

„No man can resist her. All men should.“

Sirenen im Horrorfilm

JOHANNA LENHART

Masaryk-Universität Brno

Abstract

Sirenen als Bild für eine bedrohliche Form der Weiblichkeit sind seit seinen Anfängen im Film zu finden. Während sie im frühen Film in der Verbindung mit der *femme fatale* und dem Vamp im übertragenen Sinn gefährliche Verführung repräsentieren, werden sie mit Bezug auf Carol Clover und Barbara Creed im Horrorfilm zu buchstäblichen weiblichen Monstern. An exemplarischen Beispielen aus dem letzten Jahrzehnt (*Mamula*, *SiREN* und *Córki Dancingu*) zeigt der vorliegende Beitrag, wie die mythologische Figur der Sirene im modernen Horrorfilm fortlebt und dort – zumindest für die Länge eines Spielfilms – soziale Ordnungen herausfordert.

Keywords: Filmgeschichte; Horrorfilm; Sirene, filmische Darstellung; Sexualität, filmische Darstellung

Begeht man sich auf die Suche nach Sirenen im Film, tauchen zuerst Resultate aus dem Bereich des Stummfilms auf: Filme mit Titeln wie *The Siren* (1917), *Sirens of the Sea* (1917), *The Heart of the Siren* (1925), *The Siren* (1927), *La Sirène des tropiques* (1927), um nur einige wenige zu nennen. Gleichzeitig stößt man auf zahlreiche Nachrufe auf Stummfilm-Schauspielerinnen wie „Anita Page, Silent-Film Siren, Dies at 98“ (Berkvist, 2008) und Ähnliche. Auch im deutschsprachigen Raum sind Sirene und Schauspielerinnen eine häufige Verbindung, so versieht Peter Körte seine Biografie von Hedy Lamarr (2000) etwa mit dem Untertitel „Die stumme Sirene“. Wenn dies für den Stummfilm zunächst etwas paradox wirkt – ist das bekannteste Attribut der Sirenen doch ihre Stimme – ist es auf den zweiten Blick naheliegend. Denn worauf in den Titeln und Bezeichnungen angespielt wird, ist natürlich das, was die Sirene als Bild symbolisiert: Anziehungskraft, Verführung und offensive weibliche Sexualität. Damit ist die Sirenenfigur eng verschränkt mit gesellschaftlichen Erwartungshaltungen an Frauen, wie Carmen Botamino feststellt: „Woman is understood as a gender construction and so are sirens. The label “female” confines women to domesticity and sets taboos in the same fashion that the label “siren” confines them to the figure of the temptress and turns their discourse into one with a single meaning: seduction.“ (Botamino, 2019, 34) In der Interpretation der Sirene als Verführerin (eine

durchaus ambivalente Vorstellung, faszinierend und angsteinflößend zugleich) ist sie eng verschränkt mit dem *Vamps* und der *femme fatale*, Archetypen des (unter anderem) frühen Films. Sie alle sind Spielarten der „deadly seductress and an embodiment of subversive sexuality“ (Joe, 2006, 349) und damit für gewöhnlich filmische Antagonistinnen. Eine Sirene ist im Stummfilm eine gefährliche Frau, der man(n) sich nicht entziehen kann (oder will): Das Kino ist von Beginn an ein gefährlicher Ort der Verführung – auch weil man hier Sirenen, seien es Schauspielerinnen oder mythologische Wesen, zu Gesicht bekommt. Was im frühen Film mehr oder weniger verschlüsselt über das seit der Antike bekannte Bild vermittelt wird – das Bedrohliche und/oder Faszinierende einer (sexuell) selbstbestimmten Frau – wird im modernen Horrorfilm konkret. Hier taucht die Sirene als *monströse* Frau auf, die verführerisch, herausfordernd und mächtig ist und die auf die verschlungene Motivtradition und ihre Auseinandersetzung mit (Macht-)Verhältnissen zwischen den Geschlechtern verweist. Gerade der Horrorfilm eignet sich dafür, die Sirene am Leben zu erhalten und ihre unterschiedlichen Erzählstränge und visuellen Ausgestaltungen auf neue (und alte) Weise weiter- und wiederzuerzählen. Für Sirenen gilt nämlich besonderes, was auf Horrorfilme im Allgemeinen zutrifft, wie Arno Meteling in *Monster. Zu Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm* (2006) ausführt; der Horrorfilm leistet

„[...] mehr noch als andere Genres Archivarbeit. Alte Monster werden aus den Schubladen, Katalogen und Karteikästen der Bibliotheken und Filmotheken ans Licht gezerrt und in immer wieder neuen Formationen auf den Markt geworfen. Man kann vom modernen Horrorfilm deshalb nur im Sinne einer unübersichtlichen Gleichzeitigkeit verschiedener mehr oder weniger latenter Ansätze und Programme sprechen, die sich auf ein gemeinsames Archiv beziehen.“

(Meteling, 2006, 19)

Die Sirene und ihre Verwandlungen

Entsprechend speist sich auch die Figur der Sirene im (Horror-)Film aus den vielgestaltigen Darstellungstraditionen in Folklore und Fiktion. Sie ist eine „Gestalt im Wandel“ (Hanstein, 2016, 86), die aus sich ergänzenden, sich widersprechenden und weiterentwickelnden Interpretationen zusammengesetzt wird, die hier – sofern sie für den Horrorfilm relevant sind – nachvollzogen werden sollen. Begründet wird die Bildtradition der Sirene bekanntlich bereits in der Antike: Bei Homer, im 12. Gesang der *Odysee*, wurden die Sirenen noch als Mischung aus Vogel und Mensch (mit Flügeln und Krallen) beschrieben. Die Sirenen betreten als Verführerinnen, die durch ihren Gesang und dem Versprechen auf Wissen Seefahrer anlocken und töten, das Parkett. Dieser in der weiteren Rezeption (und auch im Horrorfilm) meist eindeutig weiblichen Wesen, wurde in der Antike aber nicht explizit ein Geschlecht zugeschrieben (Wagner-Engelhaaf, 2004, 386-387); Anna Maria Stuby streicht in ihrer Untersuchung *Liebe, Tod und Wasserfrau. Mythen des Weiblichen in der Literatur* (1992) heraus, dass seit der Antike in Interpretationen zwar implizit davon ausgegangen wird, dass die Sirene eine Frauengestalt ist, bei Homer sei allerdings nichts, was auf das Geschlecht der Sirenen schließen ließe, zu finden. Stuby, die aus einer feministischen Perspektive das Wasserfrauenmotiv untersucht, als patriarchale Lesart des Mythos interpretiert (Stuby, 1992, 28). Im Horrorfilm wurde diese Ambivalenz wie auch die Darstellung der Sirene als Wissende fast gänzlich nivelliert. Hier liegt die Wirkung der Sirene im (meist ebenfalls

vorgetäuschten) Versprechen auf Liebe und sexuelle Erfüllung, symbolisiert durch ihren Gesang. Der Moment der Täuschung jedoch, die Tücke der Sirene, ist seit der Antike fixer Bestandteil von Sirenen-Erzählungen (Wagner-Engelhaaf, 2004, 386). Wobei in antiken Texten nicht nur die Sirenen tückisch sind, sondern auch die ihnen begegnenden Männer zur List greifen, um sich ihnen zu entziehen: Odysseus, ‚der Listige‘, lässt sich auf seinem Schiff anbinden und die Ohren mit Wachs verschließen, Orpheus übertönt bei Appolonius von Rhodos in der *Argonautika* die Sirenen mit seiner Lyra und beraubt sie so ihrer Macht. Während die Tricks und Täuschungen von Odysseus und Orpheus jedoch als Triumph erzählt werden, sind die Tricks und Täuschungen der Sirenen negativ konnotiert. Bereits in dieser Konstellation wird ein (moralisches) Machtgefälle sichtbar, das das Narrativ in weiterer Folge bestimmt: Erzählungen von Sirenen sind seit der Antike eine „Verhandlung von Machtpositionen“ (Stuby, 1992, 11) zwischen den Geschlechtern.

Mit dem Wasser wurden die Sirenen zunächst nur über ihren Wohnort assoziiert, koexistieren und vermischen sich schließlich aber mit der Beschreibung von Meermenschen mit Fischschwanz. Die frühchristlichen Autoren übertrugen nicht nur die bedrohlichen Attribute der Vogelsirene auf die als Teil der Naturordnung wahrgenommenen Wasserwesen, sondern machten sie auch von den antiken halbgöttlichen, übernatürlichen, mächtigen aber nicht zwingend bösen Wesen, zu einem Dämonischen, dem Teufel eine Gestalt verleihenden Kreatur (Röling, 2010, 23-24). In der mittelalterlichen Vorstellung wurden sie daher schließlich als Figur der Versuchung in „ein Symbol der Wollust, der Selbstverlorenheit und der fleischlichen Genüsse“ (Röling, 2010, 24) verwandelt. Aspekte, die im Horrorfilm wortwörtlich – meist ist die Sirene eine Menschenfresserin – aufgenommen werden. Ergebnis dieser Verwandlung war „eine neue Kreatur, ein gefährliches, ominöses, mitunter lebensbedrohliches Wasserungeheuer“ (Röling, 2010, 69). Als dämonisches Wesen wurde sie als Gegenstück zur Jungfrau Maria und als Bild für (offensive) weibliche Sexualität gelesen, was das moralische Machtgefälle zwischen den Geschlechtern – wie in den antiken Erzählungen angelegt – in den Fokus rückt, wie Ann-Kristin Haude nahelegt:

„Diese Dämonisierung der Wasserfrau diene der Fixierung der moralischen Minderwertigkeit der Frau und legitimierte ihre Unterordnung unter den Mann.“ (Haude, 2019, 143)

Ab dem Spätmittelalter verwandelt sich die Sirene erneut: Zum einen wird sie überlagert vom Feenglaube, der den Sirenen ihre diabolische Kraft größtenteils nimmt, zum anderen wurde sie als Meerjungfrau immer weniger als (übernatürliche) Dämonin und mehr als Mischwesen, als Teil der Natur wahrgenommen. Unterstützt von über die Jahrhunderte zahlreichen ‚Sichtungen‘ von Seefahrern – u.a. notierte Christoph Columbus am 9. Januar 1493 die Sichtung dreier „Sirenas“ an der Mündung des Rio del Oro (Röling, 2010, 106) – wurden sie in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts schließlich endgültig als Tier klassifiziert (Röling, 2010, 25). Eine Einordnung, die im Horrorfilm noch spürbar ist, wird hier die animalische Seite der Sirene doch oft betont, sowohl in der visuellen Darstellung ihres Körpers als Raubtier (Klauen, Krallen, (Fisch-)Schwänze, Raubtiergebiss), als auch in ihrem Verhalten (z.B. nimmt die Sirene in *SiREN* schnüffelnd die Fährte Jonahs auf). Hinzu kommt, dass sich Sirenen im Horrorfilm meist kaum oder gar nicht verbal äußern können. Die Sirene in *Mamula* spricht etwa gar nicht, in *SiREN* sind es zwei Sätze. Nur die Sirenen in *Córki Dancingu* stellen eine eloquente Ausnahme dar. Auch der Gesang der Sirenen ist gewöhnlich nonverbal und hat Ähnlichkeiten mit Walgesängen oder Delfinlauten.

Eine Konjunktur erlebte die Sirene schließlich – jetzt überwiegend als Fischfrau – in der Romantik. Befreit von der Frage nach ihrer Existenz wird sie zur beliebten literarischen Figur und vermischt sich mit folkloristischen Fisch- und Wasserwesen wie der Nixe, Meerjungfrau oder Undine. Die Darstellungen drehen sich meist um (unglückliche) Liebesbeziehungen mit Menschenmännern oder die Sirene als „dämonische Verkörperungen von Sündigkeit und Schönheit“ (Hanstein, 2016, 86), ein Objekt der Begierde. Zum einen sind die romantischen Narrative über Sirenen Erzählungen der Entfremdung einer Gestalt, die ihre ursprüngliche Domäne verlässt, zum anderen erzählen Geschichten über Wasserfrauen vom „Einbruch des Fremden in die menschliche Lebensordnung“ (Schmitz-

Emans, 2003, 104). Die Begegnung mit der Wasserfrau als Bild für das Unbekannte, Andersartige, findet hier einen Höhepunkt und kann sowohl positiv als auch negativ gelesen werden, als (lebensgefährliche) Bedrohung der bestehenden (bürgerlichen) Ordnung oder als eine neue Verbindung mit der Natur, als „Initiation in eine höhere Wirklichkeit“ (Schmitz-Emans, 2003, 45).

Durch die sich häufenden literarischen Fiktionen über die Sirene und ihre romantische und/oder sexuelle Verbindung zu Menschenmännern, wird die Sirene nun noch stärker zu einer „Reflexionsfigur für die soziale Rolle der Frau [...] sowie die damit einhergehenden gesellschaftlichen Ansprüche und Zwänge.“ (Haude, 2019, 139) Die Rolle der Sirene changiert dabei stets zwischen Auflehnung und Zähmung, zwischen gefährlich und faszinierend. Anfang des 20. Jahrhunderts wird schließlich deutlich, wie sich Sirenenimaginationen mit der Idee der *femme fatale* vermischen. Mit der Entstehung des Films wird die Sirene endgültig zur verführerischen Frau, deren geheimnisvoller Macht man sich nicht entziehen kann (oder will) und deren Aufmerksamkeit für den Mann oft tödlich endet. Besonders in der Frühzeit des Films findet dieser Typus in der Figur des Vamps ein Bild. Ein Typus, der nicht nur in der Beschreibung von Siegfried Kracauer in seinem Text „Der Vamp-Film“ (1939) über die Schauspielerinnen Theda Bara im Film *A Fool There Was* (1915) eindeutige Parallelen zur Sirene aufweist:

„Theda Bara, der erste Filmvamp, entsteht in ihm angesichts zahlreicher von der Filmaufnahme herbeigelockter Passanten am Schiffskai einem Taxi [...]. Sie findet auf dem Deck des Schiffs einem jüngst abgehalfterten Liebhaber vor, der sich, nachdem er sie ein letztes Mal vergeblich bedrängt hat, vor ihren Augen eine Kugel durch den Kopf jagt. Das Schiff setzt sich in Bewegung, und sie betört am selben Fleck, auf dem die Leiche lag, einen Familienvater, dem die Seinen vom Ufer aus nachwinken. Zuletzt sieht man, Trübes ahnend, die beiden auf einer Südseeeinsel unter Palmen kosen. So geht es in sämtlichen Vampfilmen zu. Immer übt die femme fatale eine unerklärliche Faszinationskraft auf

die armen Männer aus, und immer vernichtet sie alles, was sich ihr nähert.“

(Kracauer, 1985, 157)

Verführung, Tod und ein moralisches Gefälle zu den „armen Männer[n]“, die sich ihr nicht entziehen können: Die Vermischung der *femme fatale* und des Vamps (deren Verbindung zur Figur des Vampirs schon in der Bezeichnung deutlich wird und der auch in Horrorfilmen über Sirenen mitunter zu finden ist) mit der Sirene wird umso deutlicher im Horrorfilm, wo sie nicht nur Männerverschleißerin ist, sondern zur wörtlichen Männerverschlingerin wird.

Sirenen und Meerjungfrauen

In der Filmgeschichte von Beginn an präsent, symbolisiert die Sirene die Motivtradition fortführend, weibliche – oft bedrohliche – Sexualität und Verführungskraft. Gerade das Gefahrenpotential der Sirene für Individuen wie für die soziale Ordnung prädestiniert sie dabei für den Horrorfilm, wo sie in ihrer mythologischen Gestalt als Halbwesen meist als Monster, das es zu vernichten gilt, auftritt. Zum Monster wird die Sirene, weil sie als weibliches Wesen in ihrem selbstbestimmten, machtvollen Handeln in der gesellschaftlichen Ordnung für Irritation sorgt, denn – wie Carol Clover in ihrer bahnbrechenden Untersuchung zu Gender im Horrorfilm feststellt – „Sex, in this universe, proceeds from gender, not the other way around. A figure does not cry and cower because she is a woman; she is a woman because she cries and cowers. And a figure is not a psychokiller because he is a man; he is a man because he is a psychokiller.“ (Clover, 2015, 13) Die Sirene ist eben nicht eine weibliche Gestalt, die sich duckt und die beschützt werden muss, sondern sie attackiert, ist gefährlich und mächtig: ein weibliches Monster.

In ihrer Markierung als Monster unterscheiden sie sich im Film des 20. und 21. Jahrhunderts – auch wenn sie äußerlich oft sehr ähnlich dargestellt werden – merklich von der Meerjungfrau, die nicht als Monster sondern als romantisch-naiver *love interest* präsentiert wird: Eine Frau mit Fischeschwanz steigt aus dem Wasser, wird mit Beinen ausgestattet

oder auch nicht, und tritt in die Menschenwelt, in die Fremde, ein. Diese – im Unterschied zu den Sirenen – freundlichen Wasserwesen finden meist bald eine menschliche, männliche Heldenfigur auf den das fremdartige aber harmlose Wesen eine große Faszination ausübt. Bereits in den 40er-Jahren feierte *Mr. Peabody and the Mermaid* (USA 1948) Erfolge, in dem die Meerjungfrau vom faszinierten, sich in einer Midlife-Crisis befindenden Mr. Peabody in seine Badewanne entführt wird. Ebenfalls 1948 erscheint in Großbritannien die Komödie *Miranda*, in der die Meerjungfrau Miranda auf unterschiedliche Männer eine große Anziehung ausübt und – in der Verbindung von Meerjungfrau und Mutterschaft eine Seltenheit und für die 40er-Jahre durchaus gewagt – schließlich mit einem fischschwänzigen Kind aus unklarer Vaterschaft gezeigt wird. Stilbildend waren schließlich in den 1980er-Jahren vor allem die Adaption von Hans Christian Andersens *Den lille Havfrue* (1837) im Disney-Animationsfilm *The Little Mermaid* (USA 1989) sowie die *romantic comedy* *Splash* (USA 1984). Allerdings haben die beiden Erzählungen einen grundlegend anderen Ausgang: Während die kleine Meerjungfrau Ariel ihre Welt zugunsten der Liebe aufgibt, findet das Paar in *Splash* ihr *happy end* am Meeresgrund. Auch wenn Filme über Meerjungfrauen meist als leichte Unterhaltung präsentiert werden, sind diesen Filmen oft gewaltvolle Handlungen inhärent – Meerjungfrauen werden entführt und/oder gegen ihren Willen in der Menschenwelt festgehalten. Sie werden dabei überwiegend in traditionellen patriarchalen, heteronormativen Beziehungen dargestellt, die nicht hinterfragt werden: Meerjungfrauen im Film sind zwar anziehend und schön, aber häufig auch naiv, unerfahren und auf die Hilfe und Unterstützung des Menschenmanns angewiesen. Das Gefahrenpotential, das dem weiblichen Wasserwesen seit der Antike inhärent ist, wird im Film über die Meerjungfrau fast völlig ausgeblendet. Ganz anders jedoch in Filmen über Sirenen, die gerade ihre Bedrohlichkeit herausstreichen und sie somit zum prädestinierten Personal von Horrorfilmen machen. So lassen sich für den Film zwei Spielarten des Sirenenmythos erkennen: Während er sich in der Figur der Meerjungfrau in die bestehenden, konservativ-traditionellen, patriarchalen Ideen vom

Weiblichen und den Beziehungen zwischen den Geschlechtern fügt, wird die Sirene als Bedrohung präsentiert, die die Geschlechter- und Machtverhältnisse zumindest für die Dauer eines Films herausfordert – auch wenn der Film meistens mit ihrem Tod endet und die Ordnung so wieder hergestellt wird. Zum Monster wird die Sirene, so Barbara Creed in *The Monstrous-Feminine*, gerade durch das Überschreiten der Grenzen der sozialen Ordnung: „Although the specific nature of the border changes from film to film, the function of the monstrous remains the same - to bring about an encounter between the symbolic order and that which threatens its stability.“ (Creed, 2015, 10) Die Meerjungfrau dagegen ist kein Monster, da sie keine relevanten sozialen Grenzen überschreitet und sich in die für sie vorgesehene gesellschaftliche und filmische Position des romantischen Gegenübers fügt.

Entsprechend der eng verstrickten Geschichte der Figuren sind Sirenen und Meerjungfrauen im Film aber begrifflich oft nicht auseinanderzuhalten und werden gerade im Horror häufig synonym verwendet. Beispielsweise verweist der Titel des Horrorfilms *The Mermaid's Curse* (2019) auf eine Meerjungfrau, in der Synopsis wird aber eine Sirene beschrieben. Der Film *Mamula*, der sich inhaltlich explizit auf den Sirenenmythos bezieht, hat gleich mehrere Titel, die auf andere Gestalten verweisen: Der englische Titel lautet *Killer Mermaid*, der deutsche *Nymph – Mysteriös. Verführerisch. Tödlich.*, wohingegen die kroatische Version *Sirena ubojica* die Sirene im Titel trägt. Auch zwischen der Sirene und der Rusalka, der osteuropäischen Form der Wasserfrau, verschwimmen begrifflich die Grenzen: Der Indie Horror-Film *The Siren* (USA, 2019) von Perry Blackshear etwa war ursprünglich mit *The Rusalka* betitelt.

Um die Form, die die Sirene im modernen Horrorfilm annimmt, in ihrer ganzen Bandbreite – von *Slasher*-Film bis *Arthouse*-Kino – fassen zu können, sollen hier mit *Mamula*, *SiREN* und *Córki Dancingu* exemplarisch drei Filme aus den letzten zehn Jahren vorgestellt werden.

Sirenengesang: Fesseln und gefesselt werden

Das bereits erwähnte *Mamula* (2014) des ser-

bischen Regisseurs Milan Todorović ist ein typischer *Slasher*-Film, ein Subgenre, wo, so Carol Clover, „female figures and/or gender issues loom especially large“ (Clover, 2015, 5): Zwei Amerikanerinnen besuchen einen Studienfreund in Montenegro. Nach feuchtföhlichen Nächten und seltsamen Begegnungen mit einem Warnungen aussprechenden alten Mann, Niko (Franco Nero), beschließen sie die ehemalige KZ-Insel Mamula zu besuchen. Keine gute Idee, wie spätestens jetzt jedem klar sein sollte und die nur zwei der Figuren überleben werden: Auf der Insel lebt nämlich eine Fischsirene, die von einem Mann mit Menschenfleisch gefüttert wird. Die Sirene in *Mamula* ist schön und anziehend und zugleich – sie wechseln ihre Gestalt bei Bedarf – monströs und tödlich. Auch wenn der Titel nicht auf eine Sirene hinweist, nimmt die *Backstory* der Kreatur eindeutig Bezug auf den Mythos. Die Insel Mamula sei eine der Inseln namens *Sirenum scopuli*, auf denen in den antiken Erzählungen die Sirenen (im Film allerdings ‚mermaids‘ genannt) gelebt haben. Niko, eine Captain Ahab-Figur (eine der für einen Horrorfilm dieser Machart überraschend zahlreichen literarischen Anspielungen in *Mamula*), erklärt, wie es zu der unseligen Verbindung von Mann und Sirene kam. Während eines Bauauftrags sei er mit seiner Crew auf die Sirene gestoßen:

„That's when we found her. An ancient, forgotten creature of the sea. She was alive. And she killed all my men, one by one. Six died. I was the only one that survived. [...] I thought I lost a friend that day. But I was wrong. [...] Yes, my lieutenant. I thought he was dead, that she killed him. But she kept him alive, made him do things. The legend says, that sometimes the mermaids spare a man, and sometimes, just sometimes, she falls in love with him. And the man will do anything to protect her, to keep her a secret.“

(Todorović, 2014)

Interessant ist diese Konstellation durch ihre Adaption der für Sirenen-Narrative typischen Fesselungsmetaphern, die seit der Antike das Element mit dem größten Wiedererkennungswert sind: Die Sirene fesselt(e) durch ihren Gesang, gleichzeitig ließ Odysseus sich an den

Mast seines Schiffs fesseln, um den Sirenen zu entkommen. Ein Bild, das wie die Sirene im Allgemeinen, von Ambivalenz geprägt ist. Die Reaktionen auf die Fesseln der Sirenen schwanken zwischen williger Faszination, der

Selbstaufgabe des Zuhörenden und dem Bewusstsein der drohenden Gefahr, die durch die Tücke der Sirene dem Zuhörenden droht. In *Mamula* jedoch ist die Fesselung gegenseitig: Auch hier wird der Mörder (er versteckt sich

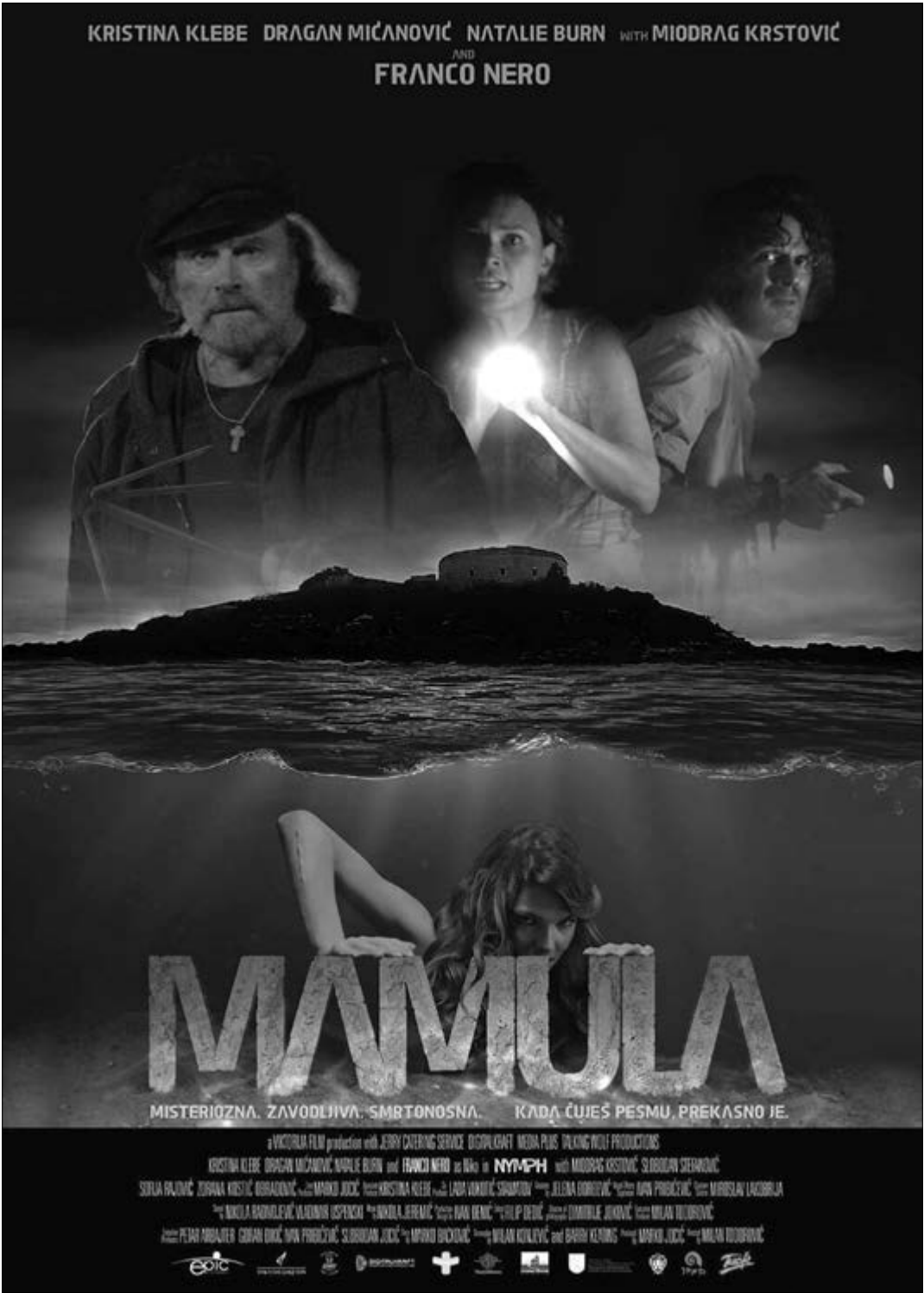


Abb. 1: Mamula DVD Cover

auf der Insel und füttert die Sirene mit Menschenfleisch) vom Gesang der Sirene scheinbar willenlos gemacht. Gleichzeitig aber ist hier nicht nur der Mann von der Sirene gefesselt, sondern auch die Sirene ist nicht frei: Sie ist eingesperrt in einem Brunnen auf Mamula, in dem sie vom Mörder versorgt wird und den sie nicht verlassen kann. Die Sirene und der Mann sind beide aneinander gebunden – durch eine erwiderte Liebe, wie Niko im obigen Zitat andeutet, sowie ihre Lebensumstände – und kosten sich so gegenseitig ihre Freiheit: Ein Horrorfilm-Bild für eine toxische Beziehung. Sich dieser monströsen Liebe nicht hinzugeben, ist in *Mamula* allerdings auch keine Lösung. Zumindest scheint dies impliziert zu werden, wenn Niko angesichts des Mörders, der die sterbende, verstummende Sirene im Arm hält, Kafkas *Das Schweigen der Sirenen* zitiert: „Now, the sirens still have more fatal weapon than their song, namely their silence. And though admittedly such a thing never happened, it is considerable that someone might possibly have escaped from their singing but from their silence certainly never.“ (Todorović, 2014) Eine gegenseitige Fesselung aus der es kein Entrinnen gibt und aus der sie – in der Logik des Horrorfilms – nur der Tod erlösen kann. Am Ende des Films tötet Niko sowohl die Sirene als auch seinen ehemaligen Kollegen, denn durch die Verbindung mit der Sirene ist auch der Mann zum Monster geworden: „We were once as close as brothers, he and I. But now he’s a monster, a monster that must die.“ (Todorović, 2014)

„I like you“: Die Sirene als sexual predator

Eine Besonderheit unter den filmischen Darstellungen von Sirenen ist der Film *SiREN* (Gregg Bishop, USA, 2016). Der Film basiert lose auf einem Segment aus dem zweiten Teil der Anthologie *V/H/S* (USA, 2012) mit dem Titel *Amateur Night*, der eine *boy’s night gone wrong* zeigt: Drei junge Männer begeben sich auf der Suche nach Frauen auf eine alkohol- und drogenschwangere Tour durch diverse Bars. Eine der Frauen, die mit ihnen in ihr Motel kommt, stellt sich allerdings als reißzähniges, krallenbesetztes Monster heraus, die die Männer – die sich mindestens an der Grenze zur sexuellen Übergriffigkeit be-

wegen – anfällt. Im Kurzfilm noch nicht als Sirene, sondern eher als Lilith-Figur dargestellt (worauf auch der Name ‚Lily‘ hinweist), wird sie in der Spielfilmadaption in eine Vogelsirene transformiert – eine Seltenheit unter den filmischen Sirenen.

Der Film startet ebenfalls mit einer *boy’s night*, allerdings mit einem Jungesellenabschied, dem der Protagonist Jonah eher skeptisch gegenüber steht. Nachdem der Abend in einem ländlichen Stripclub nur langsam in Gang kommen will, treffen Jonah und seine Freunde auf einen Mann, der ihnen die Nacht ihres Lebens verspricht. Sie werden von ihm in ein abgelegenes Herrenhaus gelotst, wo es allerhand sexuelle und übernatürliche Wunder zu erleben gibt. Unter anderem eine Frau in einer Art Verlies – Lily (Hannah Fierman) – die mit ihrem Gesang Jonah in ihren Bann zieht. Jonah glaubt, dass die Frau ein Opfer von Sextrafficking ist und befreit sie aus ihrem Gefängnis, woraufhin eine Slasher-Handlung einsetzt: Die Sirene gibt sich als mörderisches Halbwesen zu erkennen und macht sich auf die Fährte des flüchtenden Jonah. Ein Echo der listigen Sirene aus der *Odyssee*: Die Vortäuschung von Hilflosigkeit um einen Mann in ihre Netze zu locken, ist ein im Horrorfilm oft anzutreffendes (u.a. wird auch in *Mamula* einer der Protagonisten von der Hilflosigkeit der Sirene verführt und erleidet so einen frühen Tod), das nicht zuletzt die oft dargestellte Wehrlosigkeit von Frauen im Horrorfilm konterkariert. Gleichzeitig weist die Täuschung direkt auf die moralische Unzuverlässigkeit der Sirene hin, eine Idee, die bereits in der Frühen Neuzeit existierte: Die Sirene ‚verstecke‘, so die Argumentation, nämlich ihren monströsen Unterleib im Wasser, während sie mit ihrer schönen zweiten Körperhälfte Reisende verführe (Stubby, 1992, 46).

Die Sirene verfolgt nun Jonah, weil sie ihn durch seine Rolle in ihrer Befreiung als Sexualpartner auserkoren hat: „I like you“, ist der leitmotivische Satz, den schon der Kurzfilm begleitete. Weil sich der tugendhafte Jonah ihr sexuell verweigert – schließlich soll er bald heiraten – verfolgt die Sirene, nun verwandelt mit Flügeln, Schwanz und Klauen, ihn und seine Freunde; gleichzeitig wird die Sirene ihrerseits von den Betreibern des übernatürlichen Clubs gejagt. Das Szenario mündet in etlichen Toten und einer Vergewaltigung: Nur ist nicht, wie im Horrorfilm meist

der Fall, eine weibliche Figur Opfer sexueller Gewalt. Hier ist es Jonah, der von der Sirene brutal vergewaltigt wird – eine für Horrorfilme hinsichtlich der Rollenverteilung selten anzutreffende Konstellation, die irritierenderweise für die Handlung keine Konsequenz hat und den Schluss nahelegt, dass trotz des gender role reversals Schwäche und Opferstatus für den Mann keine Option ist. Dabei war es der dezidierte Anspruch von Regisseur Gregg Bishop, die konventionalisierten Geschlechterrollen in Horrorfilmen – Frau als Opfer, Mann als Monster und/oder Held – zu durchbrechen, wie er in einem Interview angibt: „Also, most horror movies center around a female protagonist being chased by a male monster. SiREN subverts this idea in a fresh way in that we have a male protagonist being chased by a female monster. So our hero (played by Chase Williamson) gets to play ‘the final girl’.“ (Webster, 2016)

Ein Anspruch, der vordergründig zunächst durchaus eingelöst wird. Der Film nimmt, wie schon im V/H/S-Segment, Bilder von Frauen als Opfer von sexueller Gewalt und dreht sie um: Jäger werden zu Gejagten. In der Transformation vom Kurzfilm zum Spielfilm werden allerdings die männlichen Figuren in ihrer Konzeption verändert. Sie sollten sozial verträglicher – nicht als sexuell übergriffige Halbstarke – dargestellt werden, wie der Regisseur erklärt: „Our approach was making the characters have redeemable qualities. Sure, they are at a bachelor party but they are still people you can get behind and was to see pull through and survive.“ (Carter, 2016) Bereits in der Ausgangssituation wird also nicht nur der Opferstatus, sondern auch das Monströse von den Männern zur weiblichen Figur verschoben. Während in *Amateur Night* äußerlich zwar die weibliche Kreatur monströs erschien, war das genauso monströse weil grenzüberschreitende Verhalten der Männer schuld an der Eskalation und stellt die eigentliche Monstrosität dar. In *SiREN* ist es umgekehrt: Das Identifikationsangebot an das Publikum wird von Lily auf Jonah verschoben und das Monster wird bildlich und moralisch zusammengeführt.

Die Agency, die der Sirene durch ihre Darstellung als *Predator*, als Raubtier, verliehen wird, ist außerdem nur eine scheinbare. In ihrer Fixierung auf Jonah, in der Anziehung,

die er auf sie ausübt (und nicht umgekehrt: die die faszinierende Wirkung der Sirene auf Jonah verschwindet, sobald sie ihr wahres, monströses Gesicht zeigt und er die tückische Wirkung ihres Gesangs durchschaut hat), verhält sie sich unterwürfig, begibt sich in eine Abhängigkeit. Jonah dagegen nimmt die Gelegenheit wahr und wird zum Retter der Sirene, entscheidet sich in der Konfrontation mit den Clubbesitzern dagegen, sie einzufangen und auszuliefern. Im Gegenteil: Er verhilft seiner Vergewaltigerin zur Flucht. Jonah nimmt so wieder seinen in Horrorfilmwelten angestammten Platz des Helden ein, während sich die Sirene seiner Gnade ausliefert.

Dem feministischen Grundgedanken des Regisseurs steht auch die Darstellung der Sirene als *femme fatale* entgegen, in einer Gegenüberstellung von zwei konkurrierenden Frauenfiguren. Der Sirene entgegengesetzt wird nämlich Jonahs Verlobte, Eva, als *femme fragile* eingeführt: Sie ist die legitime Partnerin Jonahs, die sich den Geschlechterkonventionen gemäß verhält. Als vom Jungesellenabschied Ausgeschlossene wird Eva meist in Telefongesprächen mit Jonah in die Handlung integriert: Sie ruft an, wenn sie schlecht geträumt hat. Eva wird auch in den wenigen anderen Szenen meist schlafend oder im Bett, zuhause, auf die Rückkehr Jonahs wartend gezeigt, hilflos und schutzbedürftig. Eine Darstellung, die die ultimative, heldenhafte Aufopferung Jonahs am Ende möglich macht: Nachdem die Sirene nach der Zurückweisung durch Jonah wimmernd das Weite gesucht hat, finden wir uns nach einem Zeitsprung am ersten Hochzeitstag von Eva und Jonah wieder. Die Sirene kommt zurück, Jonah opfert sich heldenhaft und *lässt* sich von der Sirene mitnehmen. Jonah tut dies nicht aus Faszination oder weil ihn die Sirene zwingt – er hat ihr gegenüber keine ambivalenten Gefühle. Sein einziges Ziel und seine Aufgabe als Held der Handlung ist es, Eva zu beschützen.

Dieses Bild der Sirene als *femme fatale*, als „verderblichen Verführerin“ (Müller, 2003, 259), als Herausfordererin der patriarchalen Ordnung, wird hier als momentane Störung gezeigt. Es ist nicht das subversive Potential der *femme fatale*, das hier aufgerufen wird, sondern in ihrer Zeichnung als unrechtmäßig in die häusliche Domäne Eindringende, als den Mann gegen seinen Willen Verführende, bestätigt sie die Legitimität der von

der Ehe sanktionierten Sexualität und Jonahs moralischer Überlegenheit. So ist die Sirene trotz allem auch hier eine Figur des Übergangs: Eine letzte Versuchung für Jonah, bevor er in den Hafen der Ehe eintritt.

Eine Ehe, die vom Regisseur offenbar als Freiheitsberaubung verstanden wird: „[...] *SiREN* is a relatable human story that deals with the anxieties of commitment and fears of losing one's freedom.“ (Webster, 2016).

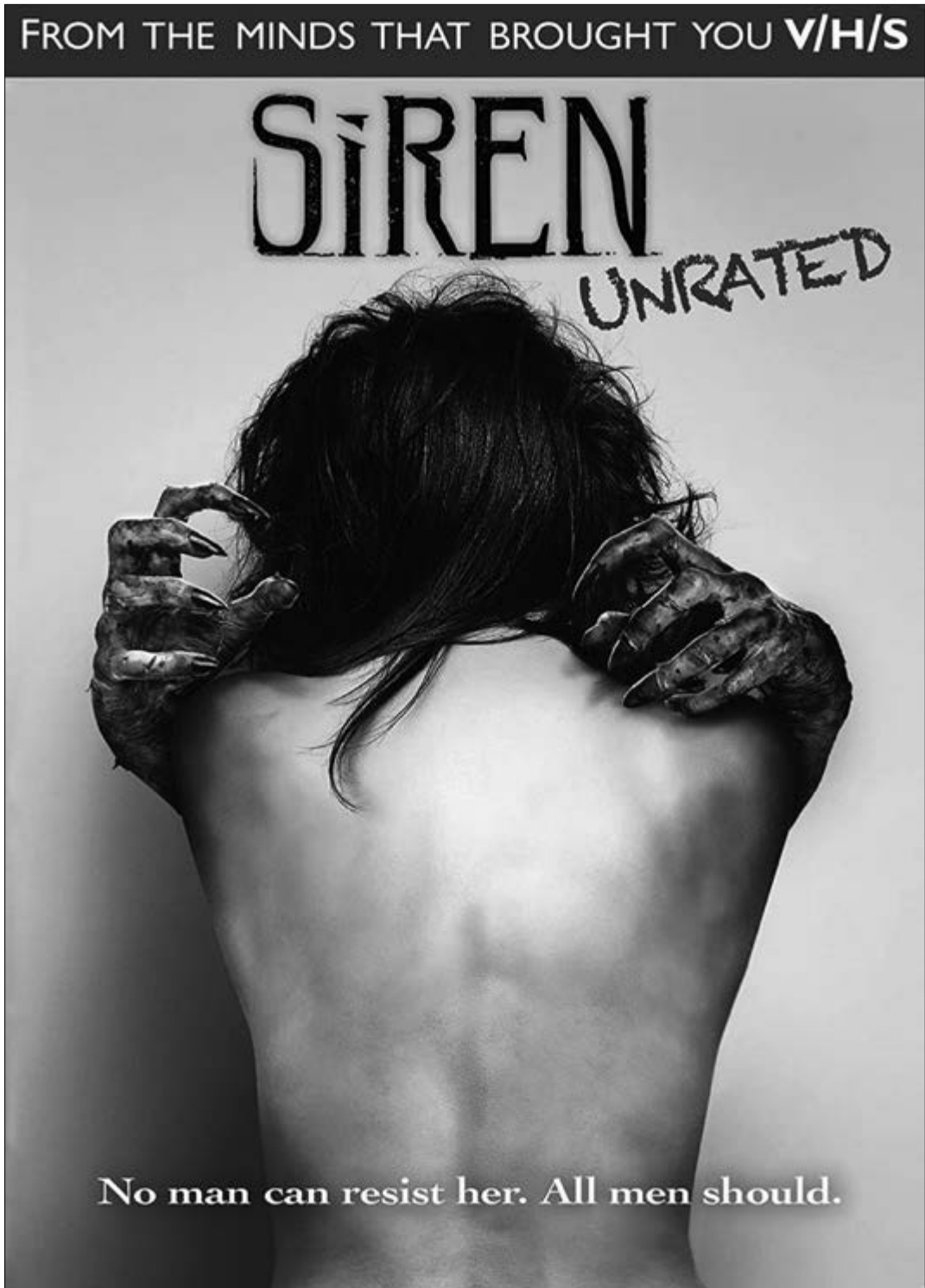


Abb. 2: *SiREN* 2016_DVD Cover

Überschreitungen: *Córki Dancingu*

Der englische Titel des polnischen Horror-Musicals *Córki Dancingu* (2015) ist Programm: *The Lure* arbeitet mit unterschiedlichsten Formen des Köderns, der Anziehung, der Versuchung. Beschrieben als „wonderfully demented“ (Ehrlich, 2016) und als „genre-smashing, border-crossing mermaid movie“ (Hudson, 2021), ist der Debütfilm von Agnieszka Smoczyńska ein *Mashup* aus unterschiedlichen Darstellungen von Sirenen und Meerjungfrauen. Smoczyńska nennt sowohl Homer als Inspirationsquelle – besonders in der bedrohlichen Qualität der Sirenen – als auch die *Argonautika* und die Geschichte von Orpheus, der die Sirenen in den Selbstmord treibt. Gleichzeitig wird auf Hans Christian Andersens *De lille harfruen* im Verlust der Stimme und der Liebe zu einem Menschen sowie auf die Syrenka Warszawska, die Warschauer Sirene, als Teil der polnischen Folklore verwiesen (Gingold, 2017); visuell jedoch nehme der Film in einer modernen Interpretation der Künstlerin Aleksandra Waliszewska Bezug auf Bilder von Wasserfrauen mit einem Fischeschwanz aus dem 15. Jahrhundert, die nicht auf deren Schönheit oder Anziehungskraft anspielt: „Because our mermaids don’t look like sweet mermaids from Disney. We wanted to kill Disney. [...] We want mermaids who’ll fight, who’ll devour. We wanted to make them half-beautiful and half-ugly and this fishtail—long, long, long 2-meter fishtail, full of mucus. You can feel the smell and everything.“ (Zuckerman, 2017) Anders gesagt: Aus der Meerjungfrau sollte wieder eine Sirene werden.

Dementsprechend sind die beiden zentralen Gestalten in *Córki Dancingu*, die Sirenen Srebrna (dt. ‚Silber‘; Marta Mazurek) und Złota (dt. ‚Gold‘; Michalina Olszańska) abstoßend und anziehend zugleich: Im Warschau der 80er-Jahre spielend, tauchen Srebrna und Złota eines Nachts aus dem Wasser auf und werden von einer Musiker*innenfamilie, die im halbseidenen Nachtclub *Adria* angestellt ist, aufgenommen. Das Versprechen, das sie dem Sohn der Familie, Mietek in ihrem ersten Duett geben, nämlich ihn nicht zu fressen, werden sie am Ende des Films nur teilweise halten. Dank ihrer Verwandlungskünste (der Sirenenschwanz kommt durch den Kontakt mit Wasser zum Vorschein) und faszinieren-

den Stimmen, werden Srebrna und Złota als Sängerinnen und Attraktion engagiert und wecken Reminiszenzen an bis Mitte des Jahrhunderts populäre Meerjungfrauen-Varietés, die als Meerjungfrauen verkleidete Schauspielerinnen zur Schau stellten. Solche Meerjungfrauen-Shows auf Jahrmärkten etc. sind auch ein häufiges filmisches Motiv, etwa in *Night Tide* (1961), in dem einer jungen, als ‚Meerjungfrau‘ arbeitenden Frau per *gaslighting* Glaube gemacht wird, dass sie eine Meerjungfrau/Sirene sei oder *She Creature* (USA 2001), einem Remake des Horrorfilmklassikers aus den 50er-Jahren, in dem eine falsche Jahrmärkte-Meerjungfrau mit einer echten Sirene/Wassermonster konfrontiert wird.

Srebrna und Złota stellen sich in dieser *tour de force* aus Anspielungen, *plot twists* und Showeinlagen als zwei Seiten einer Medaille heraus: Während Złota sich sexuell nicht für Männer interessiert, sich aber sehr bald auf die Jagd nach (ausschließlich männlichem) Menschenfleisch macht, verliebt sich Srebrna in Mietek und entsagt sich ihren mörderischen Gelüsten um in der Menschenwelt Fuß fassen zu können. Allerdings macht es *Córki Dancingu* seinen ZuschauerInnen nicht leicht, sich zu orientieren. Obwohl die beiden Sirenen zwei unterschiedliche Wege einschlagen, werden keine Binaritäten à la *femme fragile / femme fatale* erzeugt: Srebrna ist weder hilflos noch lässt sie Zweifel daran, dass sie die treibende Kraft in der Beziehung ist, dass sie Mietek gewählt hat und nicht umkehrt und dass sie genauso wehrhaft und sexuell selbstbestimmt wie Złota ist.

Dass sich Srebrna von Mietek angezogen fühlt ist eine unglückliche Entwicklung, da dieser mehr abgestoßen als fasziniert von ihrem Fischeschwanz ist. „Du wirst für mich immer ein Fisch, ein Tier sein“ (Smoczyńska, 2015) erklärt er Srebrna, was diese zu einer radikalen Entscheidung treibt: In einer stark an *Frankenstein* erinnernden Szene, lässt sich Srebrna ihren Fischeschwanz chirurgisch gegen einen weiblichen Unterkörper eintauschen, verliert dadurch zwar ihre Stimme, findet sich dafür aber in trauter Zweisamkeit mit Mietek wieder. Die Operation soll ihr nämlich nicht nur zu Beinen sondern vor allem auch zu menschlichen Geschlechtsorganen verhelfen. Denn während sie in Sirenengestalt über eine Art vaginale Öffnung am Schwanz verfügt, ist sie in Menschengestalt „glatt wie eine Bar-

biepuppe“ (Smoczyńska, 2015). Eine etwas anders gestaltete Tücke der Sirene, die hier, wie Mietek unmissverständlich zu verstehen gibt, vorgibt etwas zu sein, was sie nicht ist – eine Frau. Die Regisseurin selbst interpretiert die Verwandlung Srebrnas als *coming of age*-Handlung: Die Verwandlung eines Mädchens zur Frau, zu einer sexuell aktiven Person (Gingold, 2017). Eine sehr düstere Sichtweise, wenn man die brutale Operation

sowie den damit einhergehenden Verlust der Stimme bedenkt. Schließlich kommt es auch, wie es kommen muss: Mietek wendet sich von Srebrna ab, verliebt sich in eine andere Frau und heiratet sie, woraufhin Srebrna, der die Verwandlung in Gischt droht, ihn töten soll. Sie entscheidet sich jedoch dagegen und verwandelt sich zu Morgengrauen, woraufhin Złota sich auf Mietek stürzt, ihm die Kehle aufschlitzt und in einen Fluss flüchtet.

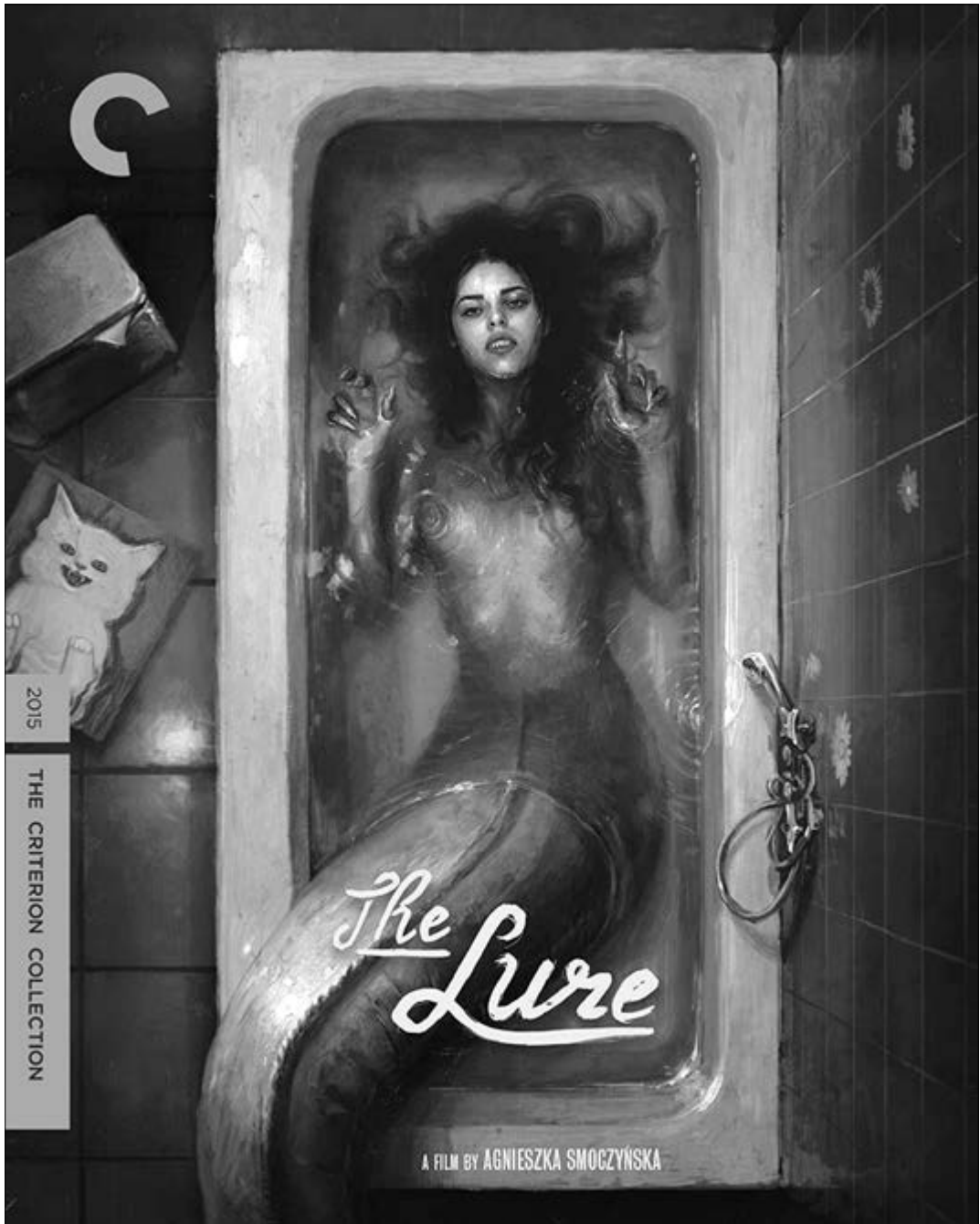


Abb. 4: *The Lure* | DVD Cover

Anziehung und Begehren sind eine zweischneidige Sache in *Córki dancingu*. Denn während ihre Umgebung von der Schönheit, Unverfrorenheit und naiver Schamlosigkeit von Złota und Srebrna fasziniert ist und ihr Gesang und ihre Andersartigkeit eine starke Anziehung ausüben, sind sie gleichzeitig von ihrem Fischeschwanz abgestoßen. Gleich nach der Einleitung, die die Begegnung der beiden mit Mietek und seinen Eltern zeigt, werden Złota und Srebrna über ihren unangenehmen Geruch eingeführt: „Was riecht hier so?“ (Smoczyńska, 2015), fragt sich der Clubbesitzer. Auch ist ihr Schwanz eben nicht schön und verspielt, wie man es von filmischen Meerjungfrauen kennt, sondern ein schleimiger, an einen dicken Aal erinnernder Fortsatz. Während die Anziehung von Srebrna zu Mietek zum Scheitern verurteilt ist, weil der Menschenmann von ihrer nicht-menschlichen Seite abgestoßen wird und sein Glück lieber innerhalb der vertrauten Parameter sucht, geht Złota in eine andere Richtung. Ihre Aufmerksamkeit gilt einer Polizistin der *Milicja Obywatelska*, der Bürgermiliz, die die Morde an den Opfern Złotas untersucht. Eine gegenseitige Anziehung, obwohl die Polizistin weiß, mit wem sie es zu tun hat. Die Szene, in der die Begegnung gezeigt wird – die Polizistin hält Złota auf einer verlassenen Straße an – wird dementsprechend wie ein Tanz von Anziehung und Abstoßung inszeniert: Wie eine Angel mit einem Fang am Haken, der einmal mehr, einmal weniger Spiel braucht, ziehen sich die beiden Frauen gegenseitig an Land. Die anschließende sexuelle Begegnung setzt dabei gerade keine Überwindung der Polizistin (wie bei Mietek) voraus, sondern ist eine lustvolle Umarmung der Andersartigkeit des Gegenübers mit durchaus sadomasochistischen Untertönen: Die Polizistin ist eine willige Hörende und Gefangene des Sirengesangs und übt ihrerseits eine starke Anziehung auf Złota aus. Homosexuelles Begehren wird hier als Ort der gegenseitigen Akzeptanz und Wertschätzung präsentiert und – wenn man den politischen Kontext in Polen bedenkt – wohl auch ein Erkennen von Gemeinsamkeiten, ein gesellschaftlich zugewiesener Platz als ‚das Andere‘. Gleichzeitig repräsentiert weibliches homosexuelles Begehren in Horrorfiktionen auch eine Alternative zur patriarchalen Gesellschaft und macht es – aus der Perspektive des bedrohten

heteronormativen Status quo – monströs, wie es Barbara Creed in Bezug auf lesbische Vampirinnen formuliert: „[...] the female vampire is monstrous – and also attractive – precisely because she does threaten to undermine the formal and highly symbolic relations of men and women essential to the continuation of patriarchal society.“ (Creed, 2015, 61)

Sowohl Złotas als auch Srebrnas Versuche, in der Welt außerhalb des Wassers einen Platz zu finden, scheitern, da sie durch ihre sichtbare Andersartigkeit die menschliche (patriarchale) Ordnung durch ihr Begehren oder durch ihre mörderischen Instinkte bedrohen: „They each exhibit this threat in different ways. Silver [Srebrna] yearns for a tradition she can never be a part of, thus breaking the seal of a world she cannot enter. Golden [Złota] literally eats patriarchs, her sexual tension among men is not a desire of them but for them.“ (Hudson, 2021) Beide überschreiten Grenzen, typisch für Sirenen und Monster als Figuren des Übergangs: Sie sind weder Mensch noch Tier, sie sind todbringend, übergriffig in ihrem Gesang – Grenzüberschreitungen, die nicht in das soziale System passen. Wenn sie so auch kurzfristig die Welt, in die sie geraten, in Frage stellen, haben sie doch keinen Platz. Während sich Srebrna wörtlich in Luft auflöst, flüchtet sich Złota, nachdem sie den Tod ihrer Schwester gerächt hat, blutverschmiert ins Wasser, zurück an den Ort, von dem sie kam: So endet der Film in einer letzten Einstellung in einer menschen- und sirenenleeren Unterwasseraufnahme.

Fazit

„He rescued an angel. He released a demon. No man can resist her. All men should.“: Ein Zitat aus dem Trailer von *SiREN* (Bishop, 2012b), das (trotz aller Kritik, die man an dem Film üben kann) auf den Punkt bringt, wie sich das Archiv des Horrorfilms den Sirenenmythos einverleibt hat. Versatzstücke des Mythos – Verführung, Täuschung, Ambivalenz und Machtkämpfe zwischen den Geschlechtern – leben im Horrorfilm im Bild des Monsters weiter.

Dabei hat sich die Funktion von Sirenen in modernen Horrorfilmen gegenüber den Sirenen am Anfang der Filmgeschichte offenbar

nicht grundlegend geändert. In ihren verführerischen Eigenschaften und selbstbestimmten sexuellen Leben, werden sie dämonisiert, da sie das konservativ-traditionelle Modell der heterosexuellen, monogamen Paarbeziehung in einer patriarchalen Gesellschaft herausfordern. Horrorfilme mit Sirenen lesen sich wie eine Illustration dafür, was Barbara Creed für andere weibliche Monster festgestellt hat

„The horror film attempts to bring about a confrontation with the abject (the corpse, bodily wastes, the monstrous-feminine) in order finally to eject the abject and redraw the boundaries between the human and non-human. As a form of modern defilement rite, the horror film attempts to separate out the symbolic order from all that threatens its stability, [...]. However, abjection by its very nature is ambiguous; it both repels and attracts.”

(Creed, 2015, 14)

Was in Sirenen-Horrorfilmen wieder nach außen – ins Wasser oder im Fall von *SiREN* und seiner geflügelten Sirene hinter den Horizont – verschoben wird, ist eine laute, fordernde Interpretation von Weiblichkeit in Form eines Monsters in Sirenengestalt. Das Sich-Reiben an gesellschaftlichen Normen und Konventionen ist eine Spezialität des Horrorfilms und die Sirene als Mischwesen ist aufgrund der unterschiedlichen Angriffsflächen geradezu gemacht dafür: Als Frau verstößt sie gegen patriarchale Normen, als Tier gegen menschliche, als Kreatur aus einer anderen Welt symbolisiert sie das Fremde. Die Sirene im Horrorfilm versucht, sich durch Gewalt – ihrem Gesang sowie ihren menschenfresserischen Neigungen – einen Platz in der menschlichen Ordnung zu erkämpfen, als Figur des illegitimen Begehrens und der Grenzüberschreitung muss sie aber zwangsläufig scheitern.

Filmographie

- Bishop, G. (Regie). (2016a). *SiREN*. Chiller Films.
Bishop, G. (Regie). (2016b). *SiREN* [Trailer]. Chiller Films.
Smoczyńska, A. (Regie). (2015). *Córki dancingu*. Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych (WFDiF), Platie Image et al.
Todorović, M. (Regie). (2014). *Mamula*. Viktorija Film, Talking Wolf Productions et al.

Bibliographie

- Berkvist, R. (2008, September 8). Anita Page, Silent-Film Siren, Dies at 98, *The New York Times online*. <https://www.nytimes.com/2008/09/08/movies/08page.html>
Botamino, C. (2019). Siren's Song: Getting out of the Bird Suit. *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*, 42 (Supplementary Issue), 34-47.
Carter, J. (2016, Dezember 6). Interview: Director Gregg Bishop for *SIREN*. *Nightmarish Conjurings*. <https://www.nightmarishconjurings.com/2016/12/06/interview-director-gregg-bishop-siren/>
Clover, C. J. (2015). *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film* (Updated Edition). Princeton University Press.
Ehrlich, D. (2016, Juli 25). Review: 'The Lure' Is The Best Goth Musical About Man-Eating Mermaids Ever Made. *IndieWire*. <https://www.indiewire.com/2016/07/the-lure-polish-mermaid-musical-review-1201709567/>
Gingold, M. (2017, Februar 8). Exclusive Interview: Director Agnieszka Smoczynska on the Allure of "The Lure". *Rue Morgue* <https://rue-morgue.com/exclusive-interview-director-agnieszka-smoczynska-on-the-allure-of-the-lure/>
Hanstein, U. (2016). Gestaltwechsel. Zwischen Avantgarde und Horror in *Night Tide*. *Cinema* 61, 79-91.
Haude, A. (2019). *Aquatische Erkenntnisräume im poetischen Realismus. Zur Kultur- und Motivgeschichte des Wassers*. J.B. Metzler.

- Hudson, J. (2021). Reclaiming the Warsaw Mermaids: Female Agency in '80s Communist Poland and *The Lure*. *Senses of Cinema* 98. <http://www.sensesofcinema.com/2021/feature-articles/reclaiming-the-warsaw-mermaids-female-agency-in-80s-communist-poland-and-the-lure/>
- Joe, J. (2006). The Cocktail Siren in David Lynch's *Blue Velvet*. In L.P. Austern, I. Naroditskaya (Hrsg.), *Music of the Sirens* (S. 349-370). Indiana University Press.
- Kracauer, S. (1985). Der Vamp-Film. In G. Stein (Hrsg.): *Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts* (Bd. 3: Femme fatale-Vamp-Blaustrumpf, S. 157-160). Fischer Taschenbuch Verlag.
- Meteling, A. (2006). *Monster. Zu Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm*. transcript.
- Müller, R. (2003). Von der Kunst der Verführung: der Vamp. In Th. Koebner (Hrsg.): *Diesseits der „Dämonischen Leinwand“*. *Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino* (S. 259-280). Edition Text + Kritik.
- Overthun, R. (2009). Das Monströse und das Normale. Konstellationen einer Ästhetik des Monströsen. In A. Geisenhanslüke, G. Mein (Hrsg.), *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen* (S. 43-79). transcript.
- Roling, B. (2010). *Drachen und Sirenen. Die Rationalisierung und Abwicklung der Mythologie an den europäischen Universitäten*. Brill.
- Schmitz-Emans, M. (2003). *Seetiefen und Seelentiefen. Literarische Spiegelungen innerer und äußerer Fremde*. Königshausen&Neumann.
- Stubby, A. M. (1992). *Liebe, Tod und Wasserfrau. Mythen des Weiblichen in der Literatur*. VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Volmari, B. (1992). Die Melusine und ihre Schwestern in der Kunst. Wasserfrauen im Sog gesellschaftlicher Strömungen. In I. Roebeling (Hrsg.), *Sehnsucht und Sirene. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien* (S. 329-350). Centaurus-Verl.-Ges.
- Wagner-Engelhaaf, M. (2004). Sirenengesänge. Mythos und Medialität der weiblichen Stimme. In A. Simonis, L. Simonis (Hrsg.), *Mythen in Kunst und Literatur. Tradition und kulturelle Repräsentation* (S. 383-403). Böhlau.
- Webster, Ch. (2016, Dezember 5). SiREN Interview: Director Gregg Bishop on Subverting Horror Gender Roles. *Screenanarchy*. <https://screenanarchy.com/2016/12/siren-interview-director-gregg-bishop.html>
- Zuckerman, E. (2017, August 2). Agnieszka Smoczyńska wants to "kill Disney" with her mermaid horror musical *The Lure*. *AV Club*. <https://www.avclub.com/agnieszka-smoczynska-wants-to-kill-disney-with-her-me-1798257482>

JOHANNA LENHART

Studium der Germanistik und Vergleichenden Literaturwissenschaft in Wien.
2017-2019 OeAD-Lektorin an der Ain-Shams-Universität Kairo, Ägypten; aktuell OeAD-Lektorin an der Masaryk-Universität Brno, Tschechien. Redaktionsmitglied der Fachzeitschrift *Medienimpulse. Zeitschrift für Medienpädagogik*. Forschungsschwerpunkte umfassen u.a. österreichische Literatur der Gegenwart, Intermedialität sowie Genreliteratur und -film.