

Underworld's Heldinnenideale - Rollen und Charakteristika neuer Weiblichkeit im Genrefilm

Steinhart, Stefanie

Veröffentlichungsversion / Published Version

Arbeitspapier / working paper

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Steinhart, S. (2014). *Underworld's Heldinnenideale - Rollen und Charakteristika neuer Weiblichkeit im Genrefilm*. (Working Papers kultur- und techniksoziologische Studien, 01/2014). Duisburg: Universität Duisburg-Essen Campus Duisburg, Fak. für Gesellschaftswissenschaften, Institut für Soziologie. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-427581>

Nutzungsbedingungen:

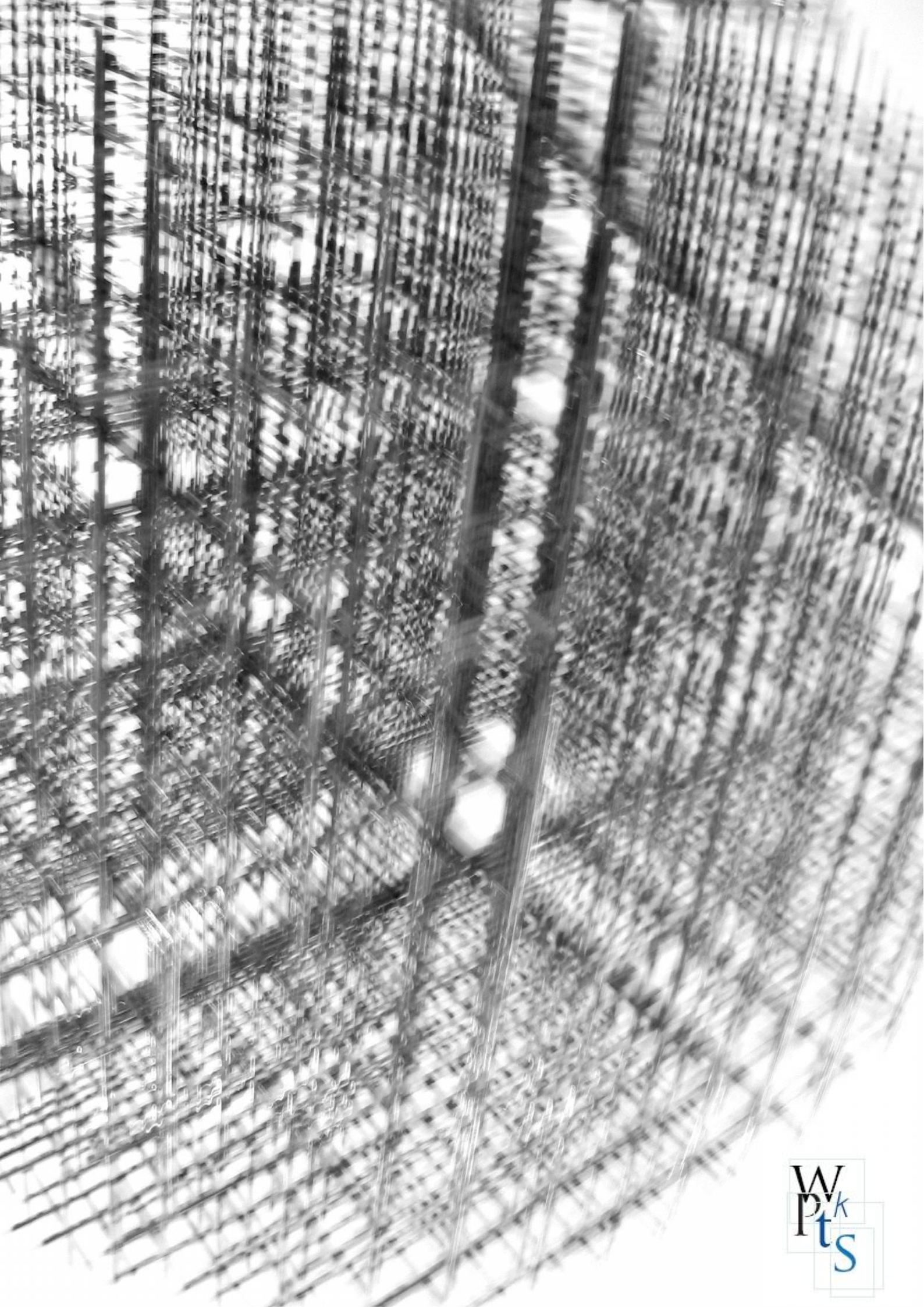
Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under Deposit Licence (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.





**Working Papers
kultur- und techniksoziologische Studien**

www.uni-due.de/wpkts
WPkts_01/2014
Volume 7 (1)

Herausgeber:
Diego Compagna, Stefan Derpmann
Layout:
Vera Keyzers

Kontaktadresse:
Universität Duisburg-Essen
Institut für Soziologie
Diego Compagna
diego.compagna@uni-duisburg-essen.de

Ein Verzeichnis aller Beiträge befindet sich hier:
www.uni-due.de/wpkts

ISSN 1866-3877
(Working Papers kultur- und techniksoziologische Studien)

Working Papers kultur- und techniksoziologische Studien - Copyright

This online working paper may be cited or briefly quoted in line with the usual academic conventions. You may also download them for your own personal use. This paper must not be published elsewhere (e.g. to mailing lists, bulletin boards etc.) without the author's explicit permission.

Please note that if you copy this paper you must:

- include this copyright note
- not use the paper for commercial purposes or gain in any way

You should observe the conventions of academic citation in a version of the following form:

Author (Year): Title. In: Working Papers kultur- und techniksoziologische Studien (no xx/Year). Eds.: Diego Compagna / Stefan Derpmann, University Duisburg-Essen, Germany. www.uni-due.de/wpkts (dd.mm.yyyy)

Working Papers kultur- und techniksoziologische Studien - Copyright

Das vorliegende Working Paper kann entsprechend der üblichen akademischen Regeln zitiert werden. Es kann für den persönlichen Gebrauch auch lokal gespeichert werden. Es darf nicht anderweitig publiziert oder verteilt werden (z.B. in Mailinglisten) ohne die ausdrückliche Erlaubnis des/der Autors/in.

Sollte dieses Paper ausgedruckt oder kopiert werden:

- Müssen diese Copyright Informationen enthalten sein
- Darf es nicht für kommerzielle Zwecke verwendet werden

Es sollten die allgemein üblichen Zitationsregeln befolgt werden, bspw. in dieser oder einer ähnlichen Form:

Autor/in (Jahr): Titel. In: Working Papers kultur- und techniksoziologische Studien (no xx/Jahr). Hrsg.: Diego Compagna / Stefan Derpmann, Universität Duisburg-Essen, Deutschland. www.uni-due.de/wpkts (tt.mm.jjjj)

Vorwort

Eine soziologische Betrachtung von Technik zeichnet sich unter anderem dadurch aus, dass das Bedingungsverhältnis zwischen den technischen Artefakten und den sozialen Kontexten, in die jene eingebettet sind, als ein interdependentes - zu beiden Seiten hin gleichermaßen konstitutives - angesehen wird. Diesem Wesenszug soziologischer Perspektiven auf Technik trägt der Titel dieser Reihe Rechnung, insofern von einer kulturellen Einfärbung von Technik sowie - vice versa - eines Abfärbens von technikhärenten Merkmalen auf das Soziale auszugehen ist. Darüber hinaus schieben sich zwischen den vielfältigen Kontexten der Forschung, Entwicklung, Herstellung, Gewährleistung und Nutzung zusätzliche Unschärfen ein, die den unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen und Orientierungen dieser Kontexte geschuldet sind: In einer hochgradig ausdifferenzierten Gesellschaft ist das Verhältnis von Sozialem und Technik von je spezifischen Ent- und Rückbettungsdynamiken gekennzeichnet.

Die Reihe Working Papers kultur- und techniksoziologische Studien (WPktS) bietet eine Plattform für den niederschweligen Austausch mit Kolleg_innen und steht Wissenschaftler_innen aller Fachrichtungen sowie auch anderer Universitäten und Institute für die Veröffentlichung ihrer Forschungsarbeiten offen. Ohne ihr Metier zu verlassen, bedienen sich die Autor_innen hierbei verschiedenster Darstellungsformen: Ob in der Gestalt des Essays, der Forschungsskizze oder der Form eines Aufsatzes, setzen sie sich mit ihren Gegenständen auseinander und hegen diese in die wissenschaftliche Kommunikation ein.

Die Reihe WPktS erscheint seit 2008; jede Ausgabe kann Online (www.uni-due.de/wpkts) als PDF-Dokument abgerufen werden.

Die Herausgeber

Berlin und Essen, im Januar 2014

Underworld's Heldinnenideale – Rollen und Charakteristika neuer Weiblichkeit im Genrefilm

Stefanie Steinhart

Diplom in Publizistik und Kommunikationswissenschaft / ssteinha@edu.uni-klu.ac.at

Keywords

Film – Heldin– Gothic-Horrorfilm – Weiblichkeit – Underworld

Abstract

Spezifische Heldinnen ziehen zu bestimmten Zeiten das Filmpublikum, weiblich wie männlich, an. Dieses Paper betrachtet das Heldinnenideal im zeitgenössischen Gothic-Horrorfilm. Augenmerk liegt dabei auch auf widersprüchlichen Charakteristika, Rollen, Verhaltensweisen der Heldin. Untersuchungsgegenstand sind die ersten beiden Teile der Underworld Filmreihe.

Einleitung

Das Horrorggenre, insbesondere die Figur des Vampirs, erfreut sich großer Beliebtheit. Auffällig ist die generell weite Verbreitung ‚tougher, burschikoser Heldinnen‘; Birgit Richard hat für solche Figuren den Begriff ‚Shero‘ eingeführt (Richard 2004: 7 ff). Prominente Beispiele wie Buffy aus der Serie Buffy im Bann der Dämonen oder Lara Croft aus den Tomb Raider Spielen sind bereits vielfach untersuchte Beispiele. Die Konstruktion von geschlechtlicher und kultureller Identität lässt sich ebenso an den beiden ersten Teilen der Underworld Filmreihe veranschaulichen, dabei ruht der zentrale Punkt der Auseinandersetzung auf der Vampirheldin Selene. An den kritischen Grundtenor aktueller feministischer Diskussionen zu Weiblichkeitsidealen anschließend, arbeitet dieses Paper sowohl subversiv-widerständige, als auch vereinnahmt-traditionelle Facetten von Selenes Heroismus aus, d.h. es befasst sich damit, inwiefern ihr Verhalten, ihre Charaktereigenschaften und ihr Körper die traditionelle binäre Geschlechterordnung stören und inwiefern sie sie stützen.

Geschlechtliche Identität in der Postmoderne

Vor der Moderne galt Identität noch als stabil, fixiert (Kellner 2005a: 136). In der Moderne, insbesondere der Postmoderne, dominieren hingegen Verunsicherung, Unberechenbar-

keit, Dunkelheit (Kellner 2005b: 179). Das Subjekt ist instabil, fragil, fragmentiert, dezentriert (Kellner 2005a: 136 ff). Die Welt, in die die Subjekte eingebettet sind, unterliegt permanenter Wandlung, ist krisengeschüttelt und voller Unsicherheit, Gewalttätigkeit und Gefahren; Flexibilität gilt daher als wichtigste Eigenschaft (Kellner 2005b: 179 ff). Identität entsteht zwar aus gesellschaftlich definierten Rollen, Normen, Bräuchen und Erwartungen (Kellner 2005a: 136 f). Manfred Mai weist dabei jedoch auf folgendes hin: „Die Selbstverständlichkeit, mit der frühere Generationen ihre Rollen und auch ihre Werthaltungen erworben haben, ist heute weitgehend verloren.“ (Mai 2006: 32). Identitätsformation und Identitätskrisen sind in der postmodernen Gesellschaft populäre Themen, da extrem große Unsicherheit darüber besteht, ob der Mensch seine ‚wahre‘ Identität gefunden hat (Kellner 2005a: 137 f).

Im Rahmen dieser allgemeinen Werte- und menschlichen Identitätskrise wurde auch Geschlecht neu konzipiert: Galt Geschlecht zuvor als biologisch determiniertes Faktum, d.h. durch den Körper bestimmt, fasst eine Strömung des Feminismus Geschlecht als diskursive Praktiken auf, die den Körper formieren (Butler 1993: 1). Der Körper wird einer Person daher nicht mehr zugeschrieben, sondern das Individuum gestaltet ihn selbst, indem es im Sinne des *doing gender* spezifische Akte wiederholt (Butler 2003: 392 ff), *sex* und *gender* bilden dabei das Geschlecht. *Sex* bezeichnet die Norm und den Teil jener regulierenden Praxis, die die Körper, die sie beherrscht, auf performative Art und Weise herstellt. Die Abgrenzung des *sex* erfolgt dabei durch Ausschlussverfahren. *Gender* entsteht durch eine Palette dieser Ausschlüsse, Ausgrenzungen und radikalen Auslöschungen, denen die Möglichkeit kultureller Artikulation nicht gestattet ist (Butler 1993: 1 ff). Da aufrechterhaltene performative Akte die geschlechtliche Realität determinieren, sind auch die Vorstellungen eines ‚essentiellen Geschlechts‘, wahrer Weiblichkeit und Männlichkeit, als Teil von Strategien produziert, nicht bereits natürlich gegeben (Butler: 2003: 394). Asymmetrische Gegensätze schafft die heterosexuelle Hegemonie (Butler: 1991: 38).

Eine andere Strömung der aktuellen (post-)feministischen Debatte verwirft *sex* und *gender* als Instrumente der Geschlechterzuschreibung, da sie gesellschaftliche Konstrukte sind und keine Zwischenräume für Geschlechtsidentitäten zulassen, die nicht den kulturellen

Normen entsprechen. Strukturierung erfolgt durch Asymmetrien und Ausschlussmechanismen, die mit Rasse, Ethnizität, Klasse, Alter, Sexualität, Unfähigkeit und Geschlecht verknüpft sind. Auch das Patriarchat als Konzept zur Unterdrückung der Frau lehnt der Postfeminismus ab, da dieses den kulturellen Kontext der Unterdrückung nicht berücksichtigt (Butler 1991: 16 ff). Im Fokus stehen, lt. Sarah Gamble: „Very generally speaking, however, postfeminist debate tends to crystallise around issues of victimisation, autonomy and responsibility.“ (Gamble 2001: 43). Im medialen Kontext impliziert Postfeminismus eine spezifische Sensibilität gegenüber der obsessiven Thematisierung des weiblichen Körpers. Der schlanke, sexy Körper gilt als Machtinstrument. Schlüsselfiguren sind sexuell autonome, heterosexuelle, junge Frauen. Sie spielen ihre sexuelle Macht aus. Persönliche Entscheidungsfreiheit und Selbstverwirklichung, d.h. die freie Wahl aller Praktiken, führen zu Unabhängigkeit von Frauen (Gill 2007: 148 ff). Credo ist daher: Die Möglichkeit der Mitgestaltung und Veränderung der Gesellschaft durch Frauen.

Die aktuelle feministische Debatte zu Heldinnenfiguren

Die aktuelle breit gefächerte Diskussion über die Geschlechterkonstruktion von ‚toughen, kämpferischen Heldinnen‘ zentriert die Frage, ob diese Charaktere als ‚Ikonen‘ oder ‚Backlash-Figuren‘ zu betrachten seien. Viele Betrachtungen übersehen die Doppelcodierung dieser Figuren. Differenzierte Ansätze der feministischen Geschlechterforschung zeigen hingegen scheinbar widersprüchliche Charakteristika von Figuren auf, d.h. das Oszillieren zwischen der Reproduktion und dem Überschreiten der klassischen binären Geschlechterordnung, weiblich als passiv und männlich als aktiv; der Körper spielt dabei stets eine bedeutende Rolle. Beispiele solcher detaillierten Beiträge der Diskussion haben Carroll Clovers mit ihrer Studie zum Final Girl im Horrorfilm (1996), oder Birgit Richards Studie über Lara Croft und andere ‚Sheroes‘ im Computerspielbereich¹ (2004), Chris Kövers Analyse über Buffy (2011) geliefert; zudem spielt für dieses Paper eine von Rhonda Wilcox durchgeführte Untersuchung zur zugleich feministischen und postfeministischen Heldin des Gothic-Horrorgenres (2007) eine bedeutende Rolle. Grundtenor dieser Studien ist stets das Verwischen von Geschlechtergrenzen, d.h. das Oszillieren zwischen

¹ In meinem Aufsatz verwende ich für die Heldinnenfigur u.a. den von Richards geprägten Terminus ‚Shero‘, da dieser die Doppelcodierung, burschikos und zugleich feminin mit sexualisiertem Körperbild, reflektiert.

typisch männlichen und weiblichen Verhaltensweisen bzw. Charakteristika, die meist an einen sexualisierten Körper geknüpft sind. Zwar impliziert das Überschreiten traditioneller Geschlechterrollenklischees stets ein Beziehen auf sie (Köver 2011: 68). Trotzdem gilt in der Diskussion um Sheros:

„Wie auch immer die Frage nach [...] politischem Potential formuliert wird und auch wenn die Antwort darauf bemerkenswert unterschiedlich ausfällt, sie gehorcht stets der erwähnten binären Logik subversiv oder vereinnahmt, feministisch oder nicht, nützlich oder schädlich.“ (Köver 2011: 69)

„Werkzeugkasten“ des vorliegenden Papers bilden differenzierte Geschlechterkonzeptionen aus den feministischen Gender Studies, da das Gothic- Horrorgenre sehr eng mit der feministischen Bewegung verknüpft ist (Botting: 1996, 6 ff). Außerdem fokussieren diese das Aufbrechen der traditionellen binären Geschlechterordnung: Geschlechterdifferenzierung, typisch weibliche bzw. männliche ‚Rollen‘, Fähigkeiten und Verhaltensweisen, die im Common Sense als natürlich gegeben gelten, verlieren ihren unhinterfragten Status und erlauben das Herausarbeiten dieser Widersprüche. Da die Inszenierung von Geschlecht in Filmen u.a. durch Beziehungen der Charaktere zueinander, spezifisch durch Dialoge und Handlungen der Figuren (Freeland: 1996, 205 f), erfolgt, legt das Paper darauf sein Hauptaugenmerk. Im Fokus stehen dabei ihr Vampirvater Viktor und Kraven, der zweitmächtigste Vampir, als plakative Beispiele für die Geschlechterverhältnisse in der Filmreihe. Eine Abweichung bildet ihr Verhältnis zu Michael – ein vermeintlicher Mensch, der sich jedoch als Werwolf-Vampir-Hybrid entpuppt; sie macht seine Bekanntschaft im Krieg gegen die Lycaner und verliebt sich in ihn –, und erfordert eine differenzierte Betrachtung. Die Studie wendet sich der Frage zu inwiefern Selene patriarchale Strukturen stürzt und selbst stützt.

Bemerkungen zum Gothic-Horrorgenre

Da Genretheorie Aufschlüsse über Narrationsstruktur, Figurenzeichnung und Konstellation der Charaktere gibt (Faulstich 2002: 25 ff) ist ihr Einbezug in eine Filmanalyse sinnvoll.

Horrorfilme thematisieren meist die Existenz, die Entstehung, die Identität, die Absichten und Kräfte eines Monsters (Carroll 2002: 35). Zur Narrationsstruktur des Genres ist zu bemerken: „The structure of horror narratives are said to set out from a situation of order,

move through a period of disorder [...]“ (Jancovich 1992: 9), wobei ‚Nicht- Menschliche- Bösewichte‘, Monster, Zombies, Vampire, Werwölfe o.ä. die Störenfriede sind (Lacey 2000: 234). Morde und Zerstörung finden lediglich durch das Eliminieren oder Normalisieren des Monsters ein Ende (Neale 1987: 21).

Das Gothic-Horrorgenre stellt eine Erprobung jener Grenzen dar, die im 18. Jahrhundert geschaffen wurden, um das Gute vom Bösen, den Verstand von der Leidenschaft, die Tugend von den Lastern und das Selbst vom ‚Anderen‘ zu unterscheiden. Seine Figuren nehmen dem Fortschrittsglauben der Moderne gegenüber einen skeptischen Standpunkt ein. Das Subgenre thematisiert die Schattenseite der Aufklärung und humanistischer Werte, d.h. die Bedrohung dieser Werte. Themen sind daher übernatürliche Gefahren und Kräfte, eingebildete Exzesse und Wahnvorstellungen, religiös und menschlich Böses, soziale Überschreitungen, mentaler Zerfall und spirituelle Korruption. Besonderes Interesse hegt es an negativen, irrationalen, unmoralischen und fanatischen Objekten und Praktiken (Botting 1996: 1 ff), d.h. Akten von Brutalität und Zerstörung, unmöglichen Metamorphosen der Identität und übernatürlichen Ereignisse der Rationalität und der Wissenschaft (Neale 1987: 21 f). Über die fantastischen Elemente des Gothic-Horrorgenres bemerkt Mark Jancovich: „Instead, they can represent those features of social life which are repressed, denied, or censored by the dominant ‚realistic‘ process of representation.“ (Jancovich, 1992, 21); sie sind also eine Überschreitung ästhetischer, realer bzw. fantastischer sowie sozialer Grenzen im Exzess. Beliebte oppositionell angeordnete Dualismen sind Anstand und Exzess, Sitte und Laster, Verstand und Verlangen, Gesetz und Tyrannei. Das Genre bezieht jedoch keine Stellung für eine Seite. Widerrechtliche Machtaneignung, Intrigen, Betrug und Mord finden weite Verbreitung. Die Vergangenheit ist dabei eine Partei im Kampf zwischen erleuchteten Kräften des Fortschritts und konservativen Impulsen (Botting 1996: 1 ff).

Aufregende Gothic-Horrorwelten bieten insbesondere Sheres die Möglichkeit abenteuerliche Freiheit, nicht nur furchteinflößende Gewalt, zu erleben (Botting 1996: 5 ff). Das Subgenre thematisiert, neben Kolonialismus und Orientalismus (Humphries 2005: 25 ff), das Patriarchat und dessen Ablehnung sowie die Unterdrückung von Frauen (Jancovich 1992: 20): Durch die Rückkehr vergangener ‚Überschreitungen‘ wird die Familie zu einem

Ort der Bedrohung, anstatt der Zuflucht (Botting 1996: 11).

‚Vernünftige Frau‘, ‚Gefühlsgesteuertes Weibchen‘ und ‚gesunde Paranoia‘

Selenes Verhalten gegenüber ihrem ‚Vampirvater‘ Viktor ist sehr zwiespältig: es oszilliert zwischen Vertrauen und Skepsis, verknüpft mit Rationalität und Irrationalität. Er ist liebender Vater – er bezeichnet sie im Film als ‚Tochter‘ (Wiseman 2003: 01:08:30)² und ‚Kind‘ (Wiseman 2003: 01:06:29, 01:26:14 und 01:52:14) – und strenger Patriarchatsherr zugleich. Einerseits vertraut ihr Viktor: „Sie hat mir viele Bilder gezeigt, die sehr beunruhigend sind, Dinge, die mich demnächst beschäftigen werden.“ (Wiseman 2003: 00:54:13). Sie erscheint hier rational und vertrauenswürdig, entgegen dem alten Geschlechterklichschee: Viktor nimmt ihren Verdacht ernst, Kraven habe mit Lucian, dem Anführer der Lycaner³, einen Pakt geschlossen und stelle eine ernstzunehmende Bedrohung für den Vampirorden dar. Er möchte sich mit Selenes Vermutung befassen. Dieses Vertrauen schlägt jedoch nicht viel später in Skepsis um: Als sie meint, sie habe Viktor bereits die notwendigen Beweise – ihre Erinnerungen – vorgelegt, erwidert er: „Zusammenhanglose Gedanken und Bilder, weiter nichts.“ (Wiseman 2003: 01:07:18). Dies impliziert, dass Selenes Beweise wertlos sind. Sie wird dadurch als irrational und paranoid dargestellt, wie es für das Final Girl typisch ist (Clover 1996: 86). Diese Darstellung stützt die alten Geschlechterrollenklichschees des vernünftigen, rationalen Mannes und der irrationalen, gefühlsorientierten Frau. Die Szene wird durch die Tatsache noch zugespitzt, dass Viktor Kraven beauftragen möchte, einen möglichen Beweis zu liefern, obwohl er ganz genau weiß, dass Selene Kraven nicht vertraut. Sie erkundigt sich bei Viktor, warum er Kraven mehr Vertrauen schenke als ihr. Viktor begründet dies damit, sie sei von einem Tier – gemeint ist Michael – in Versuchung geführt worden, Kraven jedoch nicht (Wiseman 2003: 01:08:07 – 01:08:23). Diese Szene zeigt eine sehr klare Hierarchie der Charaktere: Männer gelten gemäß ihrem alten Rollenbild als rational und verlässlich, Frauen hingegen als irrational und unzuverlässig. Männliche Charaktere, außer Michael, nehmen daher generell weiblichen gegenüber eine hegemoniale Position ein. Es wird zudem ein weiteres

² Die Zeitangaben im Paper beziehen sich im Fall vom ersten Underworld-Film auf die Extended Cut Version

³ Wie es auch in den Filmreihe geschieht, verwende ich in meinem Paper die Begriffe Lycaner und Werwolf synonym

altes Weiblichkeitsbild konstruiert: das der ‚reinen und unschuldigen‘ Frau, die als leicht verführbar gilt, und von einem niederen Lebewesen in Versuchung geführt wurde. Viktor konstruiert sich selbst als patriarchales Familienoberhaupt, als hegemoniale Männlichkeit (Connell 1993: 183 ff): er versucht, Selene an den für sie vorgesehenen Platz zu weisen (Williams 1996: 168 f). Kraven ist in dieser Szene Viktor subordiniert, ihr jedoch überlegen: er gilt als zuverlässig, standhaft und rational, daher sein besserer Status.

Selene bekämpft im Film einerseits patriarchale Strukturen: Sie scheint sich lediglich Viktors Anordnungen zu fügen; die Beziehung zu ihm ist ein beinahe ewiges Oszillieren zwischen Gehorsam und Rebellion. Selene lässt sich etwa zwar von Kraven und seinen Männern festnehmen, flieht jedoch, als ein Vampir ihr dies ermöglicht (Wiseman 2003: 01:09:00 – 01:14:11). Sie fügt sich also Viktors Befehl nur scheinbar und entscheidet sich für aktives Handeln, als sich ihr die Möglichkeit bietet, wie es für Frauen im Postfeminismus typisch ist (Gill 2007: 153). Selene entschließt sich zunächst dazu, sich dem Patriarchat zu fügen, – reproduziert dadurch das Klischee der devoten, passiv-subordinierten Frau – sie ergreift jedoch die Gelegenheit zur Flucht und bricht dadurch mit diesem Rollenbild. Sie lehnt sich so gegen das Patriarchat auf.

Später kehrt Selene aber zu Viktor zurück mit einem Beweis dafür, dass sie recht behielt. Viktor zeigt darauf sogar Reue darüber, dass er ihr keinen Glauben geschenkt habe und meint, ihr werde vergeben werden, wenn sie Michael töte (Wiseman 2003: 01:22:09 – 01:28:31). Selene subordiniert sich freiwillig dem Patriarchatsherrn Viktor, der hegemoniale Männlichkeit verkörpert (Connell 1993: 183 f); sie stützt selbst die patriarchale Ordnung. So erscheint Selene eben durch ihre frei gewählte Aktivität und Viktors Schilderungen unterlegen. Sie bricht mit dem Stereotyp weiblicher Passivität und mit einem stereotypen Geschlechterverhältnis, das Weiblichkeit mit Irrationalität und Gefühlen verbindet. Selene beweist selbst, dass sich Viktor getäuscht hat und Kraven wirklich ein Verräter ist. Die Rollenverteilung kehrt sich um: das Männliche wird mit Irrationalität und das Weibliche mit Rationalität verknüpft; insofern wird mit alten Klischees gebrochen. Dies impliziert in weiterer Folge, dass Selenes ‚angeblicher‘ Verfolgungswahn, berechtigt war. Sie erscheint nicht mehr länger als paranoid, sondern als diejenige, die, abgesehen von Kraven, von Beginn an die Wahrheit erkannt hat, wie es für das Final Girl spezifisch ist (Clover 1996:

86). Dieser ‚Verfolgungswahn‘ verwandelt sich hier zu Scharfsinnigkeit und ermöglicht es Selene, Viktor und sich selbst zu retten. Viktor akzeptiert sie als rationale Frau, jedoch als ihm subordiniert, wie seine Äußerung über die Vergebung ihrer Taten beweist: Selene solle seinen Befehl ausführen, dann werde sie Vergebung erfahren. Sie greift dann gemeinsam mit anderen Vampiren den geheimen Unterschlupf der Werwölfe an. Selene erfährt von Kraven, dass Viktor ihre menschliche Familie ermordet hat und tötet Viktor (Wiseman 2003: 01:35:48 – 01:57:37). Erst fügt sie sich wieder scheinbar, schreibt sich selbst einen untergeordneten, passiven Standpunkt, den der gehorsamen, devoten Frau, zu. Die Machtaufteilung verändert sich jedoch, als Selene erfährt, dass Viktor ihre Eltern ermordet hat. Dies ist der Wendepunkt: Indem sie ihn tötet verleiht sie sich Handlungsmacht, wie es für den Postfeminismus üblich ist (Gill 2007: 153), und ‚befreit‘ sich von patriarchalen Strukturen, zerstört diese.

Das Verhältnis zwischen Kraven und Selene ist ebenfalls durch ein Schwanken zwischen Rationalität und Irrationalität ausgezeichnet: Er konstruiert sie, wie Viktor in manchen Szenen, als gefühlorientiert und sogar als paranoid. Selene hat aber als Final Girl eine Art ‚gesunde Paranoia‘, die sie letztendlich rettet (Clover 1996: 86). Sie ist Kraven gegenüber generell extrem skeptisch und hegt den Verdacht, er habe einen Pakt mit den Werwölfen geschlossen, womit die Vampirältesten in Gefahr wären, was sich im Laufe des Films auch bewahrheitet: Er beabsichtigt, gemeinsam mit Lucian die Vampirältesten zu stürzen und selbst die Herrschaft über Vampire und Werwölfe zu übernehmen (Wiseman 2003: 01:34:53 – 01:35:39). Äußerungen von Kraven wie „Du hast doch selbst gesagt, dass du nichts geseh’n hast.“ (Wiseman 2003: 00:12:53) stellen Selene auf indirekte Art und Weise als paranoid – dies zeichnet das Final Girl u.a. aus (Clover 1996: 86) – als lächerlich, dar. Frauen erscheinen dadurch irrational, unzuverlässig, nicht vertrauenswürdig und seien daher nicht ernst zu nehmen; einem alten Geschlechterrollenklischee entsprechend. Kraven schreibt Selene auch auf direkte Weise einen Verfolgungswahn zu, indem er behauptet, ihr Verhalten sei obsessiv: In einem Gespräch versucht sie etwa ihm zu schildern, Michael sei für die Lycaner aus irgendeinem Grund wichtig. Kraven hört aber nicht auf Selene und tut ihren Verdacht als lächerlich ab: „Das begreif ich einfach nicht. Warum bist du von dieser lächerlichen Theorie so besessen?“ (Wiseman 2003: 00:35:19). Dies erweckt wieder den Eindruck, sie sei nicht nur paranoid, wie für ein Final Girl üblich

(Clover 1996: 86), sondern sogar als obsessiv, da er behauptet, sie sei besessen. Kraven meint, sie hätte sich in Michael verliebt, was Selene jedoch als lächerlich abwehrt. Kraven zweifelt ihren Standpunkt verbal an und verlässt daraufhin das Zimmer. Als er an Selene vorbeigeht, streift er sie mit seiner Schulter (Wiseman 2003: 00:35:23 – 00:35:40). Kraven stützt eine alte Geschlechterrollenaufteilung: er inszeniert sie als gefühlsgesteuerte, leicht beeinflussbare, irrationale Frau und sich selbst als vernünftigen, rationalen Mann; seine Geste am Schluss der Szene verstärkt die alte dualistische Rollenaufteilung (Frau-Irrationalität, Mann-Rationalität) noch. Einerseits verbindet er seine Männlichkeit mit Vernunft, zugleich jedoch betrachtet er sich auch als eine Art Hedonist: In einer anderen Konversation meint er zu Selene, was es bringe unsterblich zu sein, wenn sie sich nicht einmal die einfachsten Freuden des Lebens gönne (Wiseman 2003: 00:17:31 – 00:17:36). Diese Äußerung konstruiert sie als durchwegs vernünftig, als diejenige, die ihr Leben nüchtern kontrolliert. Selene erscheint als Feministin, die sich gewisse Vergnügen versagt (Wilcox 2007: 47). Zudem stützt sie das Bild der Frau als Kontrollhabende über Gefühlsleben und Beziehungen, das typisch für die postmoderne Medienkultur ist. Kraven, das Männliche, hingegen konstruiert sich selbst als Hedonist, als ‚Gothic-Casanova‘, als Macho, der nur auf ‚das Eine‘ – Vergnügen – aus ist (Gill 2007: 151). Durch diese Konstruktion wird mit den alten Stereotypen des vernünftigen, rationalen Mannes und der gefühlsorientierten, irrationalen Frau gebrochen.

In Kravens Beziehung zu Selene spielt außerdem das Schwanken zwischen ‚passivem Schmuckstück‘, der ‚Widerspenstigen Zähmung‘ und Rebellion eine bedeutende Rolle. Er versucht sie immer wieder zu unterwerfen, sie zu einem prachtvollen Schmuckstück an seiner Seite zu machen. Selene bezieht eindeutig Stellung: Kraven meint etwa in einer Unterhaltung, als Gäste am Anwesen der Vampire eintreffen, zu ihr: „Du weißt, ich wollte dich heute Abend an meiner Seite haben.“ (Wiseman 2003: 00:17:11). Sie entgegnet ihm: „Erika würde alles dafür tun, nimm doch sie.“ (Wiseman 2003: 00:17:14). Kraven fügt hinzu: „Zieh‘ dir was Elegantes an und beeil dich etwas.“ (Wiseman 2003: 00:17:48). Die Degradierung der Frau als ‚prächtiger Schmuck‘ eines Mannes ist für das GothicHorrorgenre charakteristisch (Wood 1996: 366 f): Frauen werden dadurch Kompetenzen, Fähigkeiten, aber auch Aktivität generell abgesprochen und allesamt Männern zugeschrieben. Es ist also eine Variation der traditionellen Stereotype des aktiven Mannes und

der passiven Frau. Kraven versucht sich als Patriarchatsherrn, also als eine Form hegemonialer Männlichkeit (Connell 1993: 183 ff), zu inszenieren. Die Szene impliziert darüber hinaus, dass er die ihm gegenüber rebellische Selene zähmen möchte; sie gemäß einem viktorianischen Weiblichkeitsbild zu einer schönen, starken, doch von ihm abhängigen Frau machen möchte (Wood 1996: 366 f). Selenes sarkastische Antwort verdeutlicht jedoch, dass sie sich nicht zähmen lässt, um als ‚Schmuckstück‘ an seiner Seite zu erscheinen. Sie bricht mit dem konstruierten Klischee passiver Weiblichkeit und aktiver Männlichkeit: sie setzt sich verbal offensiv durch ihren Sarkasmus zur Wehr. Selene verdeutlicht zudem, dass sie sich den Sexismus, dem sie als postfeministische Heldin ausgesetzt ist (Wilcox 2007: 46 f), nicht bieten lässt. Ihre Verhaltensweise Kraven gegenüber verstärkt ihre Position, denn sie hört nicht auf ihn und verlässt sogar die Villa, anstatt bei ihm zu bleiben (Wiseman 2003: 00:22:48 – 00:23:08). Sein Bestreben, die rebellische Kriegerin zu zähmen und in eine schöne, starke, aber trotzdem von ihm abhängige Frau zu verwandeln (Wood 1996: 366 f), scheitert, wie es für eine Form postfeministischer Männlichkeit spezifisch ist (Brabon 2007: 57 f). Hier wehrt sie sich auf doppelte Weise gegen das Bild der Frau als Schmuckstück des Mannes: sie entgegnet Kravens Äußerung mit Sarkasmus und widersetzt sich seiner Anordnung.

Manchmal wehrt sich Selene gegen Kravens Unterwerfungsversuche lediglich auf verbaler Ebene. Er meint etwa in einem Gespräch zu ihr: „Das ist vollkommen inakzeptabel. Du widersetzt dich meinen Anweisungen und verbringst die Nacht mit einem Menschen außerhalb der Villa, einem Menschen, den du dann auch noch in mein Haus holst.“ (Wiseman 2003: 00:34:58); sie entgegnet ihm: „Soweit es mich betrifft, ist es immer noch Viktors Haus.“ (Wiseman 2003: 00:35:06). Kraven reagiert auf die Aussage, indem er mit der Hand auf den Tisch schlägt. Selene beteuert, sie wolle nicht streiten, sondern ihm lediglich erklären, dass Michael für die Lycaner aus irgendeinem Grund wichtig sei (Wiseman 2003: 00:35:09 – 00:35:16). Kraven konstruiert sich selbst ein weiteres Mal als rationalen Patriarchatsherrn, als hegemoniale Männlichkeit, dem die anderen Frauen und Männer der Familie subordiniert sind (Connell 1993: 183 ff). Selene hingegen wird als irrationale, unvernünftige Regelbrecherin, Rebellin, inszeniert und durch sein machohaftes rechthaberisches Verhalten eine subordinierte Position zugeschrieben: es entsteht der Eindruck als würde sie selbst nicht wissen, was gut für sie sei, er hingegen schon. Als

postfeministische Heldin sieht sie sich durch das Bild der unvernünftigen Frau, die in die Schranken gewiesen werden muss, einmal mehr mit Sexismus konfrontiert (Wilcox 2007: 46 f). An Selenes Reaktion wird jedoch deutlich, dass sie Kraven nicht als ihren Patriarchatsherren betrachtet, dem sie sich fügen muss. Es wird vielmehr das Scheitern hegemonialer Männlichkeit deutlich: Er erscheint als schwächlicher Macho, wie es für eine Art postfeministischer Darstellung von Männlichkeit typisch ist (Brabon 2007: 57 f). Sie verleiht sich durch ihr Handeln einen überlegenen Standpunkt: In der Szene wird das zuvor aufgebaute Klischee der irrationalen Frau und des rationalen Mannes auf den Kopf gestellt: durch sein aggressives Verhalten – mit der Hand auf den Tisch schlagen – scheint eher Kraven als von seiner Wut beherrscht – seinen Gefühlen unterworfen. Selene hingegen erweckt insbesondere durch ihre Beteuerung einen vernünftigen, rationalen und ruhigen Eindruck. Sie ist insofern als eigenständige starke postfeministische Frau (Gill 2007: 152 ff) und Final Girl (Clover 1996: 86) betrachten. Dies reproduziert ein mittlerweile etabliertes Frauenbild vernünftiger, ernster Weiblichkeit gegenüber irrationaler Männlichkeit.

Selene und Michael – die große Ausnahme?

In der Beziehung zwischen Selene und Michael ist zunächst zu beachten, dass er zu Beginn tendenziell mehr auf sie angewiesen ist als sie auf ihn: Er ist zunächst meist als ahnungsloses, verwirrtes Opfer dargestellt, das sich nicht gegen seine Angreifer wehren kann – charakteristisch für das Horror-Genre (Stiglegger 2002: 264). Exemplarisch ist hier jene Szene anzuführen, in der Selene in Michaels Appartement einbricht. Sie packt ihn an der Kehle und drückt ihn gegen die Wand. Selene fragt Michael, warum die Werwölfe hinter ihm her sind. Er hat jedoch keine Chance mehr zu antworten, da Lycaner angreifen. Nachdem die beiden getrennt werden, befreit Selene Michael aus den Klauen der Werwölfe (Wiseman 2003: 00:23:28 – 00:28:00). Diese Darstellung legt nahe, dass sich Michael, obwohl sein Körper kräftiger wirkt als ihrer, physisch nicht wehren kann. Das Stereotyp des starken muskulösen Mannes und der schwachen filigranen Frau wird hier also auf den Kopf gestellt. Selenes Körper erscheint zwar schlank, jedoch ist sie dem stark aussehenden Mann überlegen.

Sie muss Michael erst die Welt, in die er geraten ist, erklären. Als Selene ihn etwa in eine

Wohnung der Vampire in die Stadt bringt, erklärt sie ihm, dass er in einen Krieg zwischen Werwölfen und Vampiren geraten sei. Sie erzählt Michael zudem, dass die meisten Menschen nach einem Lycanerbiss innerhalb von kurzer Zeit sterben und er sich glücklich schätzen könne, dass er noch lebe (Wiseman 2003: 00:51:10 – 00:53:34). Selene nimmt die Rolle der Mutter ein, die ihrem Kind, repräsentiert von Michael, die Welt erklärt. Sie erscheint dabei jedoch nicht als liebevolle Mutter, denn sie betont immer wieder, nur herausfinden zu wollen, was Lucian mit Michael vorhabe (Wiseman 2003: 00:53:45 – 00:53:51). In dieser Art der Darstellung erhält Selene durch ihr Wissen und ihre Fähigkeiten eine privilegierte Position, Michael wirkt durch sein Unwissen und den Mangel an ‚überlebensnotwendigen‘ Fähigkeiten, insbesondere kämpferischer, subordiniert. Dies konstruiert sie als rationale berechnende gefühlskalte Kämpferin und bricht mit der traditionellen Verbindung von Weiblichkeit und Gefühlen; dadurch stützt sie das Bild einer ‚Eiskönigin‘.

Selene beschützt und rettet Michael vor sämtlichen Feinden, Vampiren und Werwölfen, trotz ihrer Beteuerungen, sie empfinde nichts für ihn. Sie versteckt ihn etwa vor ihrer Familie, dem Vampirorden, siehe die Letzt behandelte Szene. Selene befreit ihn des Weiteren (Wiseman 2003: 01:45:49 – 01:46:40) nachdem es den Werwölfen gelungen ist, ihn gefangen zu nehmen (Wiseman 2003: 01:17:28). In beiden Szenen erhält sie die Rolle einer Mutter, die ihr Kind, Michael, beschützt. Es ist dabei zu bemerken, dass Selenes Rolle als kampfbereite aktive Mutter und seine als verängstigtes passives Kind bzw. Opfer ein traditionelles Geschlechterrollenkliche auf den Kopf stellt: Frauen seien passiv und Männer aktiv. Gleichzeitig ist jedoch ist das Bild der kampfbereiten Mutter auch ein traditionelles Stereotyp. In ein paar Situationen rettet Michael Selene – dies liegt jedoch zu Beginn seltener vor als die umgekehrte Situation –: etwa in *Underworld Evolution*, als Selene durch eine (geheime) Falltür stürzt und von Lycanern attackiert wird (Wiseman 2006: 00:44:08 – 00:46:13).

Mit Selenes Hilfe – sie beschützt Michael so gut wie möglich und rettet ihn immer wieder – entwickelt er durch ‚Learning-By-Doing‘ kämpferische heroische, männlich konnotierte Fähigkeiten und eilt ihr auch immer mehr zu Hilfe. Ein sehr anschauliches Beispiel für diesen Lerneffekt ist jene Szene, in der sie zu ihm meint, er solle aus dem Fenster

springen, da die Wohnung, in der sie ihn versteckt hat, von Lycanern angegriffen wird. Die Wohnung befindet sich einige Stockwerke über dem Boden, der Sprung wäre also für einen normalen Menschen tödlich. In einer Schießerei fällt Michael hinunter, landet jedoch wie eine Raubkatze sicher auf allen Vieren (Wiseman 2003: 01:16:25 – 01:17:15). Diese Szene veranschaulicht einen Fähigkeitszuwachs auf seiner Seite. Zudem gelingt es Michael im finalen Kampf gegen Viktor zwar, sich zu wehren, aber letzten Endes erschlägt Selene Viktor (Wiseman 2003: 01:54:00 – 01:57:34). Das Machtgefälle dieser Szene ist folgend inszeniert: Viktor hat Michael gegenüber eine hegemoniale Position, obwohl er ermordet wird, da ihn Letzterer nicht ohne Hilfe besiegen könnte. Selene hat als Michaels Retterin und Mörderin Viktors Vormachtstellung. Sie ist ein weiteres Mal kampfbereite Mutter, die ihr Kind verteidigt, und zugleich diejenige, die das Patriarchat stürzt. Michael kann sich zwar ein wenig verteidigen, aber seinen Gegner noch nicht ohne ihre Hilfe besiegen, er wäre Viktor unterlegen. Die Beziehung zwischen Michael und Selene verändert sich jedoch, wird ausgeglichener, d.h. die beiden helfen einander. Beispielhaft ist dafür jene Szene anzuführen, in der sie das Bewusstsein verliert, als sie mit Michael vor Lucian und den anderen Werwölfen in einem Auto flieht. Das Auto fällt an einem Pier ins Wasser. Michael gelingt es, Selene und sich aus dem Wagen zu befreien und sie an Land zu bringen, bevor er ohnmächtig wird. Nachdem sie ihr Bewusstsein wieder erlangt hat, bringt sie Michael und sich ins Anwesen der Vampire (Wiseman 2003: 00:27:53 – 00:34:20). Selene erscheint hier klassisch als hilfsbedürftige Frau, als ‚holde Maid in Nöten‘, Michael als heroischer Retter. Einerseits werden also traditionelle Geschlechterklischees gestützt, andererseits kehren sich diese dann um, sodass sie gebrochen werden. Die beiden sind insgesamt betrachtet auf gegenseitige Hilfe angewiesen.

Eine Szene, die Michaels Entwicklung deutlich reflektiert ist folgende: als Selene einen Lastwagen steuert, geht die Sonne auf und sengt ihre Hand sowie Wange an. Er sitzt am Beifahrersitz und meint, sie solle sich unters Lenkrad bücken, dabei aber den Fuß am Gaspedal lassen. Michael lenkt nun den LKW und die beiden rammen mit dem Fahrzeug die Tore einer verlassenen Halle. Er bemerkt sofort, dass Sonne durch die Fenster des Raums scheint. Michael reißt mit der bloßen Hand einige Farbdosen auf und spritzt die Farbe so gut als möglich auf die Fenster. Als er Selene aus dem Lastwagen holt, hüllt er sie in eine Decke ein und führt sie in einen dunklen Container. Dort sieht er sich ihre

Verletzungen an, wobei er ihre Hand sowie ihre Wange zärtlich berührt, und begibt sich auf die Suche nach einem Erste-Hilfe-Kasten (Wiseman 2006: 00:32:52 – 00:35:08). Michael wird dadurch als zärtlicher, starker Retter der ‚holden Maid in Nöten‘ inszeniert. Die Beziehung zwischen Selene und ihm verändert sich jedoch: Im finalen Kampf von Underworld Evolution bekämpfen die beiden Marcus und William. Sie helfen einander immer wieder. Außerdem gelingt es Michael William zu töten und Selene Marcus (Wiseman 2006: 01:30:58 – 01:31:38). Beim gemeinsamen Kampf nivelliert sich ihr Macht- und Abhängigkeitsgefälle. Selene nimmt Michael gegenüber nicht nur die Rolle einer Mutter, sondern auch die einer Geliebten ein: Eine sehr widersprüchliche, aber für diesen Aspekt bedeutsame Szene ist jene, in der Michael von Selenes Blut trinkt, da er zuvor verletzt wurde (Wiseman 2006: 00:27:34 – 00:28:18). Sie erscheint einerseits als Mutter, die ihr Kind füttert. Der Vampirbiss und das Trinken von Blut sind aber auch sehr stark sexuell konnotiert (Humphries 2005: 10), sodass andererseits eine Liebesbeziehung der beiden nahe gelegt wird. Erst war Selene eher Michaels Beschützerin, eine Mutterfigur, selten nahm er die Rolle ihres Retters ein, nun beschützen die beiden einander. Einzelne Szenen implizieren entweder eine privilegierte Position ihrerseits oder seinerseits, jedoch beziehe ich mich aufs Gesamtbild sowie die Entwicklung der Beziehung zwischen den beiden. Selene verhält sich Michael gegenüber zu Beginn verbal und physisch offensiv und distanziert, verliebt sich jedoch mit der Zeit immer mehr in ihn und verhält sich ihm gegenüber gefühlvoller. In den Filmen wird durch zwei Szenen eine romantische Liebesbeziehung zwischen ihnen verdeutlicht: als Selene Michael aus den Fängen der Werwölfe befreit küsst er sie und sie erwidert den Kuss (Wiseman 2003: 01:46:12 – 01:46:30). In Underworld Evolution verbringen die beiden sogar eine Liebesnacht miteinander (Wiseman 2006: 00:35:28 – 00:40:08). Michael wird zu Beginn als sensibler Mann ohne kämpferische Fähigkeiten portraitiert. Er erlangt zunehmend diese Kompetenzen und das Wissen. Selene und Michael verkörpern dadurch immer mehr das traditionelle Ideal des männlich konnotierten Helden, der seinen Feinden gegenüber brutal ist, zu seiner Geliebten jedoch zärtlich (Mellen 1987: 3 ff). Die Transformation Michaels zu einer solchen Heldenfigur stützt das alte Klischee, zugleich bricht Selene die Assoziation dieses Heldenideals und die generelle Verbindung von Aktivität sowie Aggressivität mit Männlichkeit, da sie es als Frau ebenfalls verkörpert. Indem Selene jedoch auch gefühlvoller wird, wird zugleich die

alte Verbindung von Weiblichkeit und Gefühlen gestützt.

Filigrane, sexy Puppe und toughe Kriegerin zugleich

Selene wirkt als Shero mit ihrem schlanken weiblichen Körper zwar wesentlich schwächer und zerbrechlicher als etwa ihr Vampirvater Viktor oder der Vampirälteste Marcus, dennoch erweist sie sich im Kampf gegen die beiden als sehr stark und energisch, wie für das Final Girl charakteristisch (Clover 1996: 86). Dadurch wird einerseits das Klischee der schwachen filigranen Frau und des muskulösen Mannes reproduziert. Die Erwartung entsteht, dass eine so zierliche Frau nicht die körperliche Konstitution und dafür notwendigen kriegerischen Fähigkeiten hätte, sich gegen physisch überlegene Gegner durchzusetzen. Letzten Endes gelingt es Selene jedoch, Viktor in *Underworld* (Wiseman 2003: 01:56:56 – 01:57:34) und Marcus in *Underworld Evolution* zu töten (Wiseman 2006: 01:31:34); sie besiegt ihre physisch stärkeren Widersacher. Als unsterblicher Vampir genießt Selene ein junges, sehr sexualisiertes Erscheinungsbild – sie trägt hautenge Kleidung (beinahe immer einen glänzenden Anzug und darüber eine enge Corsage), die ihren schlanken weiblichen Körper markiert. So ein schöner weiblicher Körper und die Zugehörigkeit zur privilegierten weißen Rasse, den Vampiren, gelten als Voraussetzungen für ‚Erfolg‘ in der postfeministischen Medienkultur (Gill 2007: 149 f).

Um sich gegen ihre Widersacher behaupten zu können, hat sich die Shero neben verbal-offensiven Strategien auch Kampftechniken, den Umgang mit Waffen und Technik im Allgemeinen, also männlich konnotierte Verhaltensweisen, angeeignet – charakteristisch für postfeministische Heldinnen im Gothic-Horrorgenre (Wilcox 2007: 46 f) und das Final Girl (Clover 1996: 86). Emotionale Ausdrucksweisen wie etwa weinen, sich ducken, kauern, schreien, ohnmächtig werden, zittern sowie um Mitleid betteln gelten als weiblich. Selenes Verhalten, als Final Girl, ist in beiden Filme zornig, ungehalten und kraftvoll, denn sie verhält sich verbal und physisch offensiv, was im Horror-Genre männlich konnotiert ist. Zusätzliche Eigenschaften, die sie als Final Girl auszeichnen, sind Intelligenz, Ernst, Kompetenzen in Mechanik und anderen praktischen Bereichen, sowie Einfallsreichtum in Extremsituationen. Diese werden normalerweise Männern zugeschrieben und lassen Selene burschikos wirken (Clover 1996: 86 ff). Beispielhaft für ihre männlich konnotierten ‚Fähigkeiten‘ sind etwa folgende Szenen: Als Selene mit Viktor und einigen Vampiren in

das geheime Untergrundlabor der Werwölfe vordringt, stellt sie ihre Kompetenz, Ruhe und Schnelligkeit in Extremsituationen unter Beweis: Sie springt rückwärts über einen Lycaner, den sie zuvor erschießt, und landet sicher auf beiden Beinen. Schnell wechselt Selene kniend das Magazin ihrer Pistole und erschießt einen weiteren Werwolf, der sich bereits auf sie stürzt (Wiseman 2003: 01:42:39 – 01:42:58). An dieser Stelle wird sie als körperlich ‚top fit‘, kompetent im Umgang mit Waffen und gefährlich für ihre Feinde repräsentiert. Nennenswert ist ferner, dass Selene Michael einmal rettet, indem sie bewaffnete Polizisten mit ihren bloßen Fäusten niederschlägt und gleichzeitig einen LKW problemlos steuert (Wiseman 2006: 00:26:00 – 00:32:50). Es sind allesamt keine üblichen Fähigkeiten für eine Frau in der westlichen Kultur (Wilcox 2007: 46 f), die sie ihren gegenüber überlegen erscheinen lassen. Die Vermutung, dass diese männlich konnotierten Fähigkeiten in Kombination mit ihrem schlanken, sexy Körper ihren Erfolg garantieren (Gill 2007: 149 f), liegt nahe.

Selenes Handlungsmacht

Die Shero hätte eigentlich genug mit sich selbst und ihrem Umfeld zu tun. Sie wählt nicht den einfachsten Weg, der darin bestehen würde, keinen oder nur geringen Widerstand zu leisten und die ihr zugeschriebene subordinierte Position einzunehmen, sondern trifft ihre eigenen Entscheidungen, sie widersetzt sich Kraven und Viktor immer wieder, zudem schlägt sie sich immer mehr auf Michaels Seite. Eine wichtige Facette dabei ist, dass Selene ihre Entschlüsse nicht an der gesellschaftlichen Norm ausrichtet, sondern mit dieser Norm immer mehr bricht: Einerseits hinterfragt sie das Patriarchat und wendet sich gegen dieses, wie es für das Horrorgenre (Williams 1996: 164 ff) und das Gothic-Horrorgenre (Botting 1996: 19 f) spezifisch ist. Sie nützt ihre Entscheidungs- und Handlungsfreiheit, um sich für den feministischen Kampf gegen das Patriarchat zu engagieren. Sie bricht generell mit ‚Gesetzen‘ des Vampirordens indem sie sich erst mit Michael verbündet und dann sogar eine Liebesbeziehung mit ihm eingeht. Selene reproduziert patriarchale Strukturen und Geschlechterrollenbilder selbst, indem sie sich für spezifisches Verhalten bzw. bestimmte Rollen männlichen Charakteren gegenüber entscheidet, wie es für postfeministische Weiblichkeit spezifisch ist (Gill 2007: 153) – dies wurde weiter oben bereits aufgezeigt.

Generell versucht Selene ihre Handlungsfreiheit, die nicht uneingeschränkt ist, für ihren Kampf, ‚ihre Sache‘ zu nützen. Sie wird dabei immer wieder von männlichen Figuren, die für das patriarchale System stehen, in die Schranken gewiesen, wehrt sich jedoch dagegen. Es muss bemerkt werden, dass die Shero in *Underworld* auch einen ‚privilegierten Status‘ besitzt: Sie steht in Viktors Gunst, denn er betrachtet sie als seine Tochter, also ist sie die Tochter eines Herrschers, und mit diesem sozialen Status gehen gewisse ‚Freiheiten‘ einher. Ihre Privilegien sind jedoch nicht nur an ihren sozialen Status, sondern auch an ihre weiße Rasse gebunden, wie im Postfeminismus üblich (Gill 2007: 149 f). Selene gegenüber müssen Männer ihren patriarchalen Status behaupten und dafür Strategien entwickeln, insbesondere Kraven. Patriarchale Vormachtstellung ist nicht mehr selbstverständlich, sondern muss verteidigt und gerechtfertigt werden, wie für die aktuelle Gesellschaftsentwicklung signifikant. In dieser Situation steckt Potential zur Veränderung der Geschlechterverhältnisse (Connell 1993: 107 ff): Das Ende beider Filme bietet eine solche Möglichkeit, denn in beiden Filmen wird das patriarchale System durch die Ermordung der Patriarchatsherren gestürzt: In *Underworld* tötet Selene ihren Vampirvater Viktor (Wiseman 2003: 01:56:56 – 01:57:34), in *Underworld Evolution* sterben die restlichen Ältesten: Der Urunsterbliche Alexander (Wiseman 2006: 01:12:20 – 01:12:35), der Urwerwolf William sowie der Urvampir Marcus (Wiseman 2006: 01:31:34). Am Ende von *Underworld* meint Selene noch, das ganze Geschehen, all die Veränderungen, würden weitreichende Folgen haben. Sie habe sogar selbst einen Vampirältesten getötet und schon bald würde sie zur Gejagten werden (Wiseman 2003: 02:00:01 – 02:00:40). Am Ende von *Underworld Evolution* blickt Selene der Zukunft optimistischer entgegen, wobei zu bemerken ist, dass sie sich durch das Trinken von Alexanders Blut in einen Vampir verwandelt hat, dem die Sonne nichts mehr anhaben kann (Wiseman 2006: 01:09:44 – 01:10:25). Sie wird also durch das Blut des ersten Vampirs, der männlich ist, zu einer Art Übervampir; dies stützt eine patriarchale Struktur. Alexander bezeichnet Selene im Übrigen als ‚letzte Hoffnung‘ (Wiseman 2006: 01:09:29). Sie beschreibt, dass durch das Vermischen von Vampiren und Werwölfen Chaos und Machtkämpfe folgen würden, trotzdem blicke sie zum ersten Mal mit Hoffnung ins Licht (Wiseman 2006: 01:34:00 – 01:34:20). Selene reproduziert selbst durch die Wahl ihrer Praktiken traditionelle Geschlechterrollenbilder, bricht aber auch mit ihnen; dies verleiht ihr einerseits Handlungsspielraum, allerdings erfährt sie auch Sanktio-



nen.

Zu den Konsequenzen von Selenes Handlungsmacht

Handlungsmacht hat ihren Preis: Selene muss eindeutig auch die Konsequenzen für ihre Entscheidungen tragen. So zieht sie immer wieder Kravens Zorn auf sich, denn sie beachtet dessen Befehle generell nicht. Viktor und Kraven versuchen zumindest an der (patriarchalen) Tradition festzuhalten. Als Selene z.B. von Kraven und dessen Männern gefangen genommen wird, meint Letzterer zu ihr, sie hätte sich nicht einmischen sollen. Sie zweifelt daran, ob er selbst ein Stück Haut aus Lucians Arm (dem Anführer der Werwölfe) als Beweis für dessen Tod geschnitten habe. Kraven meint, sie würde die Situation bald so sehen wie er (Wiseman 2003: 01:09:04 – 01:09:54). Selene trifft also die Entscheidung, sich ihm zu widersetzen. Kraven erhält sich seinen Status durch seine letzte Äußerung. Sie erhält Handlungsmacht, ein markantes Merkmal des postfeministischen Frauenbildes (Gill 2007: 153), erfährt aber auch Sanktionen. Ihre Strafe hängt davon ab, welchen Status die männliche Figur besitzt, der sie sich widersetzt hat: So sind etwa die Konsequenzen, die aus ihrem Verhalten Kraven gegenüber, der Viktor und den anderen Vampirältesten subordiniert ist, resultieren, nicht so drastisch, wie die Sanktionen, die Viktor ihr auferlegt. Es muss dabei berücksichtigt werden, dass Kraven in Selene verliebt ist und sie wahrscheinlich nicht zu hart bestrafen möchte. Kraven droht Selene etwa, er werde sie verstoßen, wenn sie sich mit Michael trifft, was Selene jedoch nicht weiter kümmert. Sie meint sarkastisch zu Kraven: „Da Viktor jetzt erwacht ist, lass uns abwarten, was er dazu sagt.“ (Wiseman 2003: 00:50:56). Kraven inszeniert sich zwar zu Beginn als hegemoniale Männlichkeit (Connell 1993: 183 ff), verliert seine Machtposition jedoch mit seinem für eine postfeministische Männlichkeitsform spezifischen Scheitern (Brabon 2007: 57 f). Kraven ärgert sich zwar über ihr Verhalten, bestraft sie jedoch nicht. Kraven kann Selene also nichts anhaben. Sie wird erst auf Viktors Befehl hin eingesperrt (Wiseman 2003: 01:09:04 – 01:10:10). Viktor verkörpert als Patriarchatsherr eine hegemoniale Form von Männlichkeit (Connell 1993: 183 ff) und besitzt somit den höchsten sozialen Status. Kraven und Selene sind ihm gegenüber subordiniert, wobei ihr als Frau die niedrigste Position zukommt.

Selene reagiert auf jede Situation flexibel: Sie sieht sich stets mit der Herausforderung

konfrontiert neue Problemlösungs- und Überlebensstrategien zu entwickeln. Als postfeministische Heldin (Wilcox 2007: 46 f), Final Girl (Clover 1996: 86) und Kämpferin verhält sie sich den meisten männlichen Figuren, die zum Großteil die Rolle ihrer Feinde einnehmen oder ihr und Michael zumindest nicht wohl gesonnen sind, verbal sowie physisch offensiv. Michael gegenüber verhält sie sich zuerst zwar auch offensiv, wird ihm gegenüber jedoch immer zärtlicher. Zu Beginn von *Underworld* wird der Eindruck erzeugt, dass Selene Anderen gegenüber generell sehr distanziert, berechnend und gefühllos ist, als Michael jedoch in ihr Leben tritt, ändert sich dies. Sie wird zu einer Heldin, die ihren Feinden gegenüber brutal ist, zu Michael, ihrem Geliebten, jedoch zärtlich, was lange Zeit das heroische Bild des idealen Mannes war (Mellen 1987: 3 ff). Sie wirkt durch ihre Liebe zu Michael verletzlich. Als Selene in *Underworld Evolution* denkt, er sei gestorben, berührt sie etwa zärtlich seine Brust mit ihrer Hand (Wiseman 2006: 01:11:28). Diese Geste ist als sehr gefühlsbetont und sentimental zu deuten, was traditionell als weiblich erachtet wird.

Zu Selenes sexueller Autonomie

Im Bezug auf ihre Sexualität wird Selene als autonom konstruiert: Ihr stehen mehrere Männer zur Verfügung, wie für postfeministische Darstellungen von Heldinnen des Subgenres (Wilcox 2007: 44), aber auch den Postfeminismus generell (Gill 2007: 153) kennzeichnend: Der Vampir Kraven, der sie schon seit langem begehrt, und der Werwolf-Vampir-Hybrid Michael. Selene entscheidet sich für Michael und verbringt mit ihm eine gemeinsame (Liebes-)Nacht (Wiseman 2006: 00:35:28 – 00:40:08), was sie als autonome heterosexuelle Frau konstruiert. Es muss darauf hingewiesen werden, dass sie jedoch diese Wahlfreiheit ihrer Sexualpartner nur genießt, da sie einen weißen, schlanken, schönen Körper hat (Gill 2007: 151 f).

Kravens Liebesbekundungen gegenüber bezieht Selene eindeutig Stellung: Als er sich im Laufe einer Unterhaltung beklagt, sie hätte ihn vor dem gesamten Vampirorden gedemütigt und von ihr und sich spricht, meint sie: „Es gibt kein uns.“ (Wiseman 2003: 01:05:32). In einer anderen Unterhaltung, nachdem Kraven Michael angeschossen hat, meint Selene sogar zu Kraven: „Ich hoffe, ich erlebe noch, wie Viktor das Leben aus dir rausquetscht.“ (Wiseman 2003: 01:48:44). Ihre (aggressiven) Reaktionen verdeutlichen, dass sie sich nicht für Kraven als Partner entscheidet; seine Annäherungsversuche sind gescheitert. Ein

Charakteristikum des Final Girls ist dessen sexuelle Inaktivität (Clover 1996: 86): Kraven stellt ihr zwar hartnäckig nach, sie gibt sich ihm jedoch nie hin, entscheidet sich sozusagen für sexuelle Inaktivität. So meint er ihr gegenüber in einer Szene: „[...] was bringt es uns unsterblich zu sein, wenn man sich nicht ‘Mal die einfachsten Freuden des Lebens gönnt?’“ (Wiseman 2003: 00:17:30). Selene geht nicht auf Kravens Anmerkung ein und versucht ein anderes Thema mit ihm zu besprechen (Wiseman 2003: 00:17:30 – 00:17:44). Sie wirkt durch Kravens Aussage und durch ihr eigenes Verhalten ihm gegenüber keusch. Das Weibliche wird also stereotyp als passiv-keusch und das Männliche als aktiv-sexuell konstruiert. Dem Männlichen wird somit Macht, dem Weiblichen Ohnmacht zugeschrieben, indem Selene das Gespräch jedoch auf ein anderes Thema lenkt, erhält sie eine aktive Rolle, indem sie bewusst nicht auf seine Äußerung reagiert.

Conclusio

Selene's Weiblichkeit schwankt zwischen subversiven als auch vereinnahmten Charakteristika. Sie ist sowohl als feministische Heldin mit typisch männlichen Kompetenzen und Verhaltensweisen als auch als extrem schöne, feminine, sexualisierte Frau zu betrachten, d.h. sie ist sowohl ‚feministische Ikone‘ als auch ‚Backlash- Figur‘; ein Shero. Selene stellt die traditionelle Auffassung von ‚Frausein‘ bzw. Geschlecht, sowie damit verknüpfte patriarchale Gesellschaftsstrukturen, in Frage, stützt diese zugleich aber auch. Sie lebt in einer androzentristisch organisierten Welt, in der sie sich immer wieder gegen männliche Figuren behaupten muss. Gegen Diskriminierungen und Sexismus muss Selene sich mit Stärke, wie es für das Subgenre spezifisch ist, wehren. Dies tut sie durch traditionell männlich konnotierte Verhaltensweisen, wie es für postfeministische Gothic-Heldinnen (Wilcox, 2007: 46 f) sowie das Final Girl (Clover 1996: 86 ff) üblich ist. Die Shero in Underworld lässt sich keiner, für ihre Familie akzeptable, Geschlechterposition zuordnen; dies wird besonders durch Viktors und Kravens Zähmungsversuche deutlich. Die Beiden streben es an, sich als Patriarchatsherren zu inszenieren, und versuchen, Selene eine subordinierte Position zuzuschreiben. Sie stellt diese Figuren und damit verbundene Werte in Frage bzw. sogar als obsolet dar – ein Charakteristikum des Horror-Genres (Williams 1996: 164 ff). Durch ihr Verhalten Viktor und Michael gegenüber reproduziert sie jedoch zugleich patriarchale Strukturen. Ihre Beziehung zu Michael ist ebenfalls, jedoch

auf andere Art und Weise als zu Viktor, ein Oszillieren zwischen Brechen und Reproduktion von patriarchaler Organisation.

Literatur

Botting, Fred (1996): Gothic. London [u.a.]: Routledge.

Brabon, Benjamin A. (2007): The Spectral Phallus: Re-Membering the Postfeminist Man. In: Brabon, Benjamin A./ Genz, Stéphanie (Hrsg.): Postfeminist Gothic. Critical Interventions in Contemporary Culture. Basingstoke [u.a.]: Palgrave Macmillan. 56 – 67.

Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Butler, Judith (1993): Bodies That Matter: On The Discursive Limits Of "Sex". New York [u.a.]: Routledge.

Butler, Judith (2003): Performative Acts and Gender Constitution. An essay in phenomenology and feminist theory. In: Jones, Amelia (Hrsg.): The Feminism and Visual Culture Reader. London [u.a.]: Routledge. 392 – 402.

Carroll, Noël (2002): Why Horror? In: Jancovich, Mark (Hrsg.): Horror: The Film Reader. London [u.a.]: Routledge. 33 – 45.

Clover, Carol J. (1996): Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film. In: Grant, Barry Keith (Hrsg.): The Dread of Difference. Gender and the Horror Film. Austin: University of Texas Press. 66 – 113.

Connell, R.W. (1993): Gender and Power. Society, the Person and Sexual Politics. Cambridge [u.a.]: Polity Press.

Faulstich, Werner (2002): Grundkurs Filmanalyse. München: Wilhelm Fink Verlag.

Freeland, Cynthia A. (1996): Feminist Frameworks for Horror Films. In: Bordwell, David/ Carroll, Noël (Hrsg.): Post-Theory. Reconstructing Film Studies. Madison: The University of Wisconsin. 195 – 218.

Gamble, Sarah (2001): Postfeminism. In: Gramble, Sarah (Hrsg.): The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism. London [u.a.]: Routledge. 43 – 54.

Gill, Rosalind (2007): Postfeminist media culture. Elements of a sensibility. In: European Journal of Cultural Studies. 10(2). Los Angeles [u.a.]: SAGE Publications. 147 – 166.

Humphries, Reynold (2005): The American Horror Film. An Introduction. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Jancovich, Mark (1992): Horror. London: B. T. Batsford Ltd.

Kellner, Douglas (2005): Die Konstruktion postmoderner Identitäten am Beispiel von Miami Vice. In: Winter, Rainer (Hrsg.): Medienkultur, Kritik und Demokratie. Der Douglas Kellner Reader. Köln: Halem. 136 – 157. zit. als Kellner 2005a.

Kellner, Douglas (2005): Die postmoderne Lebenssituation von Jugendlichen. In: Winter, Rainer (Hrsg.): Medienkultur, Kritik und Demokratie. Der Douglas Kellner Reader. Köln: Halem. 179 – 186. zit. als Kellner 2005b.

Köver, Chris (2011): Mythisches Girlie, sexy Retterin. Buffys Heldinnen-Performance als narrativer Drag. In: Thomas, Tanja/ Hobuß, Steffi/ Kruse, Merle – Marie/ Hennig, Irina (Hrsg.): Dekonstruktion und Evidenz. Ver(un)sicherungen in Medienkulturen. Sulzbach (Taunus): Ulrike Helmer Verlag. 66 – 89.

Lacey, Nick (2000): Narrative and Genre. Key Concepts in Media Studies. Basingstoke [u.a.]: Palgrave.

Mai, Manfred (2006): Künstlerische Autonomie und soziokulturelle Einbindung. Das Verhältnis von Film und Gesellschaft. In: Mai, Manfred/ Winter, Rainer: Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge. Köln: Halem. 24 – 47.

Mellen, Joan (1978): Big Bad Wolves. Masculinity in The American Film. London: Elm Tree Books.

Neale, Stephen (1987): Genre. London: British Film Institute.

Richard, Birgit (2004): Sheroes. Genderspiele im virtuellen Raum. Bielefeld: Transcript Verlag.

Stiglegger, Marcus (2002): Horrorfilm. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Reclam. 263 – 267.

Wilcox, Rhonda V. (2007): Bite-Size Pieces: Disassembling the Gothic Villain in Witchblade. In: Brabon, Benjamin A./ Genz, Stéphanie (Hrsg.): Postfeminist Gothic. Critical Interventions in Contemporary Culture. Basingstoke [u.a.]: Palgrave Macmillan. 43 – 55.

Williams, Tony (1996): Trying to Survive on the Darker Side: 1980s Family Horror. In: Grant, Barry Keith (Hrsg.): The Dread of Difference. Gender and the Horror Film. Austin: University of Texas Press. 164 – 180.

Wood, Robin (1996): Burying the Undead: The Use and Obsolence of Count Dracula. In: Grant, Barry Keith (Hrsg.): The Dread of Difference. Gender and the Horror Film. Austin: University of Texas Press. 364 – 378.

Filme

Wiseman, Len (2003): Underworld. Extended Cut. UK/ Germany/ Hungary/ USA: Lakeshore Entertainment, Laurinfilm, Subterranean Productions LLC, Subterranean Productions UK Ltd., Underworld Produktions GmbH.

Wiseman, Len (2006): Underworld Evolution. USA: Screen Gems, Lakeshore Entertainment.