

(1919) und *Die Traumdeutung* (1900) stützt. Dabei gelingen Köppl interessante Beobachtungen über das Gegensatzpaar 'hell' und 'dunkel', das für ihn eine grundlegende kategoriale Unterscheidung zulässt. Vor allem seine sehr sensiblen *Dracula*-Lesarten können auf dieser Grundlage überzeugen. Gegenüber den zahlreichen sexuellen "Vergehen" der Frauen und Vampire den Jäger van Helsing als "Zwangsneurotiker" mit den "Thesen der Aufklärung im Mund" und "Hammer und Pfahl in der Hand" als Ausdruck "aggressive[r], sadistische[r] und nekrophile[r] Triebe" (134) vorgeführt zu bekommen, ist ebenso unterhaltsam wie plausibel. Auch die Interpretationsansätze über das Verhältnis von *Dracula* ('dunkel') und Jesus Christus ('hell') müssen als positiv festgehalten werden; es lohnte sich, sie weiter in den Blick zu nehmen.

Kapitel drei verlegt den Fokus von der Literatur auf den Film. Mit den wohl prominentesten Vampirfilmen *NOSFERATU, EINE SYMPHONIE DES GRAUENS* (D 1922, Regie: F.W. Murnau) und den drei *Dracula*-Verfilmungen von 1931, 1958 und 1992 verfolgt Köppl die "filmische Umsetzung einiger Schlüsselszenen des Vampirmythos" (192) hinsichtlich der Veränderungen, die Stokers Geschichte durch den Medienwechsel zu verschiedenen Zeiten erfahren hat. Daran schließt eine versierte Diskursanalyse über 'Vampire in der Politik' an, in der Köppl die Redeweisen von Blutsaugern und Sündenböcken sowie deren Funktion beschreibt. Nach einigen Beobachtungen zu Anne Rices Buchreihe *The Vampire Chronicles* (1976-2003, dt. *Chronik der Vampire*) und der *Twilight*-Tetralogie (2005-2008) von Stephenie Meyer, schließt das Buch mit seinem Höhepunkt, denn die Analyse der soziopolitischen Implikationen von *TRUE BLOOD* (USA 2008-, Idee: Alan Ball) ist noch nicht annähernd so oft unternommen worden wie die *close readings* weltliterarischer Klassiker.

Mit seinen Stärken und Schwächen steht Köppls Vampirologie dennoch konkurrenzfähig zwischen sehr ähnlich konzeptionierten Büchern der letzten Jahre. In jüngerer Zeit erschienen die vergleichbaren Bücher Hagen Schaub's (*Blutspuren*, 2008), Nicolaus Equiamicus' (*Vampire damals und heute*, 2010) oder Florian Kühners (*Vampire: Monster – Mythos – Medienstar*, 2010), der einen sehr ähnlichen Ansatz wie Köppl verfolgt und dabei, nicht allzu überraschend, auch ähnliche Ergebnisse formuliert. Alle vier Bücher liegen sowohl preislich (um die 20€) als auch vom Umfang (200-300 Seiten) nahe beieinander. Sie sind hinsichtlich ihres Informationsgehaltes allesamt als Einführungen in die Thematik zu verstehen, dabei allerdings im Gegensatz zu älteren Arbeiten, wie z.B. Norbert Borrmann (*Vampirismus oder die Sehnsucht nach Unsterblichkeit*, 1998), in der Wiedergabe allgemeinen Wissens ebenso wie in Detailangaben durchaus zuverlässig.

Auch Köppls Buch adressiert sich implizit an ein wenig vorgebildetes Publikum, denn auf die gesamte Textmenge gerechnet referiert es zu viel, was eigentlich hinlänglich bekannt ist, aus einschlägiger Forschungsliteratur, die allerdings nur

recht spärlich rezipiert bzw. in der Bibliografie verzeichnet wurde, und vor allem aus den eigenen (Vor-)Arbeiten. Neben den Nacherzählungen und Inhaltsangaben gerät das vorliegende Buch auch durch diesen Umstand in ein Ungleichgewicht zwischen Redundanz und Innovation, das zwar an vielen literatur-, kultur- oder medienwissenschaftlichen Arbeiten und besonders an allgemein gehaltenen Vampirbüchern festzustellen ist, aber daraus allein lässt sich keine Legitimation zur modifizierten Wiederholung und populärwissenschaftlichen Nachbereitung des eigentlich schon Bekannten ableiten.

Aus wissenschaftlicher Perspektive muss daher konstatiert werden, dass hier insgesamt nur wenig Neues und fast gar keine fruchtbar zu machenden Ansätze geboten werden. Die "Vogelperspektive" zeigt uns in der grobkörnigen Überblicksdarstellung lediglich vertraute Bilder und Muster, wobei das vielleicht Überraschende, Neue und Anschlussfähige bei einem mittlerweile überforschten Gegenstand wie dem Vampir nur noch über das Detail gewonnen werden kann.

Niels Penke

Literatur

- Borrmann, Norbert. *Vampirismus oder die Sehnsucht nach Unsterblichkeit*. München: Diederichs, 1998.
- Equiamicus, Nicolaus. *Vampire damals und heute: eine Chronologie*. Diedorf: Ubooks, 2010.
- Freud, Sigmund. *Das Unheimliche*. 1919. Frankfurt/M.: Insel, 1968.
- . *Die Traumdeutung*. 1900. Frankfurt/M.: Fischer, 2009.
- Kühner, Florian. *Vampire: Monster – Mythos – Medienstar*. Kevelaer: Butzon, 2010.
- Schaub, Hagen. *Blutspuren: die Geschichte der Vampire*. Graz: Leikam, 2008.

Fowkes, Kathrine A. *The Fantasy Film*. Malden: Blackwell, 2010.

Fantasy boomt – nicht nur in der Literatur, wo sie die SF in Sachen Popularität und Auflagenhöhe mittlerweile hinter sich gelassen haben dürfte, sondern auch im Kino. Peter Jacksons *THE LORD OF THE RINGS*-Verfilmungen (USA 2001-2003, dt. *DER HERR DER RINGE*) und die *HARRY POTTER*-Reihe (UK 2001-2011) sind nur die bekanntesten Vertreter eines Trends, der mit der Jahrtausendwende eingesetzt hat und seither anhält. Im Bereich der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Fantasy herrscht aber – insbesondere beim Film – noch großer Nachholbedarf; Katherine A. Fowkes schickt sich nun an, dieses Manko zumindest teilweise zu beheben.

Während es in der deutschsprachigen Forschung üblich ist, Definitionsfragen viel Platz einzuräumen, steht die Autorin diesbezüglich in der pragmatischer aus-

gerichteten angelsächsischen Tradition. Die wichtigen theoretischen Positionen (Tolkien, Zipes, Todorov, Bachtin, Jung etc.) werden zwar referiert, Fowkes ist aber weniger um eine detaillierte Diskussion bemüht, sondern legt sich eher ihr Handwerkszeug für die spätere Analyse zurecht. Entscheidendes Merkmal der Fantasy ist in ihren Augen ein "ontological rupture" (5). Zwar betont sie, dass Genre Grenzen alles andere als eindeutig seien, dennoch hat auch sie mit dem Problem zu kämpfen, dass Fantasy jenseits des harten Kerns mit Tolkien und Verwandten stark ausfranst. Letztlich scheint fast nur eine Negativbestimmung möglich, "reserving the term 'fantasy' as a designation related to, but distinct from Science-Fiction and horror" (2). Diese Dreiteilung hat zwar eine lange Tradition, ist aber dennoch fragwürdig. Denn während sich SF und Fantasy primär durch die Ontologie ihrer Welten unterscheiden (sich aber durchaus überschneiden können), beschreibt 'Horror' einen Affekt beim Rezipienten und kann in den unterschiedlichsten Welten angesiedelt sein. So gibt es ja auch zahlreiche Filme, die unbestritten Horror *und* SF sind.

Fowkes strebt keinen möglichst breit gefassten Überblick an, sondern analysiert in ihrem knapp zweihundertseitigen Buch stellvertretend zehn Filme respektive Filmreihen eingehender. Die Aussagekraft ihrer Untersuchung steht und fällt somit mit der Filmauswahl und diese erstaunt doch etwas. Auf die eine Seite hin ist ihr Fantasy-Begriff sehr weit gefasst; so untersucht sie Komödien wie HARVEY (USA 1950, dt. MEIN FREUND HARVEY, Regie: Henry Koster), BIG (USA 1988, Regie: Penny Marshall) und GROUNDHOG DAY (USA 1993, dt. ...UND TÄGLICH GRÜSST DAS MURMELTIER, Regie: Harold Ramis) und dringt mit einem eigenen Kapitel zu SPIDER-MAN (USA 2002, Regie: Sam Raimi) tief in SF-Gefilde vor. Dabei kann die Argumentation, Peter Parkers unglaubliche Fähigkeiten seien "more a magical gift he must learn to harness than a scientific or technological achievement" (125) nicht recht überzeugen. Oder vielmehr: Diese Beobachtung ist zwar grundsätzlich richtig, nur gilt sie für einen großen Teil der SF. Entscheidend ist aber nicht die Funktion des Novums, sondern dessen (pseudo-)wissenschaftliche Rechtfertigung. Würde man Fowkes' Ansatz folgen, müsste man einen großen Teil der SF der Fantasy zuschlagen.

Dass Fowkes den Zwischenbereich von SF und Fantasy untersucht, ist sicher sinnvoll; ein anderes Beispiel, bei dem der hybride Charakter deutlicher sichtbar würde, beispielsweise STAR WARS (USA 1977, dt. KRIEG DER STERNE, Regie: George Lucas) oder – um bei Superhelden, respektive Comicverfilmungen zu bleiben – HELLBOY (USA 2004, Regie: Guillermo del Toro), wäre aber wohl fruchtbarer gewesen.

Während sich die Autorin weit in SF und Komödie vorwagt, werden 'erwachsenere' Fantasy im Stile von EL LABERINTO DEL FAUNO (E/MEX 2006, dt. PANS LABYRINTH, Regie: Guillermo del Toro), Filme von Regisseuren wie Terry Gilliam

oder Tim Burton, der jüngste Vampir-Trend und generell alles, was Richtung Horror oder lovecraftscher Fantasy geht, kaum erwähnt. Diese Ausrichtung auf eine 'familienfreundliche' Fantasy hängt wohl auch mit der interpretatorischen Stoßrichtung von *The Fantasy Film* zusammen, die auf einen zentralen Aspekt hin ausgerichtet ist: "the theme of home" (11). Dass der Status dieses Zuhauses stets ambivalent ist, zeigt bereits das erste Analysekapitel, das sich dem Musical THE WIZARD OF OZ (USA 1939, dt. DER ZAUBERER VON OZ, Regie: Victor Fleming) widmet: So kann Dorotheys Reise als Emanzipations- und Coming of Age-Geschichte gelesen werden, zugleich aber auch als Scheitern dieser Emanzipation; denn am Ende ist sie ja wieder im farblosen Kansas angekommen und muss einsehen, dass ihre Abenteuer im bunten Zauberland Oz nur ein Traum gewesen sind.

Das Motiv der Reise 'zurück', der Heimkehr oder der Wiederherstellung des Heims, in deren Verlauf der Protagonist einen Reifeprozess durchläuft, ist freilich universell. Nicht umsonst zitiert Fowkes den Ethnologen Joseph Campbell, dessen Konzept des Monomythos gerade auch in Form von Drehbuchratgebern große Verbreitung gefunden hat. Diese Struktur ist für Filme wie BIG, SHREK (USA 2001, dt. SHREK – DER TOLLKÜHNE HELD, Regie: Andrew Adamson, Vicky Jenson) oder THE CHRONICLES OF NARNIA: THE LION, THE WITCH AND THE WARDROBE (USA/GB 2005, dt. DIE CHRONIKEN VON NARNIA – DER KÖNIG VON NARNIA, Regie: Andrew Adamson), die Fowkes untersucht, zweifellos von großer Bedeutung, für die Fantasy spezifisch ist sie aber keineswegs.

Den jüngsten Fantasy-Großerfolgen widmet die Autorin jeweils ein eigenes Kapitel, womit sie sich allerdings ein Problem einhandelt: Sowohl die THE LORD OF THE RINGS-Trilogie als auch die NARNIA- und HARRY POTTER-Filmreihen sind Umsetzungen bekannter literarischer Werke. Obwohl Fowkes eigentlich den vernachlässigten Fantasy-Film im Auge hat, nimmt der Vergleich von Literatur und Film deshalb viel Raum ein; das Kapitel zu THE LORD OF THE RINGS steht sogar ganz im Zeichen der Frage, inwieweit Jackson vom Geist der Vorlage abgewichen ist. Derartige Vergleiche sind meist unbefriedigend, weil die Filmversion fast zwangsläufig schlechter abschneiden muss. Da sich Fowkes immer wieder gegen angebliche Vorurteile gegenüber Fantasy-Filmen zur Wehr setzt, erstaunt es ein wenig, dass sie nicht mehr auf die genuin filmischen Qualitäten von Jacksons Trilogie eingeht, sondern den Vorwurf weitgehend übernimmt, dass sich die Filme zu sehr auf Schlachten und Kämpfe konzentrierten. Liegt aber nicht gerade in diesen Szenen die spezifische Qualität der Filme, die wiederum den Büchern abgeht?

Bis zu einem gewissen Grad ist Fowkes' Haltung an dieser Stelle symptomatisch für ihre Untersuchung, die insgesamt stark 'literarisch' ausgerichtet ist – sowohl in der herangezogenen Literatur als auch der Analyse. Die Ausführungen bleiben über weite Strecken auf einer inhaltlichen Ebene, genuin filmische As-

pekte wie Bildgestaltung, Musik oder auch Schauspiel kommen zu kurz. Im Zusammenhang mit den neueren Fantasy-Spektakeln ist zwar von Spezialeffekten die Rede (leider liegt Barbara Flückigers Standardwerk *Visual Effects* nicht auf Englisch vor, denn ihre Ausführungen zum digitalen Gollum ergänzen Fowkes' Überlegungen ideal), der ganze Komplex des in der Filmwissenschaft ausführlich diskutierten 'Kinos der Attraktionen' (Tom Gunning) wird dagegen nicht erwähnt. Dabei dürfte das Überwältigungs- und Spektakelmoment für den Erfolg des modernen Fantasy-Kinos mitverantwortlich sein. Angesichts dieser eher literarischen Ausrichtung ist es schon fast folgerichtig, dass das ansonsten sorgfältig gemachte Buch keine Filmografie aufweist.

Simon Spiegel

Literatur

Campbell, Joseph. *The Hero with A Thousand Faces*. 1949. London: Fontana, 1993.

Flückiger, Barbara. *Visual Effects: Filmbilder aus dem Computer*. Marburg: Schüren, 2008.

Literarische Rezensionen

Orths, Markus. *Die Tarnkappe*. Frankfurt/M.: Schöffling, 2011.

Simon Bloch, der Protagonist des Romans von Markus Orths, ist Mitte Vierzig und hat sich mit einem Leben arrangiert, das in Routine erstarrt ist. Sein großer Traum von einer Karriere als Musiker oder Komponist ist, nach ansprechendem Auftakt, gescheitert. Schließlich findet er eine Arbeit mit regelmäßigem Einkommen, was ihm eine durchschnittliche Existenz ermöglicht. Er heiratet und führt eine wenig aufregende Ehe, die kinderlos bleibt. Präzise geplante Tagesabläufe münden im allabendlich gleichen Spaziergang. Simon Bloch hat sein Leben nahezu angehalten.

Selbst als seine Ehe an einem stürmischen Abend ein jähes Ende nimmt, stellt sich für Simon Bloch bald wieder die gewohnte Routine ein. Führt dieses erste große Zufallsereignis nur zu einer Verstärkung der Introvertiertheit seines Lebens, so bewirkt das zweite die sukzessive Veränderung bis hin zur Vernichtung seiner menschlichen Existenz. Nach über zwanzig Jahren trifft Simon Bloch seinen Jugendfreund Gregor Strack wieder, der – im Gegensatz zu ihm – seinem naturwissenschaftlichen Enthusiasmus konsequent gefolgt ist und es zu einem höchst qualifizierten Experten der Nanotechnik gebracht hat.

Markus Orths spielt in seinem Roman mit den Varianten der Filmmusik. In eine ruhige, fast beschauliche Ouvertüre mischen sich erste dissonante Klänge, als Gregor bei Simon Blochs Wohnung erscheint. Man könnte die Parallelen weiterführen. So wirkt etwa der zunächst harmlose Hinweis auf eine Kappe wie die musikalische Vorankündigung kommenden Unheils und schließlich entspricht am Ende des Romans das Aussetzen der Musik dem Verlöschen allen Gefühls.

Die titelgebende Lektorientierung des Romans ist die Tarnkappe. Durch einen dritten, lebensverändernden Zufall entdeckt Simon sie und lernt bald, mit ihr umzugehen. Damit beginnt Markus Orths' Anknüpfung an literarische Traditionen, wobei er sich gleichermaßen an Motiven aus Antike und Mittelalter orientiert. So wird im Roman eine Kappe, also eine Kopfbedeckung, vorgestellt, während es sich in der Heldensage, sowohl im Nibelungenlied als auch im Rosengarten, um einen Umhang oder Mantel handelt. Mit dieser Wahl steht er der griechischen Mythologie näher. Die Zyklopen fertigen einen Helm, der seinem Träger Unsichtbarkeit verleiht, und mit dessen Hilfe Hades, der Gott der Unterwelt, Zeus im Kampf gegen die Titanen beistehen kann. Ähnlich verhält es sich mit Perseus, der sich mit List eine Tarnkappe aneignet, um die Gorgone Medusa bezwingen zu können. In beiden Fällen spielt das Motiv der List, die angewendet wird, um es mit einem vermeintlich unbezwingbaren Gegner aufnehmen zu können, eine zentrale Rolle. Zwar ist die Tarnkappe ein Unheilbringer, doch wendet sich ihre magische Macht nicht gegen den Träger selbst. Das ist bei den mittelalterlichen Epen anders. Siegfried ringt Alberich, den Besitzer und Schöpfer der Tarnkappe, nieder und nimmt das magische Artefakt an sich. In der Folge bringt dessen Anwendung aber nicht nur Anderen Unheil, es richtet sich ja bekanntlich auch gegen Siegfried selbst, und der Weg führt darüber hinaus unausweichlich zum Untergang des Burgunderreiches. Im Epos vom Rosengarten benutzt der Zwergenkönig Laurin die Tarnkappe, um Prinzessin Similde zu entführen. Im Kampf gegen Dietrich von Bern nutzt aber letztlich auch die Tarnkappe nichts, denn die Bewegungen der Rosensträucher verraten Laurin und er findet den Tod. Die magischen Artefakte helfen also zuletzt dem Träger ebenfalls nicht, und der Untergang des Zwergereiches ist nicht zu vermeiden.

Wenn man vom Motiv der List absieht, das in allen Varianten eine Rolle spielt, knüpft Markus Orths insgesamt stärker an die mittelalterlichen Epen an. Einen kleinen Hinweis gibt er darauf, wenn kurz von einer archäologischen Expedition in Mexiko die Rede ist, bei der ein Zwerg erschlagen wird. So gesehen, ist diese nicht weiter ausgeführte Episode doch etwas mehr als nur ein blindes Motiv. Es kann auch ein guter Grund dafür vermutet werden, warum Orths die Form der Kappe und nicht, wie eigentlich korrekt, des Mantels (mit Kapuze) wählt. In der modernen Adaption der mittelalterlichen Epen wird in Verfilmungen gewöhnlich die Form einer Kappe oder eines Helms gewählt. Das passt dann wieder zur Be-