Charnas 1990: 19)

Trotz dieses Ratschlags beschreibt Hilda die Existenz als Mädchen beziehungsweise Frau auch als nachteilig, gewissermaßen, um in der Terminologie Braidottis zu bleiben, als „pejoratively different": „they're stronger than you'll ever be." So beginnt die Erzählung damit, auf lakonische Weise in Szene zu setzen, wie weibliche Sexualität dämonisiert und das Konstrukt weiblicher Unterlegenheit naturalisiert werden.

Am Morgen nach dem Zwischenfall mit der gebrochenen Nase bekommt Kelsey ihre erste Menstruation. Die Menstruation ist weit mehr als ein Anlass pubertärer Sorgen. Sie ist gleichzeitig in den verschiedensten Zusammenhängen dazu verwendet worden, Weiblichkeit als monströse Andersartigkeit zu dämonisieren. In der psychoanalytischen Auslegung Kristevas bedeutet die Menstruation, neben der Ausscheidung, eine der wesentlichen Arten der Verunreinigung („types of defilement") und ist vielfach mit Bedeutung aufgeladen, auch was Geschlechtsidentität und Geschlechterverhältnis betrifft:

„Menstrual blood […] stands for the danger issuing from within the identity (social or sexual); it threatens the relationship between the sexes within a social aggregate and, through internalization, the identity of each sex in the face of sexual difference." (Kristeva 1982: 71)

Was das Thema Menstruation mit dem Werwolf-Mythos zusammenbringt, ist die Doppeldeutigkeit des Wortes „curse", das im Englischen sowohl Fluch bedeutet als auch ein verschleiernder Ausdruck für die Menstruation ist. Die Erzählung überführt die klischeehafte Assoziation Vollmond/Menstruation/Weiblichkeit umgehend in die Assoziation Vollmond/Fluch/Werwolf.

Im Gegensatz zu einer anderen prominenten weiblichen Figur des Genres aus den 1970er Jahren, Stephen Kings Telekinetikerin *Carrie*, beendet Kelseys erste Menstruation ihre Opferposition sofort. Der Fluch, der für die tragische Figur der Carrie ein Symbol des biblischen ‚Fluchs Evas' bleibt, wird in *Boobs* neu interpretiert. Der Fluch des Werwolfs wird zum Segen, der Kelseys Widerstand in Gang setzt.

Damit wird die erste Menstruation zum Epiphanie-Erlebnis; die ‚Werwolf-Werdung' liest sich als positiver, gleichsam freiwilliger Prozess: „It felt – interesting. Like something I was doing, instead of just another dumb body-mess happening to me because of some brainless hormones said so" (McKee Charnas 1990: 24). Mit Kelseys Verwandlung deutet McKee Charnas das Bild des ‚unschuldigen weiblichen Leidens' um:

„I realized all of a sudden, with this big blossom of surprise, that I didn't have to be scared of […] anybody. I was strong, my wolf-body was strong […]. I looked myself over in the big mirror on my closet door […]. After [a] first shock, it was great. […] I was thin, with these long, slender legs but strong, you could see the muscles, and feet a little bigger than I would have picked. But I'll take four big feet over two big boobs any day." (McKee Charnas 1990: 24f.)

Die Beschreibung des als „body-mess" empfundenen menstruierenden Körpers und des muskulösen starken Wolfskörpers ruft nicht zuletzt Klaus Theweleits mittlerweile klassisches Konzept des in Abgrenzung zum Femininen definierten hypermaskulinen soldatischen Körpers auf. Theweleits Konzept von 1977 wurde in den 1990ern auf popkulturelle Repräsentationen vom Cyborg bis zur Bühnenpersönlichkeit des Heavy-Metal-Musikers angewandt (Bukatman 1994; Springer 1993; Walser 1993). Um die Repräsentation des androgynen quecksilbrigen T-1000 und des hypermaskulinen T-100 aus *Terminator 2* (1991) zu fassen, greift das Konzept der 1970er unverändert, wie Bukatman, bezeichnenderweise mit Bezug auf Creed, deutlich macht: „Springer emphasize[s] an aspect of Theweleits study [...]: the characteristic masculine aversion to the soft, the liquid, and the gooey – elements associated with the monstrous feminine" (Bukatman 1994: 303).

Wenn Kelsey sich in einen Wolf verwandelt, entsteht dagegen ein neues weibliches Monster, das sich der Assoziation mit dem Abjekten, mit „dirt, urination, shrieking" (Creed 2003) verweigert und selbst die Rolle des *sexual predator* einnimmt. Kelseys Machtzuwachs wird in der nächsten Vollmondnacht noch deutlicher, als sie ihren Peiniger Billy nachts in einen Park lockt und zerfleischt. Die Tötung erinnert an die albtraumhafte Situation einer Vergewaltigung, sonst gemeinhin mit einem männlichen Täter und einem weiblichen Opfer assoziiert: „I tore through the bushes and leaped for him, flying […]. [H]e was just sucking in a big breath to yell with when I hit him like a demo-derby truck. I jammed my nose past his feeble claws and chomped down hard on his face" (McKee Charnas 1990: 34f.). Obwohl Billy sich nun in einer mitleiderregenden Situation befindet, begünstigt die Erzählstrategie des Texts, die Ich-Perspektive Kelseys und ihre Gestaltung als handelndes Subjekt, eine Identifikation mit dem Monster. Anlässlich dieses speziellen *rape-revenge*-Plots werden nicht nur die Notwendigkeit einer Neukonzeption des *monstrous feminine*, sondern auch die Grenzen von Clovers Konzept des *female victim-hero* oder *final girl* offensichtlich, das vor allem die Identifikation junger männlicher Filmzuschauer mit dieser Figuration als besonderen Genderaspekt des Genres betont.

In einem kurzen Nachwort beschreibt McKee Charnas Reaktionen auf ihre Erzählung: Gardner Dozois, (männlicher) Herausgeber des Magazins *Asimov's*, der die Kurzgeschichte kaufte,

> „found our heroine a bit too 'unsympathetic'. […] My stepdaughter had reacted in a similar fashion, objecting that Kelsey is too cold-blooded about wolfish violence. […] It may be of interest […] that the people at the word processing center […], where I did my final edit of this story, […] had a very different reaction. These are (for the most part) working women in their twenties and thirties. […] They said they liked the story very much, but several of them objected to the killings of the dogs." (McKee Charnas 1990: 38)

Frauen, so die Botschaft dieser Anekdote, können Horror also nicht nur schreiben, sondern wollen ihn auch lesen beziehungsweise sehen. Und sie identifizieren sich, wenn Perspektive und Charakterisierung es zulassen, genauso mit dem Monster wie die als Norm betrachtete Zielgruppe der männlichen Teenager.[10]

Serienmörder und der Mythos der männlichen Imaginationshoheit

Anders als Vampir und Werwolf, die stets Metaphern bleiben, entstammt der Serienkiller dem Gebiet der wahren Verbrechen. Dennoch ist er seit den 1990ern gerade in den USA zu einer seltsam mythisch überhöhten Figur geworden, zu einer Monster-Ikone

10 Auch der zum Kultfilm avancierte Werwolf-Film *Ginger Snaps* (2000) erzählt das *coming-of-age* eines weiblichen Teenagers. Zahlreiche Szenen spielen unmittelbar auf den Mythos des 15-jährigen Jungen als idealen Horrorfilmzuschauer an (vgl. dazu auch Stephen Kings *Danse Macabre,* 1981). Ginger und ihre Schwester betätigen sich gewissermaßen selbst als Horrorregisseurinnen, indem sie sich mit Liebe zum Detail in immer neuen Sterbeszenen fotografieren; und Mädchenangelegenheiten wie die erste Periode werden mit ironischen Close-Ups eines Supermarktregals mit Hygieneartikeln inszeniert.

wie Vampir, Werwolf und künstlicher Mensch (vgl. Skal 1993).[11]

Am Konstrukt der Serienkiller-Figur zeigt sich eine prekäre Assoziation von Gewalttätigkeit mit Imaginationshoheit: Während Mörderinnen meist niedere Mordmotive unterstellt werden, wird dem Serienkiller als männlichem Tätertypus Fantasie an der Grenze zur Genialität attestiert:

„The psychopathic serial killer is a deep fantasist of the imagination, his fixations cruel parodies of romantic love and his bizarre, brutal acts frequently related to cruel parodies of 'art' […]. The individual who violates taboo is *undefined*, unlike those of us who know ourselves *defined*, and so it is a temptation to project extraordinary powers – romantic, dark, 'Satanic' – upon him." (Oates 2000: 255, 261)

Es ist auffällig, dass Frauen im Gegensatz dazu auf eine Weise bezeichnet werden, die ihre Taten verharmlost, obwohl es Täterinnen gibt, die die Rolle des Serienkillers durchaus ausfüllen, von der ungarischen Gräfin Elisabeth Báthory im 16. Jahrhundert bis zur US-Amerikanerin Aileen Wuornos in den 1990ern. „Die amerikanischen Medien neigen dazu, den weiblichen Serienmördern verharmlosende Nicknames wie Giggling Grandma oder Old Shoe Box Annie zu geben, während die männlichen Kollegen The Slasher oder The Strangler genannt werden", schreibt Thea Dorn in einer Filmkritik zu Jenkins' *Monster* (*Die Welt*, 14.4.2004).

Mörderinnen scheinen sich für ‚romantische, dunkle, satanische Projektionen' ungleich schlechter zu eignen als Männer, wie an Oates' Kommentaren deutlich wird, die das Phänomen der unterschiedlichen Bewertungen unterstreichen:

„Sexual fetishes, the great passion of the male psychopath, seem not to engage [female murderers] at all […] Aileen Wuornos [siehe *Monster*, JM] is another who resists classification […] she gives the explanation that she killed in each instance in self-defense […] They kill for money, or because they are in positions where killing is easy (baby-sitting, nursing) and they have a grudge against the world. Most often, they are merely the distaff half of a murderous couple whose brainpower is supplied by a man." (Oates 2000: 251)

In Dorns von ihr selbst als „Krimi/Horror-Bastard" bezeichnetem Roman *Die Hirnkönigin* (1999) können die RezipientInnen von Anfang an ahnen, dass sie es, wie auch der Titel schon andeutet, mit einer Mörder*in* zu tun haben. Die ermittelnden Instanzen jedoch legen auch hier das Profil des männlichen Täters zugrunde. Die geläufige Vorstellung vom männlichen Verbrechen wird damit von Beginn an unter Spannung gesetzt.

Nike, die Hirnkönigin, widersteht den Kategorisierungen, die Oates für den Serienkiller nennt. Sie ist eine Mörderin, die von ihren Fantasien getrieben wird, und sie ist eine sehr imaginative Mörderin. Die Hirnkönigin hat sowohl die „brainpower", Homers *Ilias* auswendig rezitieren zu können, als auch „brainpower" im ganz wörtlichen Sinne: Sie bewahrt die Gehirne ihrer Opfer in Einmachgläsern auf wie ein *mad scientist* – und auch das ist ungewöhnlich, denn im US-amerikanischen Horror- und Science-Fiction-Film ist diese Figur, geprägt von Beispielen wie der Reihe der *mad doctors* in Bild 3, ebenfalls prototypisch männlich.

11 Patty Jenkins' *true-crime*-Film *Monster* über die Serienmörderin Aileen Wuornos greift die schon gängige Verschränkung des Serienmords mit dem sagenhaften Monströsen im Titel auf. Wenn ich in einem Atemzug von Monsterheldinnen und Serienmörderinnen spreche, ist dieser symbolische Kontext von zentraler Bedeutung.

Nike enthauptet ihre männlichen Opfer und tanzt für sie, gekleidet als griechische Göttin:

„Er konnte den Blick nicht von ihr wenden. Seine Augen, zwei trübe, blutverschlierte Bälle, waren aus den Höhlen gekrochen. Reglos hockten sie in den Eingangslöchern und bestarrten das weiße Fleisch, das vor ihnen tanzte […]. Keine Sekunde ihres Anblicks wollte er sich entgehen lassen. Sollten seine Netzhäute zerreißen, seine Glaskörper bersten – es war ihm egal. Ihm. Dem abgehackten Kopf." (Dorn 2001: 8)

Die Fokalisierung verharrt nur kurz in der männlichen Perspektive. Die klischeehafte patriarchalische Subjektposition des *dirty old man*, der die tanzende Frau anstarrt, wird wie ein Schalter abgestellt; die Perspektive ist die eines toten Mannes.

Nike ist eine Art postmoderner weiblicher *hero-villain*, beängstigend *und* faszinierend. Sie wird nicht von einer bedrohlichen Mutter als ‚monströsem weiblichem Anderen' getrieben wie der typische Psychokiller in der Tradition von Norman Bates, sondern von bärtigen gebildeten weißen Männern mittleren Alters, also Vertretern privilegierter gesellschaftlicher Positionen, die für Nike zum ‚bedrohlichen Anderen' werden, das es zu vernichten gilt.

Die Gestaltung der Figur Nike verweigert, obwohl sie zweifellos bedrohlich auf Männer wirkt, explizit Assoziationen mit der übersexualisierten Femme fatale. An „alopecia areata universalis" leidend – in ihren Worten keine Krankheit, sondern „etwas Göttliches" (Dorn 2001: 279) –, ist sie eine ätherische, fast körperlose Erscheinung, deren Monstrosität ein Gegenentwurf zur konventionellen Sexualökonomie ist.[12]

Wie in den Werwolf-Narrativen *Boobs* und *Ginger Snaps* ist die Darstellung des neuen Monsters an eine ganze Reihe ‚umbrüchiger' Strategien gebunden. So rückt auch der ebenso klassische wie wegen seiner essentialistischen Konnotation stets problematische Begriff der Männerfantasie ins Zentrum des Geschehens, wenn die Protagonistin Kyra Berg herausplatzt:

„*Elektra! Elektra!* Hör mir auf mit *Elektra*. […] Was ist denn *Elektra*? Sophokles, Hugo von Hoffmansthal, Richard Strauss […]. Elektra ist keine gewaltige Frau, Elektra ist eine gewaltige Männerfantasie. […] Eine *wirklich* gewalttätige Frau, eine Frau, die durch und durch skrupellos, *böse* ist, würde diese Gesellschaft heftiger erschüttern als alle Revolutionen". (Dorn 2001: 22)

Kyra als Autorin und Journalistin hat ein ausgeprägtes Bewusstsein für das komplexe kulturelle Phänomen, das auch Gegenstand dieser Untersuchung ist: Das klassische weibliche Monster ist ein Klischee, die Autorität oder Hoheit, dieses Monster zu imaginieren und in der Kunst als Repräsentationsform sichtbar zu machen, wird mit einer Tradition männlicher Autoren verbunden. Die weibliche Schöpferin fehlt in diesem Zusammenhang ebenso wie das Bild einer machtvollen Frau, deren Macht nicht länger Ergebnis der Unterwerfungsfantasien männlicher Künstler ist. Dorn selbst setzt, ebenso wie Brown und McKee Charnas, mit Nikes Taten radikale Gewaltfantasien frei und stellt damit eine männliche Imaginationshoheit der Gewaltdarstellung im Sinne Camille Paglias – „There is no female Mozart because there is no female Jack the Ripper" (Paglia 1990: 247) – radikal in Frage.

12 Der Begriff „Sexualökonomie" (Orig.: „economy of sex") stammt aus Gayle Rubins „The Traffic in Women. Notes on the Political Economy of Sex" (1975). Erstübersetzung in Dietze/Hark 2006.

Ausblick: Die neue Monsterheldin

Wenn es um Repräsentationen der gewalttätigen Frau geht, geht es zugleich um *Gender politics* und *Genre politics*. Betrachtet man Genre-Zugehörigkeit, wie Renate Hof (2008: 9) in *Inszenierte Erfahrung* schreibt, als ‚konventionalisierte Sprechhandlung', sind Genres nicht nur wegen ihres formalen Inventars, sondern auch hinsichtlich der Sprecherpositionen, die sie verfügbar machen, mit Erwartungen verbunden. „Women writers tend to be redefined as something else – not horror but Gothic; not horror but suspense; not horror but romance, or fantasy, or something unclassifiable but different", berichtet die Horrorautorin Lisa Tuttle, Herausgeberin der Anthologie *Skin Shows. New Horror Stories by Women*, der ich die Kurzgeschichte *Boobs* entnommen habe. Und weiter: „I don't know how many times I have heard it suggested that although there are a few women writing horror, they write gentler or less visceral or more subtle or softer horror than their male colleagues" (Tuttle 1990: 3). Ebenso wie Paglias provokante These von Mozart und Jack the Ripper zeigt dies, welche zentrale Bedeutung kulturellen Bildern und Deutungsmustern nicht nur im Blick auf Figurationen und Zielgruppen, sondern auch bei der Analyse von SprecherInnenpositionen zukommt. Je nach Haltung der Verfasserin oder des Verfassers einer Genredefinition werden Subjektpositionen bereitgestellt oder verweigert, bestimmte AutorInnengruppen ausgeblendet und andere für privilegiert erklärt und damit Einfluss auf Leseerwartungen und auf die Produktivität von AutorInnen genommen.

Wenn ich vor diesem Hintergrund die Darstellungen von Autorinnen wie Brown, McKee Charnas und Dorn betont habe, heißt das nicht im essentialistischen Sinn, dass nur Autorinnen traditionelle Täter/Opfer-Strukturen neu besetzen. Levines *Mandy Lane* oder *Ginger Snaps*, Ergebnis einer Zusammenarbeit des Regisseurs John Fawcett mit der Drehbuchautorin Karen Walton, zeigen, dass Repräsentationen neuer weiblicher Subjektivität im Gefolge der ‚dritten Welle des Feminismus', mit der die Kategorie Gender nachhaltig im westlichen kulturellen Gedankengut installiert wurde, in ganz unterschiedlichen medialitätsspezifischen Ausformungen (literarische Horrorgeschichte, Slasherfilm, Kriminalroman, *true-crime*-Adaption [Jenkins' *Monster* von 2003]) gesamtgesellschaftlich als Wunschgestalten auszumachen sind.

Wenngleich eine Mörderin wie Mandy Lane – ich erinnere an das Zitat von Wisker – „rather nasty social habits" hat, steht sie exemplarisch für einen radikalen Bruch mit der althergebrachten Wahrnehmung geschlechtsspezifischer Gewalt- oder Sanftheitsdispositionen. Wie Celeste, Kelsey und Nike schließt Mandy eine Kluft zwischen gegenwärtigen Selbstwahrnehmungen von Frauen und den überholten kulturellen Bildern, die dafür bisher verfügbar waren. Dabei geht es nicht darum, Gewalttätigkeit als eine erstrebenswerte Eigenschaft zu proklamieren, auf die auch Frauen das Recht haben sollten. Es geht vielmehr um eine Kritik daran, dass biologistische Vorannahmen zu geschlechtsspezifischen Zuschreibungen führen, die bestehende Asymmetrien naturalisieren und zementieren.

Das Bild der passiven Frau und des aktiven Mannes findet nicht nur in den traditionellen Bildern des männlichen Schurken und der weiblichen Opferheldin Ausdruck, sondern wird implizit selbst in den mittlerweile klassischen kulturkritischen Werken Klaus Theweleits und Elisabeth Bronfens sichtbar, die ihr Erkenntnisinteresse zuerst auf

männliche Subjektpositionen – Männerfantasien – richten. Es führt in Gattungstheorien zu Ausblendungen und drückt sich in Klischees von Mütterlichkeit und weiblicher Zurückhaltung im Arbeitsleben mit realer Wirkung aus. All dies macht es legitim, dass, auch um die Erfolge der sozialen Frauenbewegungen ins Bild zu setzen, die Heldin durchaus Monster sein kann oder wenigstens vorübergehend sein muss. Wenn Monsterheldin Mandy den Wagen in die Sonne fährt, steht sie nicht nur für das beängstigende Differente, das verworfen werden muss, sondern beansprucht am Ende auch das positiv mit Freiheit assoziierte Männlichkeitsbild des Cowboys, der in den weiten Westen – und damit auch in die westliche Kulturgeschichte – hineinreitet.

Literaturverzeichnis

Braidotti, Rosi. (2000). Teratologies. In Ian Buchanan & Claire Colebrook (Hrsg.), *Deleuze and Feminist Theory* (S. 156–172). Edinburgh: Edinburgh University Press

Brittnacher, Hans Richard. (1994). *Ästhetik des Horrors*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp

Bronfen, Elisabeth. (1992). *Over Her Dead Body*. Manchester: Manchester University Press

Brown, Toni. (1996). Immunity. In Victoria A. Brownworth & Judith Redding (Hrsg.), *Night Bites. Vampire Stories by Women* (S. 71–79). Seattle: Seal Press (= IM)

Brownworth, Victoria A. & Redding, Judith. (1996). Introduction. In Victoria A. Brownworth & Judith Redding (Hrsg.), *Night Bites. Vampire Stories by Women* (S. ix–xvi). Seattle: Seal Press

Bukatman, Scott. (1994). *Terminal Identity. The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*. Durham: Duke University Press

Carter, Angela. (1996). The Company of Wolves. *Burning Your Boats. Collected Short Stories* (S. 212–219). London: Vintage. [Zuerst ersch. 1977]

Cawelti, John. (1984). *The Six Gun-Mystique*. Bowling Green: Popular Culture Press

Chin, Vivian. (2003). Buffy – She's Like Me, She's Not Like Me. She's Rad. In Frances Early & Kathleen Kennedy (Hrsg.), *Athena's Daughters. Television's New Woman Warriors* (S. 92–102). Syracuse: Syracuse University Press

Clover, Carol. (1992). *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*. Princeton, NJ: Princeton University Press

Cohen, Jeffrey. (1996). *Monster Theory. Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press

Creed, Barbara. (1993). *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London, New York: Routledge

Creed, Barbara. (2003). Baby Bitches from Hell: Monstrous Little Women in Film. Scary Women. Zugriff am 17. März 2003 unter www.cinema.ucla.edu/women. [Zuerst ersch. 1994]

de Lauretis, Teresa. (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press

Dietze, Gabriele & Hark, Sabine. (Hrsg.). (2006). *Gender kontrovers*. Festschrift für Renate Hof. Königstein: Ulrike Helmer

Dorn, Thea. (2001). *Die Hirnkönigin*. München: Goldmann. [Zuerst ersch. 1999] (= HK)

Dorn, Thea. (2004). Keine femme fatale. Gequältes Fleisch. Filmkritik zu *Monster*. *Die Welt*, 14.4.2004

Engel, Antke. (2002). *Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation*. Frankfurt a. M.: Campus

Foucault, Michel. (2003). *Die Anormalen*. 1974–1975. Frankfurt a. M.: Suhrkamp

Griggers, Carmilla. (1995). Phantom and Reel Projections: Lesbians and the (Serial) Killing Machine. In Judith Halberstam & Ira Livingston (Hrsg.), *Posthuman Bodies* (S. 162–176). Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press

Halberstam, Judith. (1995). *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham, NC: Duke University Press

Hof, Renate. (Hrsg.). (2008). *Inszenierte Erfahrung*. Tübingen: Stauffenburg

Kristeva, Julia. (1982). *Powers of Horror. An Essay on Abjection.* New York: Columbia University Press

Le Fanu, Sheridan. (2000). Carmilla. In Anne Williams (Hrsg.), *Three Vampire Tales: Dracula, Carmilla, and The Vampire* (S. 86–148). Boston: Houghton Mifflin. [Zuerst ersch. 1872]

McKee Charnas, Suzy. (1990). Boobs. In Lisa Tuttle (Hrsg.), *Skin of the Soul. New Horror Stories by Women* (S. 18–38). London: Women's Press. [Zuerst ersch. in *Asimov's* 1989]. (= B)

McRobbie, Angela. (2010). *Top Girls*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften

Miess, Julie. (2010). *Neue Monster. Postmoderne Horrortexte und ihre Autorinnen*. Köln, Wien: Böhlau

Nünning, Ansgar. (Hrsg.). (2004). *Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart: Metzler

Oates, Joyce Carol. (2000). "I Had no Other Thrill or Happiness": The Literature of Serial Killers. In *Where I've Been, And Where I'm Going. Essays, Reviews, and Prose* (S. 244–266). New York: Penguin. [Zuerst ersch. *New York Review of Books*, 1994]

Paglia, Camille. (1990). *Sexual Personae*. Yale: Yale University Press

Pearson, Patricia. (1997). *When She Was Bad. Violent Women and the Myth of Innocence*. New York: Viking

Polidori, William. (2000). The Vampyre. In Anne Williams (Hrsg.), *Three Vampire Tales: Dracula, Carmilla, and The Vampire* (S. 68–85). Boston: Houghton Mifflin. [Zuerst ersch. 1819]

Russo, Mary. (1994). *The Female Grotesque*. New York: Routledge

Skal, David J. (1993). *The Monster Show. A Cultural History of Horror*. London: Plexus

Springer, Claudia. (1993). Muscular Circuitry: The Invincible Armored Cyborg in Cinema. *Genders*, 18, 87–101

Stoker, Bram. (2000). Dracula. 1897. In Anne Williams (Hrsg.), *Three Vampire Tales: Dracula, Carmilla, and The Vampire* (S. 149–460). Boston: Houghton Mifflin

Theweleit, Klaus. (1995a). *Männerphantasien. Bd. 1. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*. München: dtv

Theweleit, Klaus. (1995b). *Männerphantasien. Bd 2. Männerkörper. Zur Psychoanalyse des weißen Terrors*. München: dtv

Tuttle, Lisa. (Hrsg.). (1990). *Skin of the Soul*. *New Horror Stories by Women*. London: Women's Press Ltd.

Villa, Paula-Irene; Sanitter, Nadine; Jäckel, Julia; Pfeiffer, Zara S. & Steckert, Ralf. (In Vorber.). *Banale Kämpfe. Sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Geschlechterverhältnisse in der Populärkultur.* Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften

Walser, Robert. (1993). *Running With the Devil. Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover, London: Wesleyan University Press

Wisker, Gina. (2000). Love Bites. Contemporary Women's Vampire Fictions. In David Punter (Hrsg.), *A Companion to the Gothic* (S. 167–179). Oxford: Blackwell

Wünsch, Michaela. (2010). *Im inneren Außen. Der Serienkiller als Medium des Unbewussten*. Berlin: Kadmos

Illustrationen

Trotz intensiver Recherchen war es der Autorin nicht in allen Fällen möglich, die Rechteinhaber der Abbildungen ausfindig zu machen. Berechtigte Ansprüche werden im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

Bild 1a: Mandy in *All The Boys Love Mandy Lane*, Schluss-Szene. Jonathan Levine, USA 2006. Universum Film/Senator Home Entertainment

Bild 1b: Mandys Beifahrer. *All The Boys Love Mandy Lane*, Schluss-Szene

Bild 2a: Sally in *The Texas Chainsaw Massacre*, Schluss-Szene. Tobe Hooper, USA 1974. Dark Sky Films

Bild 2b: Leatherface in *The Texas Chainsaw Massacre*, Schluss-Szene

Bild 3: „The horror boys of Hollywood". Von Arnold Steig, *Vanity Fair*, 1935. Entnommen aus Rhoda Berenstein. *Attack of the Leading Ladies*. New York: Columbia University Press, 1996. S. 199

Bild 4: Medusa in der Disney-Trickfilmserie *Hercules*, Phil Weinstein, USA 1998–1999. Walt Disney Company

Bild 5: „Femme fatale". Von Isaura Simon, 2002. Zugriff am 24. Mai 2004 unter www.isauras.com

Bild 6: Pin-up-Vampirin. Von Jennifer Janesko, o. J. Zugriff am 9. September 2007 unter www.janesko.com

Zur Person

Julie Miess, Dr., freie Wissenschaftlerin. Arbeitsschwerpunkte: Feminismus und Populärkultur, Gender und (Horror-)Genre, Wissenschaftsgeschichte
Kontakt: Gotenstr. 61, 10829 Berlin
E-Mail: julie.miess@gmx.de