

Harry Potter que(e)r

Eine Filmsaga im Spannungsfeld von Queer Reading, Slash-Fandom und Fantasyfilmgenre

Bearbeitet von
Vera Cuntz-Leng

1. Auflage 2015. Taschenbuch. 488 S. Paperback

ISBN 978 3 8376 3137 1

Format (B x L): 14,8 x 22,5 cm

Gewicht: 750 g

[Weitere Fachgebiete > Musik, Darstellende Künste, Film > Filmwissenschaft, Fernsehen, Radio > Filmtheorie](#)

schnell und portofrei erhältlich bei

beck-shop.de
DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.



Vera Cuntz-Leng

HARRY POTTER QUE(E)R

Eine Filmsaga im Spannungsfeld
von Queer Reading, Slash-Fandom
und Fantasyfilmgenre

transcript Film

Aus:

Vera Cuntz-Leng

Harry Potter que(e)r

Eine Filmsaga im Spannungsfeld von Queer Reading,
Slash-Fandom und Fantasyfilmgenre

Dezember 2015, 488 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb.,
49,99 €, ISBN 978-3-8376-3137-1

Dass die Welt von Zauberlehrling Harry Potter magisch, bunt, schillernd und manchmal gefährlich oder unberechenbar ist, weiß wohl jeder – aber ist sie auch queer? Ist Harry Potter etwa schwul? Vera Cuntz-Leng beleuchtet die Harry Potter-Saga mit besonderem Fokus auf den acht Blockbuster-Verfilmungen sowohl aus queertheoretischer Sicht als auch aus Perspektive der im Internet Millionenfach verbreiteten homoerotischen Fanliteratur zur Fantasyreihe. Beide Blickwinkel – Wissenschaft und Fandom – kommen in einen fruchtbaren Dialog miteinander, der auch die queeren Qualitäten und Potenziale des Fantasygenres insgesamt aufzeigt.

Vera Cuntz-Leng lebt, lehrt und forscht in Marburg.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3137-1

Inhalt

I. Dank | 9

II. Einleitung | 11

GRUNDLAGEN

III. Harry Potter | 17

IV. Genre | 25

IV.1 Der Fantastische Film | 28

IV.2 Facettenklassifikation des Fantasyfilmgenres | 35

IV.2.1 Historische Dimension | 36

IV.2.2 Produkt-Rezipient-Dimension | 39

IV.2.3 Dramaturgisch-inhaltliche Dimension | 41

IV.2.4 Filmästhetische Dimension | 45

V. Queer | 49

V.1 Geschichte und Theorie des Queer Reading | 49

V.2 Queers und Kino – der historische Abriss einer Beziehung ohne Fantasy | 57

V.2.1 Die frühen Jahre: 1894-1933 | 58

V.2.2 Das amerikanische Kino unter dem Diktat des Hays Code | 62

V.2.3 Feindbilder – Fremdbilder – Selbstbilder | 68

V.2.4 Hollywoods nächster Versuch | 72

V.2.5 Und wo bleibt die Fantasy? | 75

VI. Slash | 77

VI.1 Fandom/Fiction/Slash | 81

VI.2 Slash im Harry Potter-Fandom | 92

INTERLUDIUM

VII. Queer/Slash | 105

VII.1 Konfrontation zweier Rezeptionsstrategien | 106

VII.2 Methodisches Instrumentarium des Queer/Slash | 110

ANALYSE

VIII. Queering Harry, Slashing Potter | 117

IX. Gryffindor – Territorien | 131

IX.1 Muggelwelt vs. magische Welt | 132

IX.2 Out of the cupboard under the stairs | 138

IX.3 Hogwarts als queere Heterotopie und liminaler Raum | 148

IX.4 Der Raum der Wünsche als *espace quelconque* und
temporäre autonome Zone | 153

IX.5 Verräumlichung des Drei-Instanzen-Modells der
menschlichen Psyche in Hogwarts | 159

X. Hufflepuff – Konfigurationen | 169

X.1 Buddy-Slash | 172

X.1.1 Puppylove | 173

X.1.2 Twincest | 179

X.1.3 Trio | 185

X.2 Enemy-Slash | 193

X.2.1 Cedric Diggory/Harry Potter | 198

X.2.2 Drarry | 203

X.2.3 Pottermort | 212

X.3 Power-Slash | 218

X.3.1 Malfoycest | 222

X.3.2 Snarry | 227

XI. Slytherin – Transformationen, Metamorphosen, Maskeraden | 243

XI.1 Erstes Schuljahr: Meeting the Abject Other | 247

XI.2 Zweites Schuljahr: Polyjuice & Fraud | 254

XI.2.1 Vielsaftrank | 254

XI.2.2 Revitalisierung der Sissy | 258

XI.3 Drittes Schuljahr: Of Werewolves and Men | 261

XI.3.1 Ein Werwolf im Kleiderschrank | 261

XI.3.2 Snape in Drag | 271

XI.3.3 Animagi | 273

XI.4 Viertes Schuljahr: Initiation | 275

- XI.4.1 Vielsaftrank, revisited | 276
- XI.4.2 Der Yule-Ball als Fest der Wandlung | 281
- XI.4.3 Voldemort's Wiedergeburt | 285
- XI.5 Fünftes Schuljahr: Dangerous Women | 290
 - XI.5.1 Umbridge – I will have order! | 291
 - XI.5.2 Tonks – Don't call me Nymphadora, Remus! | 295
- XI.6 Sechstes Schuljahr: A Sluggish Transformation | 302
- XI.7 Siebtes Schuljahr: Climax | 305
 - XI.7.1 Leben und Lügen des Albus Dumbledore | 309

XII. Ravenclaw – Medienfetischisierung | 323

- XII.1 I don't know how the Muggles manage without magic:
Muggelartefakte | 330
- XII.2 I WANT MY LETTER: Harry's Hogwarts letter | 333
- XII.3 The wand chooses the wizard: Zauberstäbe | 336
- XII.4 I see myself holding a pair of thick, woollen socks:
der Spiegel der Wahrheit | 340
- XII.5 Books can be misleading: Tom Riddle's Tagebuch
und die anderen Hörkrüxe von Voldemort | 347
- XII.6 I solemnly swear that I am up to no good:
die Karte des Rumtreibers | 355
- XII.7 I just tried a few of the tips written in the margins:
das Buch des Halbblutprinzen | 359
- XII.8 You mean... that stuff's your thoughts? Dumbledores Denkarium | 363

XIII. Queering Fantasy | 367

XIV. Schlusswort: Quo vadis, Fantasy? | 395

ANHÄNGE

Filmografie | 405

- Bibliografie | 417**
 - Primärliteratur | 417
 - Sekundärliteratur | 419
 - Fanfiction | 459

Abbildungsverzeichnis | 475

Glossar | 481

II. Einleitung

»Nein, gerade Thatsachen giebt es nicht, nur Interpretationen. Wir können kein Faktum ‚an sich‘ feststellen: vielleicht ist es ein Unsinn, so etwas zu wollen. ‚Es ist alles subjektiv‘ sagt ihr, aber schon das ist Auslegung, das »Subjekt« ist nichts Gegebenes sondern etwas Hinzu-Erdichtetes, Dahinter-Gestecktes.«

FRIEDRICH NIETZSCHE

Seit Anbeginn des narrativen Films liegt es im Interesse der Produzenten, eindeutige und nachvollziehbare Bedeutungen an das Publikum im abgedunkelten Kinosaal zu vermitteln. »[I]t became essential to try to ensure that the meanings intended by the film’s makers were those taken by the members of the audience« (Phillips 2007: 150). Das Publikum in seiner Gänze zu erreichen, ist aber ein unmögliches Unterfangen. Zu heterogen sind Zuschauergruppen in den für das Filmverständnis essentiellen Bereichen der gesellschaftlichen, politischen, religiösen, kulturellen, nationalen, ethnischen, medialen und sexuellen Prägung. Zu gravierend sind die Unterschiede zwischen verschiedenen sozialen Milieus, Geschlechtern, Altersgruppen, Bildungsniveaus und Sehgewohnheiten. Blockbuster wie die erfolgreichen *Harry Potter*-Filme müssen aufgrund dessen über ein hohes Maß an Universalität verfügen, um als Massenunterhaltung funktionieren zu können und entsprechend vermarktbare zu sein. Gleichzeitig operieren sie als Hort und Spiegel der geheimen Fantasien, Ängste und Tabus der westlichen Gegenwartskultur.¹ Demnach ist es nicht verwunderlich, dass ein Film – und in besonderem Maße ein Blockbuster – als polysemer Medientext² gelten muss, der mannigfaltige Bedeutungen produziert und auf diverse Arten gelesen und verstanden werden kann und wird. Von diesen Interpretationen ist die eine nicht richtiger als die andere; einige werden aber marginalisiert, andere sind stärker im dominanten gesellschaftlichen Duktus des heterosexuellen, privilegierten, weißen, männlichen Rezipienten³ verhaftet und somit im wissenschaftlichen

1 | Vgl. Ehnnenn 2011: 230.

2 | Vgl. Barthes 1977; Barthes 1987: 7-10; Nelmes 2007: 234.

3 | Vgl. Collinson/Hearn 2005: 294/295; Connell 2005: 75.

Diskurs wie in den westlichen Feuilletons und unter dem Publikum verbreiteter. Alexander Doty kritisiert nachdrücklich dominante Lesarten und ihren Allgemeingültigkeitsanspruch:

»The argument that »most people« will understand »mainstream« texts and personalities in these limited ways doesn't wash with me any longer because (a) »most people« aren't »all people«; (b) within the »most people« group are many people who, to differing degrees, have complicated and conflicted relationships to gender and sexuality, even if, on a conscious level at least, they stick to the straight and narrow much of the time; and (c) while it is frequently politically strategic to assume an essentialist position and critically examine how »most people«/dominant culture might understand things, it is also politically important, if queer readings are to stand up as legitimate readings in their own right, to articulate how other people might understand things *without reference* to these dominant cultural readings.« (Doty 2000: 5/6).

Queer Reading verkörpert eine mögliche Strategie, die dominanten Lesarten von Hollywoodfilmen zu unterwandern und Mainstreamprodukte der Popkultur unter einer queeren Linse zu betrachten. Dies eröffnet einen frischen Blick auf vordergründig heteronormative Medientexte wie die *Harry Potter*-Filme, unterstreicht ihre vielfältigen Rezeptions- und Interpretationsangebote, ihre Komplexität und Multidimensionalität. Slash-Fans als Bezugsgruppe, die im Internet über eine große Sichtbarkeit verfügt, bestätigen die textuelle Polysemie eines Megaphänomens wie *Harry Potter* und seine potentielle homoerotische Lesbarkeit. Die Masse und Vielfalt an *Harry Potter*-Slash zeigt *Harry Potter's* Potential »to foster and perhaps even inspire fantasies about a secret culture where no one is normal, and difference is natural« (Ehnenn 2011: 233). Gleichzeitig drängt sich die Frage auf, worin die Unterschiede zwischen einem akademischen Queer Reading und homoerotischer Slash-Fanfiction als zwei Formen queerer Rezeption liegen, mit denen *Harry Potter* bzw. das Fantasygenre im Allgemeinen konfrontiert werden kann. Wo treffen sich oder kollidieren zum Beispiel latente Bedeutungen und transgressive Lesarten?

Kongruent zu den Überlappungen zwischen akademischen queeren Lesarten und den Slash-Wunschkörpern im Fandom, versteht sich die vorliegende Dissertationsschrift in der Tradition der dritten Phase der Rezeptionsforschung, wie sie von Rainer Winter als Nachfolger der Phase der kritischen Distanz gegenüber dem Untersuchungsobjekt »Rezipient« und der Phase der Verteidigung von Fanforschung gegenüber der Wissenschaftswelt und der Presse beschrieben wurde.⁴ Es ist eine Phase, in der »fan and academic lives overlap« (Lackner/Lucas/Reid 2006: 193). Diese Studie stellt also ihre Beobachtungen und Argumentationen aus der Doppelperspektive eines Akademikers und Fans (»scholar-fan« oder auch »aca-fan«) an.⁵

4 | Vgl. Winter 2010: 291-298.

5 | Vgl. Hills 2002: 1-21.

Die Arbeit lässt sich in zwei wesentliche Teile gliedern: einen Grundlagen- und einen Analyseteil, die von einem kurzen Methodenkapitel voneinander getrennt werden. Im Grundlagenteil wird zunächst der Untersuchungsgegenstand *Harry Potter* kurz dargestellt (Kapitel III.). Danach erfolgt eine umfassende generische Verortung der *Harry Potter*-Filme innerhalb des Fantasyfilmgenres (Kapitel IV.). Das Genre erfährt in diesem Zusammenhang eine Neubestimmung, da bislang vorliegende Modelle stark literaturwissenschaftlich verhaftet sind und aus diesem Grund die spezifische Bedeutung der filmischen Medialität bei der Entwicklung einer generischen Systematik ignorieren. Eine Neusystematisierung des Fantasyfilms ist nötig, weil in der späteren Analyse Bezüge zu anderen Vertretern des Genres hergestellt werden sollen.

Anschließend wird unter Einbeziehung einer dezidiert queeren Filmgeschichte sowie der Historie von Slash das theoretische Fundament beschrieben, auf dem diese Arbeit steht: Queer Reading (Kapitel V.) und Slash-Fandom (Kapitel VI.). Nach der Einführung in beide Rezeptionsstrategien werden im Methodenkapitel (Kapitel VII.) ihre Gemeinsamkeiten, Schnittmengen und Unterschiede herausgestellt, da diese Arbeit beabsichtigt, *Harry Potter* als potentiell queeres Massenphänomen an der Schnittstelle von Queer Reading und Slash-Fandom zu beleuchten. Beides sind unabhängige Verfahren, mit verborgenem queeren Begehrten in Medientexten umzugehen, und beide stellen auf unterschiedliche Weise bestimmte narrative, ästhetische und symbolische Aspekte heraus, die bewirken, die Erfolgssaga »as embracing a range of queer acts and identities« (Pugh 2011: 84) lesen zu können. In der produktiven Verflechtung beider Verfahren gründet die Möglichkeit, *Harry Potter* einer umfassenderen queeren Analyse unterziehen zu können, die ohne die Kombination beider Perspektiven nicht hätte geleistet werden können. Da Queer Reading in keiner Wissenschaftsrichtung fest verankert ist⁶, wird ein multimethodischer Ansatz für die Analyse gewählt, in dem Konzepte aus den Bereichen der feministischen Filmtheorie, der psychoanalytischen Filmanalyse, der Rezeptionsforschung, der Literaturwissenschaft, der Genretheorie, das Instrument der Standardsituation als dramaturgischer Einheit und verschiedene Raumkonzepte zur Anwendung gebracht werden. Diese sollen konsequent mit Close Readings von Slash-Fanfictions konfrontiert werden.

Umgesetzt wird dies im Rahmen des Analyseteils mittels einer Annäherung an *Harry Potter* durch fünf Zugänge, über die das Themengebiet umfassend erschlossen wird und deren queeres Potential sich sowohl in einem Queer Reading der Vorlage als auch in den Artefakten des Slash-Fandoms niederschlägt – der Protagonist (Kapitel VIII.), Räume (Kapitel IX.), Konfigurationen (Kapitel X.), das Motiv der Transformation (Kapitel XI.) und das der Fetischisierung von Medien (Kapitel XII.). Die Grundlage bilden dabei stets die acht Filme der Saga:

- HARRY POTTER AND THE SORCERER'S STONE (HARRY POTTER UND DER STEIN DER WEISEN, GB/US 2001), nachfolgend abgekürzt als SORCERER'S STONE
- HARRY POTTER AND THE CHAMBER OF SECRETS (HARRY POTTER UND DIE KAMMER DES SCHRECKENS, GB/US/DE 2002), nachfolgend abgekürzt als CHAMBER OF SECRETS
- HARRY POTTER AND THE PRISONER OF AZKABAN (HARRY POTTER UND DER GEFANGENE VON ASKABAN, GB/US 2004), nachfolgend abgekürzt als PRISONER OF AZKABAN
- HARRY POTTER AND THE GOBLET OF FIRE (HARRY POTTER UND DER FEUERKELCH, GB/US 2005), nachfolgend abgekürzt als GOBLET OF FIRE
- HARRY POTTER AND THE ORDER OF THE PHOENIX (HARRY POTTER UND DER ORDEN DES PHÖNIX, GB/US 2007), nachfolgend abgekürzt als ORDER OF THE PHOENIX
- HARRY POTTER AND THE HALF-BLOOD PRINCE (HARRY POTTER UND DER HALBBLUTPRINZ, GB/US 2009), nachfolgend abgekürzt als HALF-BLOOD PRINCE
- HARRY POTTER AND THE DEATHLY HALLOWS: PART I (HARRY POTTER UND DIE HEILIGTÜMER DES TODES – TEIL 1, GB/US 2010), nachfolgend abgekürzt als DEATHLY HALLOWS: PART I
- HARRY POTTER AND THE DEATHLY HALLOWS: PART II (HARRY POTTER UND DIE HEILIGTÜMER DES TODES – TEIL 2, GB/US 2011), nachfolgend abgekürzt als DEATHLY HALLOWS: PART II

Harry Potter eignet sich aufgrund seiner seriellen Erzählweise, dem mittlerweile geschlossenen Kanon, der generischen Zugehörigkeit zum Fantasyfilm, dem internationalen Erfolg bei einem (zwangsläufig) divergenten Massenpublikum, der zeitlichen Parallelentwicklung der Saga mit der Social-Media-Revolution und den damit einhergehenden neuen Ausdrucksmöglichkeiten für Fans, die sich in *Harry Potters* breiter Fangemeinde mit ihrem vielfältigen kreativen Output niederschlägt, hervorragend für die Zwecke dieser Arbeit. Obgleich seitens der Literaturwissenschaften, der Soziologie und der Cultural Studies schon viel Vorarbeit zum Phänomen *Harry Potter* geleistet wurde, fehlt bislang eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Verfilmungen, die über eine reine Diskussion der Werktrueuproblematik und Besprechung von inhaltlichen Veränderungen im Rahmen der filmischen Adaption hinausgeht.⁷ Bisher ist ignoriert worden, dass die *Harry Potter*-Filme eigene Kunstwerke sind, die über spezifische Strategien wie Schauspielkunst, Blickinszenierungen, Farbdramaturgie, Montage oder Kameraführung verfügen, um ihre Themen und Inhalte zu vermitteln oder solche auch zu verschleiern und auszublenden. Darüber hinaus sind die Filme nicht nur aus monetären Gründen der elementare Teil des Franchises: Sie sind für die

7 | Vgl. Wang 2003: 279ff.; Garbe/Philipp 2006: 13; Cartmell/Whelehan 2007: 37ff.; Gupta 2009: 141ff.; Johnson 2009: 208ff.; Nel 2009: 275/276.

Vorstellung von Schauplätzen, Figuren und Situationen verantwortlich, wie sie im kollektiven Gedächtnis der Rezipienten haften bleiben. Dass die Filme für die Ausbildung des *Harry Potter*-Fandoms von essentieller Wichtigkeit sind und generell ein starker Zusammenhang zwischen Film und Fankreativität besteht, ist bislang nicht wissenschaftlich untersucht worden. Nach meinem Informationsstand wird außerdem mit dieser Studie die erste deutschsprachige Dissertationsschrift zu Fanfiction im Allgemeinen und dem *Harry Potter*-Fandom im Speziellen vorgelegt.

Aus den erarbeiteten Ergebnissen der Kapitel VIII. bis XII. sollen in einer weiterführenden Analyse Rückschlüsse auf ein Queer Reading des Fantasyfilmgenres im Allgemeinen gezogen werden (Kapitel XIII.) und somit der Kreis zur in Kapitel IV. durchgeführten Genresystematisierung geschlossen werden. Aufgrund der hier geleisteten Verständigung über das Korpus der Filme, die der Fantasy zuzurechnen sind, soll nun gezeigt werden, wie prädestiniert das Genre dafür ist, gegen den Strich gelesen zu werden. Die These, dass die außergewöhnlich hohe Anzahl von Auslassungen und Leerstellen in Bezug auf Sexualität nicht nur ein leichtes Queer Reading von Fantasy erlaubt, sondern auch die Art der unterschwelligen Verhandlung queerer Themen charakteristisch für Fantasy ist und somit als genrekonstituierendes Kriterium berücksichtigt werden muss, soll hier bestätigt werden. Demzufolge strebt die Arbeit an, sowohl im Bereich der Geschlechterforschung und der Fan Studies als auch für die Genretheorie innovative Ergebnisse zu liefern und einen neuen Beitrag zu leisten.

Im Schlusswort (Kapitel XIV.) werden abschließend verschiedene Wege aufgezeigt, die die Fantasy in Bezug auf die Repräsentation queerer Identitäten, Begehrungsformen und Inhalte zukünftig einschlagen könnte und welche Rolle dabei den Internet-Fandoms zufällt. In den letzten fünf Jahrzehnten hat eine kontinuierliche Entwicklung im Verständnis der Zuschauerfunktion stattgefunden, an deren Ende derzeit der Fan als aktiver, kritischer, selbst Inhalte produzierende Rezipient steht, dessen kulturelle Relevanz weder seitens der Produzenten noch seitens der Wissenschaft unterschätzt werden darf. Vergleichbar mit Mitgliedern der LGBT-Community⁸, die in den vergangenen Jahrzehnten den Schritt aus dem Closet wagten und nun über eine deutlich größere Sichtbarkeit in der Gesellschaft und den Medien verfügen, bewegten sich auch Fans von den »invisible margins of popular culture [...] into the center of current thinking about media production and consumption« (Jenkins 2006a: 12). Unter Berücksichtigung

8 | Das Akronym ›LGBT‹ wird seit den 1990er Jahren verwendet und steht für ›Lesbian Gay Bisexual Transgender/Transsexual‹. Je nach Kontext kann die Zeichenfolge um weitere Buchstaben ergänzt werden; bspw. Q (Queer), A (Asexual), P (Pansexual/Polyamorous) und I (Intersexual). Im Rahmen dieser Arbeit findet aus Gründen der besseren Lesbarkeit ausschließlich der Begriff LGBT Verwendung, dennoch soll die Gesamtheit non-heteronormativer Begehrungsformen und Geschlechterkonstruktionen stets mitgedacht werden.

des Konzepts transmedialen Erzählers⁹, das den Rezipienten bewusst mitdenkt, soll herausgearbeitet werden, welche Entwicklungen sich insbesondere in Bezug auf die Interaktion zwischen Produzenten und Fans vor allen Dingen in Bezug auf Geschlechterrepräsentationen bereits abzeichnen und welche zukünftigen Trends zu erwarten sind.

9 | Vgl. Jenkins 2006a: 20/21 und 95/96.