

Christian Begemann/Britta Herrmann/Harald Neumeyer

Diskursive Entgrenzung

Der Vampir im Schnittpunkt kultureller Wissensbestände

1. Präsenz und Relevanz des Vampirismus

›Warum Vampirismus?‹ – diese Frage beschäftigt manchen Literatur-, Kultur- oder Medienwissenschaftler¹ nicht nur angesichts der seit über zweieinhalb Jahrhunderten anhaltenden Präsenz des Blutsaugers in Büchern, Bildern, Filmen, Opern und Musicals, in Werbespots oder Subkulturszenen. Sie muß ihn auch mit Blick auf die angewachsene wissenschaftliche Fokussierung des Vampirismus interessieren, eines Themengebiets, auf dem man es bekanntlich nicht nur mit kanonischen Größen der Literatur-, Kunst und Filmgeschichte wie Goethe, Gautier, Munch oder Murnau zu tun hat, sondern mit Produkten, mit denen sich gemeinhin nur passionierte Erforscher von Populärkulturen befassen. Der Vampir steht daher nach wie vor im Verdacht, das nichtssagende Produkt einer anspruchslosen Unterhaltungsmaschinerie zu sein – der Trivilliteratur seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert und des kommerziellen Kinos der Gegenwart. Seine Karriere als »Versucher der Literaturwissenschaft«² versteht sich mithin keineswegs von selbst, sondern wirft vielmehr die Frage nach den Gründen und Mechanismen seiner Faszinationskraft auf.

Auch für die Kulturwissenschaften im weiteren Sinne ist der Vampirismus ein höchst lohnenswertes Feld. Ohne Übertreibung läßt sich nämlich sagen, daß er einer der wenigen genuinen Mythen ist, die die Moderne hervorgebracht hat, und insofern in vielerlei Hinsicht über deren Selbstverständnis und ihre immanenten Problemstellungen Auskunft gibt. Der Vampirismus vermag es, sich mit den unterschiedlichsten Wissenssphären und anthropologischen

¹ Explizit gestellt hat sie Laurence Arthur Rickels, *Warum Vampirismus? Die Darstellung oder Bestattung des Anderen vom Phantasma bis zum Film*, in: *Begegnung mit dem ›Fremden‹. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses Tokyo 1990*, hg. von Eijiro Iwasaki, München 1991, Bd. 2, S. 157-166.

² Adolf Muschg, *Der Vampir als Versucher der Literaturwissenschaft*, in: Wolfram Grodeck/Ulrich Stadler (Hg.), *Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geburtstag*, Berlin/New York 1994, S. 437-442.

Bereichen in Beziehung zu setzen und sie zu verknüpfen, phantasmatische ›Erklärungen‹ und ›Begründungen‹ zu bieten und gerade darin kulturelle Orientierungsleistungen zu übernehmen. Er vermag es aber auch, Verwirrung in Denkgewohnheiten und vermeintlichen Selbstverständlichkeiten zu stiften oder kulturell Widersprüchliches sichtbar zu machen. Mit dieser Vielseitigkeit und Wandlungsfähigkeit hängt die besondere Überlebensfähigkeit der Vampire zusammen. Wie der Vampir als literarische oder filmische Figur extrem flexibel reagieren, sich unterschiedlichen Gegebenheiten anpassen und in den verschiedensten Gestalten erscheinen kann – als Mensch, Wolf, Fledermaus, Ratte oder Nebel –, so verhält es sich auch mit dem Vampir als kulturellem und ästhetischem Phänomen. Seine Geschichte hätte sich längst erschöpft, wenn er sich nicht den historisch und kulturell variablen Bedingungen adaptiert und mit den gewandelten Bedürfnissen und Interessen seiner Klientel in Rapport gesetzt hätte.

Das gilt zunächst auf einer diachronen Ebene. Die europäische Literaturgeschichte der Vampire beginnt nach dem Ende ihrer ›Realgeschichte‹. Die weithin im Zeichen der Aufklärung stehenden Gutachten, Forschungen und Theoriebildungen, die auf die spektakulären Vampirfälle der Jahre 1725 und 1731/32 am kulturell hybriden Südostrand der Habsburger Monarchie reagierten, hatten dem Vampirismus auf einer bestimmten mentalen und sozialen Ebene den Garaus gemacht, indem sie ihn zum Produkt einer getäuschten, hypertrophen oder krankhaften Imagination erklärten. Für aufgeklärte Zeitgenossen verschwanden die Vampire aus der Lebenswelt. Vermutlich ist das eine der Bedingungen dafür, daß sie als Wiedergänger auf das literarische Feld überwechseln konnten, um dort ihr unheimliches und subversives Treiben mit einem dieses Mal ästhetisch legitimierten Appell an die Einbildungskraft fortzusetzen. Das ist eine erste einschneidende Zäsur, denn erst jetzt, im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, beginnt die europäische Literaturgeschichte des Vampirismus im engeren Sinne. Absehen sollte man in diesem Zusammenhang von den sagenartigen antiken Überlieferungen, vom mittelalterlichen Volksglauben und von allenfalls verwandten außereuropäischen Phänomenen, die als ›Vampirismus‹ zu begreifen laut Marco Frenschkowski eine unerlaubte begriffliche Vereinnahmung und eine Form des »kulturellen Imperialismus« darstellen würde.³

³ Marco Frenschkowski, Keine spitzen Zähne. Von der interkulturellen Vergleichbarkeit mythologischer Konzepte: das Beispiel des Vampirs, in: Julia Bertschik/Christa Agnes Tuczay (Hg.), Poetische Wiedergänger. Deutschsprachige Vampirismus-Diskurse vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Tübingen 2005, S. 43-59, hier S. 52.

Erst jetzt nämlich, als literarische Gestalt, wird der Vampir zu dem, als den man ihn noch gegenwärtig zu kennen glaubt, und gewinnt eine signifikante Doppelstruktur. Für sie gilt, was Hans Blumenberg über den Mythos generell ausführt: »Mythen sind Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit.«⁴ Einerseits erhält der Vampir im Lauf des 19. Jahrhunderts eine klar wiedererkennbare Kontur als Figur mit bestimmten mehr oder weniger unveränderlichen Merkmalen, die in einem begrenzten Kreis von Handlungskonstellationen agiert. Spätestens seit Bram Stokers *Dracula* glaubt jeder Leser geradezu katalogartig auflisten zu können, was ein Vampir ist: ein untoter nachaktiver Blutsauger, der sich durch seinen Biß fortpflanzt, auf der Seite des Bösen steht, durch bestimmte apotropäische Maßnahmen unschädlich gemacht werden kann usw. Sind Abweichungen von diesem Schema vor Stokers Roman Resultat einer noch recht flexiblen und offenen Konturierung der literarischen Figur, so speisen sie sich danach mehr oder weniger aus der Opposition gegen ein kanonisch gewordenes Modell. Andererseits weist die Gestalt des Vampirs innerhalb solcher Schematisierungen einen ungeheuren Variantenreichtum und eine Mutationsfähigkeit auf, die sie zur Adaption an den gewundenen Lauf der Kultur-, Literatur- und Filmgeschichte befähigt. Jede Epoche und jede Generation hat ihre eigenen Vampire, und zum literarischen und filmischen Vampirismus gehört, daß er sich wie Nebel unter der Tür in jede historische und kulturelle Konstellation einschleichen und ihr anverwandeln kann. Das gilt schon in einem ganz vordergründigen Sinne: Waren die romantischen Vampire Lord George Gordon Byrons oder William Polidoris melancholische Salonlöwen, so wird der Vampir im »viktorianischen Zeitalter zum Monster der sexuellen Perversität.«⁵ In der Epoche von Nationalismus, Imperialismus, Rassismus und beginnendem Faschismus machen sich an ihm Fragen von Blut, Rasse und Macht fest,⁶ während er in der Ära der Raumfahrt seinen Aktionsradius ins All erweitert⁷ oder im Zeichen von apokalyptischen Zukunftsängsten den Menschen von der Erde verdrängt hat.⁸ Die Postmoderne hat ihn zu einer grellen selbstre-

⁴ Hans Blumenberg, Arbeit am Mythos, Frankfurt a.M. 1986, S. 40.

⁵ Sheridan Le Fanu, Carmilla, 1872. – Leopold von Sacher-Masoch, Die Toten sind unersättlich, 1875. – Bram Stoker, Dracula, 1897.

⁶ Hanns Heinz Ewers, Vampir. Ein verwilderter Roman in Fetzen und Farben, 1920.

⁷ Colin Wilson, The Space Vampires, 1976.

⁸ Richard Matheson, I am Legend, 1954.

ferentiellen und genreflexiven Spielfigur gemacht,⁹ und in unserer eigenen Gegenwart, die durch Phänomene wie Globalisierung, Kulturkontakte, -verschmelzungen und -konflikte gekennzeichnet ist, wird auch der Vampir zu einem Wesen, das in fremdkulturelle Räume versetzt wird, in fernöstliche Kungfu-Welten,¹⁰ in mafiöse Gesellschaften¹¹ oder in moderne Varianten des Wilden Westens.¹² Vor dem Hintergrund des cloning und biological engineering muß er sich mit anderen Monstern einlassen, wird selbst zu einem Hybrid, zum »daywalker«, zum Semiwerwolf¹³ oder zum Resultat genetischer Experimente.¹⁴ Die Plots, die Grundstrukturen und die Requisiten der Vampirtexte und -filme also ähneln sich, wiederholen sich, rekurrieren aufeinander bis zum Stereotyp – ihre historische Anschlußfähigkeit aber, d.h. ihr Potential, die verschiedensten Moden, kulturellen Bewußtseinsformen und Problemstände zu repräsentieren und dabei mit ganz heterogenen Themengebieten in Kontakt zu treten, ist nahezu unbegrenzt.

Diese Anschlußfähigkeit läßt sich nicht nur im diachronen Verlauf, in der Entwicklung des Genres, beobachten, sondern auch in synchroner Dimension. Daß in Vampirtexten einer vom anderen gebissen wird, ist das wenigste. Vielmehr erlauben sie es, sozusagen im toten Winkel von restriktiven kulturellen Redeordnungen, je aktuelle Problemstellungen, Faszinationspotentiale und Ängste zu diskursivieren, die aufgrund sozialer und psychischer Zensurmechanismen anderweitig kaum zu artikulieren gewesen wären. Insofern wächst dem Vampir nachgerade eine gewisse historische Notwendigkeit zu. Aufgrund seiner Überdeterminiertheit und Uneindeutigkeit fungiert er als eine Art Spielmarke, die in ganz verschiedenartigen Diskursen zum Einsatz gelangen kann und vielfältige Vernetzungen produziert. Vampirtexte praktizieren damit das, was Stephen Greenblatt »negotiations« nennt und als »ein subtiles, schwer faßbares Ensemble von Tauschprozessen, ein Netzwerk von Wechselgeschäften« zwischen kulturellen Wissensordnungen beschreibt.¹⁵ Für Greenblatt sind Texte generell »Strukturen zur Akkumulation, Transformation, Repräsentation und Kommunikation gesellschaftlicher Energien

⁹ Kim Newman, *Anno Dracula*, 1992.

¹⁰ *Vampire Hunters*, R.: Tsui Hark, USA 2002.

¹¹ *Blade*, R.: Stephen Norrington, USA 1998.

¹² *Near Dark*, R.: Kathryn Bigelow, USA 1987. – John Carpenter's *Vampires*, USA 1998.

¹³ *Underworld*, R.: Len Wiseman, GB/D/H/USA 2003.

¹⁴ *Perfect Creature*, R.: Glenn Standring, New Zealand 2006.

¹⁵ Stephen Greenblatt, *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance* [Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England], Berlin 1990, S. 12.

und Praktiken«, die »symbolisches Material aus einer kulturellen Sphäre [nehmen] und [...] es in eine andere [bewegen]«. ¹⁶ Dementsprechend handelt es sich bei den Austauschbeziehungen etwa von wissenschaftlichen und literarischen Diskursen nicht um einsinnige Abhängigkeiten. Der Durchgang von kulturellem Wissen durch die Literatur, die Künste und Medien bleibt dabei nicht folgenlos, weder für diese noch für jenes, noch für die Gesellschaft überhaupt. Wissen wird in Erzählungen und Bilder verwandelt, neu konstellierte und kombiniert, es wird aus anderen Perspektiven wahrnehmbar und dem kulturellen Bewußtsein in veränderter Form zur Verfügung gestellt. Auf diese Weise wird es nicht lediglich reproduziert, sondern in individuelle Versuchsanordnungen eingebracht, gleichsam auf die Probe gestellt, von seiner Kehrseite her betrachtet, bestätigt, relativiert, unterlaufen oder alles das zusammen. Dies gilt für Vampirtexte in besonderem Maße. Denn in ihnen wird eine Vielzahl höchst verschiedenartiger historischer Debatten – aus Medizin und Psychologie, Theologie und Philosophie, den Sozialwissenschaften und den Künsten – durch übergreifende Elemente, analoge Argumentationsstrukturen und semantische Mehrfachbelegungen miteinander verknüpft. Diese diskursive Entgrenzung erfordert eine bisher kaum praktizierte kulturwissenschaftliche und interdisziplinäre Analyse, die dem vorliegenden Band seinen Titel gegeben hat: *Dracula unbound*.

Damit soll nicht geleugnet werden, daß die bisherige Forschung durchaus breit gestreut und facettenreich ist.¹⁷ Eine Reihe von Untersuchungen führt die Figur des Vampirs auf historische Personen zurück¹⁸ oder leitet ihn aus im volkstümlichen Aberglauben tradierten Gestalten her.¹⁹ Darüber

¹⁶ Stephen Greenblatt, *Kultur*, in: Moritz Baßler (Hg.), *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, Tübingen/Basel ²2001, S. 48-59 hier S. 55.

¹⁷ Vgl. generell die umfangreiche Bibliographie von Martin V. Riccardo, *Vampires Unearthed. The Complete Multi-Media Vampire and Dracula Bibliography*, New York/London 1983.

¹⁸ Basil Copper, *Der Vampir in Legende, Kunst und Wirklichkeit*, München 1974; Michael Farin (Hg.), *Heroine des Grauens. Wirken und Leben der Elisabeth Báthory in Briefen, Zeugenaussagen und Phantasiespielen*, München 1989; Dieter Harmening, *Der Anfang von Dracula. Zur Geschichte von Geschichten*, Würzburg 1983; Clive Leatherdale, *Dracula – The Novel and the Legend*, Wellingborough 1985; ders., *The Origins of Dracula. The Background to Bram Stoker's gothic Masterpiece*, London 1987; Ralf Peter Martin, *Dracula. Das Leben des Fürsten Vlad Tepes*, Berlin 1980; Raymond McNally, *Radu Florescu, In Search of Dracula: a True History of Dracula and Vampire Legends*, New York 1972; dies., *Dracula. A Biography of Vlad the Impaler 1431-1476*, London 1974

¹⁹ Stefan Hock, *Die Vampirsagen und ihre Verwertung in der deutschen Literatur*, Hildesheim 1977 (ND der Ausgabe Berlin 1900); Claude Lecouteux, *Geschichte der Gespenster und Wiedergänger im Mittelalter*, Köln 1987; Thomas Schürmann, *Nachzehrerglauben*

hinaus gehen zahlreiche Arbeiten auf Spurensuche in der europäischen Literatur und behandeln die Figur des Vampirs motivgeschichtlich sowie exemplarisch im Werk einzelner Autoren. Transformationen und Modifikationen des motivischen Grundbestands vom Ende des 18. bis zum Ende des 20. Jahrhunderts werden nachgezeichnet und entweder auf die spezifisch historischen Kontexte oder auf den Werkkontext des entsprechenden Autors bezogen.²⁰ Auch im Bereich der Filmanalysen werden die historischen Dimensionen der Vampirfigur referiert, die mit ihr verbundenen Motive in Überblicksdarstellungen zu einzelnen Filmen entfaltet²¹ und die spezi-

in Mitteleuropa, Marburg 1990; Christa Agnes Tuczay, »...swem er den töt getuot, dem sugents uz daz warme bluoet«. Wiedergänger, Blutsauger und Dracula in deutschen Texten des Mittelalters, in: Julia Bertschik/Christa Agnes Tuczay (Hg.), Poetische Wiedergänger, S. 61-82; Klaus Völker, Historischer Bericht, in: Von denen Vampiren oder Menschensaugern. Dichtungen und Dokumente, hg. von Dieter Sturm/Klaus Völker, Frankfurt a.M. 1994, S. 534-581, S. 505-533. Vgl. ferner zu dem daraus resultierenden Vampirglauben im südosteuropäischen Raum als einer besonderen Variante des Blutmythos Peter Mario Kreuter, Der Vampirglaube in Südosteuropa. Studien zu Genese, Bedeutung und Funktion. Rumänien und der Balkanraum, Berlin 2001; Hans Meurer, Der dunkle Mythos. Blut, Sex und Tod. Die Faszination des Volksglaubens an Vampyre, Schliengen 1996.

²⁰ Hans Richard Brittmacher, Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur, Frankfurt a.M. 1994; Oliver Claes, Fremde. Vampire. Sexualität, Tod und Kunst bei Elfriede Jelinek und Adolf Muschg, Bielefeld 1994; Ingeborg Elis-Vetter, Das Vampirmotiv in einigen deutschen Horrorgeschichten, in: Quarber Merkur. Aufsätze zur Science Fiction und Phantastischen Literatur, hg. von Franz Rottensteiner, Frankfurt a.M. 1979, S. 239-258; Roland Hochhausen, Der aufgehobene Tod im französischen Populärroman des neunzehnten Jahrhunderts. Ewiger Jude – Vampire – Lebenselixiere, Heidelberg 1988; Thomas Le Blanc/Clemens Ruthner/Bettina Twrsnick (Hg.), Draculas Wiederkehr. Vampirismus in Geschichte und Kultur, Wetzlar 2003; Susanne Pütz, Vampire und ihre Opfer. Der Blutsauger als literarische Figur, Bielefeld 1992; Aribert Schröder, Vampirismus. Seine Entwicklung vom Thema zum Motiv, Frankfurt a.M. 1973; Roxanne Stuart, Stage Blood. Vampires of the 19th-Century Stage, Bowling Green 1994; Dieter Sturm, Literarischer Bericht, in: Von denen Vampiren. Vergleichbare Studien für den kunsthistorischen Bereich sind selten, nicht zuletzt, weil das Material hier sehr viel spärlicher ist, doch liegen immerhin zu Edvard Munchs berühmten Vampirbildern Studien vor, vgl. Kat. Edvard Munch, Vampir. Lesarten zu Edvard Munchs Vampir, einem Schlüsselbild der beginnenden Moderne, Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall 2003.

²¹ Margit Dorn, Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen. Ein Beitrag zur Genregeschichte, Frankfurt a.M./New York 1994; David Pirie, Vampir Filmkult. Internationale Geschichte des Vampirfilms, Gütersloh 1977; Ernst Prodoliet, Nosferatu. Die Entwicklung des Vampirfilms von Friedrich Wilhelm Murnau bis Werner Herzog, Freiburg i.Br. 1980; Karsten Prüssmann, Die Dracula-Filme: Von Friedrich Wilhelm Murnau bis Francis Ford Coppola, München 1993; Alain Silver, James Ursini, The Vampire Film. From Nosferatu to Bram Stoker's Dracula, New York 1993; Norbert Stresau, Der Horror-Film: Von Dracula zum Zombie-Schocker, München 1987.

fische Modellierung der Vampirfigur im Zuge des Medientransfers von der Literatur zum Film herausgearbeitet.²² In der Folge der ausführlichen Aufarbeitungen des Vampirmotivs in Literatur und Film entstanden ab Mitte der 1990er Jahre eine Reihe von populärwissenschaftlichen Überblicksdarstellungen, die sich z.T. explizit als Lexika verstehen.²³ Auffällig ist bei diesen Darstellungen, daß sie vor allem zwei Aspekte vernachlässigen: zum einen den Vampir in seiner poetologischen Dimension, zum anderen den Vampir als Schnittstelle kultureller Austauschbeziehungen. Nur vereinzelt ist der Vampir als Figur einer poetologischen bzw. medialen Selbstreflexion in den Blick geraten und in seiner ästhetischen Funktion einer systematischen oder historischen Perspektivierung zugeführt worden.²⁴ Auch Analysen, die der Vampirerzählung als einem modernen Mythos in seinen Anfängen und Funktionen aus mythenpoetischer oder kulturgeschichtlicher Sicht nachgehen,²⁵ sowie Untersuchungen, die die

²² Thomas Elsaesser, Augenweide am Auge des Maelstroms? Francis Ford Coppola inszeniert *Bram Stoker's Dracula* als den ewig jungen Mythos Hollywoods, in: David Bordwell/Thomas Elsaesser/Mike Sandbothe u.a. (Hg.), Die Filmgespenster der Postmoderne, Frankfurt a.M. 1998, S. 63-104; Uli Jung, Dracula. Filmanalytische Studien zur Funktionalisierung eines Motivs der viktorianischen Populärliteratur, Trier 1997; Judith Mayne, Dracula in the Twilight. Murnau's *Nosferatu* (1922), in: Eric Rentschler (Hg.), German Film and Literature. Adaptions and Transformations, New York/London 1986, S. 25-39; Andrew Webber, On the threshold to/of Alterity: *Nosferatu* in Text and Film, in: Nicholas Saul/Frank Möbus/Daniel Steuer (Hg.), Schwellen. Germanistische Erkundungen einer Metapher, Würzburg 1999, S. 333-348.

²³ Norbert Borrmann, Vampirismus. Oder die Sehnsucht nach Unsterblichkeit, München 1998; Matthew Bunson, Vampire. The Encyclopaedia, London 1993; ders., Das Buch der Vampire. Von Dracula, Untoten und anderen Fürsten der Finsternis. Ein Lexikon, Bern/München/Wien 1997; Erwin Jaensch, Vampir-Lexikon. Die Autoren des Schreckens und ihre blutsaugerische Kreaturen. 200 Jahre Vampire in der Literatur, Augsburg 1995; Arno Löb (Hg.), Draculas großes Vampirlexikon. CD ROM 1997; John G. Melton, The Vampire Book. The Encyclopedia of the Undead, Detroit 1994.

²⁴ Silke Arnold-de Simone, Wiedergängerische Texte. Die intertextuelle Vernetzung des Vampirmotivs in E.T.A. Hoffmanns *Vampirismus*-Geschichte (1821), in: Julia Bertschik/Christa Agnes Tuczay (Hg.), Poetische Wiedergänger, S. 120-145; Frederick Burwick, Vampir-Ästhetik, in: Das andere Essen. Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur, hg. von Walter Pape/Daniel Fulda, Freiburg i.Br. 2001, S. 223-279; Stefan Keppler/Michael Will (Hg.), Der Vampirfilm. Klassiker des Genres in Einzelinterpretationen, Würzburg 2006; Mathias Mayer, Goethes vampirische Poetik. Zwei Thesen zur *Braut von Corinth*, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 43 (1999), S. 148-158; James B. Twitchell, The Living Dead. A Study of the Vampire in Romantic Literature, Durham 1981.

²⁵ Nina Auerbach, Our Vampires, Ourselves, Chicago/London 1995; Ken Gelder, Reading the Vampire, London/New York 1994; Carol A. Senf, The Vampire in Nineteenth-Century English Literature, Bowling Green 1988.

Figur des Vampirs im Kontext von medizin- und psychologiehistorischen²⁶ oder medien- und wissensgeschichtlichen Entwicklungen betrachten,²⁷ sind eher die Ausnahme. So fehlen weitere historische Analysen zu den Wechselbeziehungen zwischen Wissenschaften und Künsten im Zeichen des Vampirismus, zu dessen poetologischen und medialen Aspekten ebenso wie grundsätzlichere Überlegungen zur kulturellen Konstruktion des ›Anderen‹ und zu deren gesellschaftlichen und kulturphantasmatischen Implikationen. Der vorliegende Band setzt an diesem Punkt an.

2. Kulturwissenschaftliche, ästhetische und soziopolitische Dimensionen des Vampirismus

Our Vampires, Ourselves lautet der suggestive Titel eines Buches von Nina Auerbach. Er lenkt die Aufmerksamkeit nicht nur auf die anthropologische Dimension des Vampirismus, sondern hinsichtlich des Verhältnisses von Eigenem und ›Anderem‹ auch auf eine gleichzeitige Bewegung von Differenz- und Identitätssetzung. Er markiert die Funktion der Vampire, den jeweiligen kulturellen Subjekten als Spiegel zu dienen, als zweifellos dunkler und verzerrender, aber vielleicht auch zur Kenntlichkeit entstellender Spiegel. Derjenige also, der im Spiegel kein Bild wirft, wird selbst zu einem Spiegel und lenkt den Blick auf das Unreflektierte, auf normalerweise ausgeblendete bedrohliche Bereiche und Möglichkeiten des Eigenen und damit auf ein anwesend Abwesendes. Zum einen versinkt dieses ›Anderer‹ damit nicht im Ungewußten und Unbewußten, sondern wird dem Bewußtsein zugänglich gemacht. Zum anderen ist es keineswegs das schlechthin Inkommensurable, sondern wird entlang der Grenzen des Humanen phantasiert, die sich dabei als bedenklich durchlässig erweisen und deshalb immer neu errichtet und verteidigt werden müssen. Der Vampir läßt sich daher als eine liminale Figur deuten. Sie übertritt immer wieder und in beide Richtungen Schwellen,

²⁶ Klaus Hamberger, *Über Vampirismus. Krankengeschichten und Deutungsmuster, 1801-1899*, Wien 1992; William Hughes, *Beyond Dracula. Bram Stoker's Fiction and its Cultural Context*, London 2000, S. 139-177; Michaela Wunsch, *Von Vampiren und anderen Degenerierten. Dracula im Kontext moderner Entartungsdiskurse*, in: Julia Bertschik/Christa Agnes Tuczay (Hg.), *Poetische Wiedergänger*, S. 217-231.

²⁷ Hendrik Blumentrath, *Blutbilder. Mediale Zirkulation einer Körperflüssigkeit*, Bielefeld 2004; Friedrich A. Kittler, *Draculas Vermächtnis*, in: ders., *Draculas Vermächtnis*, Leipzig 1993, S. 11-57; Oliver Lubrich, *Dracula vertextet. Bram Stoker und Adolf Loos entsorgen ein archaisches Monster*, in: *Arcadia* 40,1 (2005), S. 2-29.

die sie zugleich in der Überschreitung bestätigt: zwischen Leben und Tod, Diesseits und Jenseits, Mensch und Tier, Bewußtem und Unbewußtem, Wachzustand und Traum, Normalität und Perversion, Gesundheit und Wahnsinn, Freiheit und Zwang.

Der Vampir, so hat Stefan Keppler jüngst resümiert, »beeinträchtigt permanent die Geltung differenzlogischer Strukturen und stellt Grenzen, die fest schienen, zur Disposition. Er bringt Paradoxien zur Erscheinung, ohne sie nach den Gesetzen der Logik aufzulösen«, und betreibt damit entschieden eine »Entautomatisierung des Denkens und Wahrnehmens«.²⁸ Oppositionen werden zugleich errichtet und als tendenziell fragile kulturelle Konstruktionen vorgeführt. Der Vampir ist zwar der ›Anderer‹ – »the other«, wie es in Stokers *Dracula* heißt –,²⁹ aber als Ausgegrenzter ist er doch unlösbar mit dem ›Eigenen‹ verbunden, und das nicht nur via negationis. Theoretisch läßt sich diese Dynamik etwa mit Julia Kristeva und Giorgio Agamben beschreiben. Kristeva hat den Begriff des ›Abjekten‹ in einem psychoanalytischen Kontext eingeführt, um auszuführen, daß der Ausschluß des Anderen aus dem Eigenen nie vollständig gelingt. Im Wissen darum erfährt das Subjekt das Verdrängte gleichermaßen als faszinierend wie als furchteinflößend.³⁰ Agamben entwickelt eine Theorie des ›Verbannten‹ in einem machtpolitischen Zusammenhang, um darzulegen, daß im Moment des Bannes der Ausschließende und der Ausgeschlossene untrennbar aufeinander bezogen sind. Daraus entsteht eine Zone der Ununterscheidbarkeit, in der kulturelle Dichotomien und die dazu gehörigen Subjektpositionen nicht mehr eindeutig fixierbar sind.³¹ In beiden Fällen wird damit die Differenzlogik von ›Anderem‹ und ›Eigenem‹ aus einer Position der inkludierenden Exklusion in Frage gestellt, die gerade in der Bewegung des Überschreitens generiert wird. Der Gestus der Überschreitung aber ist ein spezifisch moderner,³² so daß das späte literarische Erscheinen des Vampirs im 18. Jahrhundert nur konsequent

²⁸ Stefan Keppler, *Prolog zum Vampir. Paradoxierung und mediale Selbstreflexion in Literatur und Film*, in: ders./Michael Will (Hg.), *Der Vampirfilm*, S. 7-28, hier S. 10f.

²⁹ Bram Stoker, *Dracula*, hg. von Nina Auerbach/David J. Skal, New York/London 1997, S. 254.

³⁰ Julia Kristeva, *Pouvoir de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris 1980.

³¹ Giorgio Agamben, *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt a.M. 2002, bes. S. 39, 114f.

³² Vgl. hierzu Michel Foucault, *Zum Begriff der Übertretung*, in: ders., *Schriften zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1988, S. 69-89.

ist.³³ Innerhalb der Literatur wird er auch topographisch in Grenzgebieten, in Regionen wie ›Transsylvanien‹, angesiedelt. Dies entspricht zwar in etwa dem historischen Schauplatz der Vampirfälle wie überhaupt des Auftretens von volkstümlichem Vampirglauben in einem größeren Maßstab – beides spielt sich in jenem »Vampirgürtel« ab, der sich entlang der slawischen Peripherien der Habsburger wie der preußischen Monarchie erstreckt.³⁴ Doch innerhalb der Literatur dient diese Situierung deutlich einer symbolischen Konstruktion der Vampirfigur. Unterstrichen wird die Bedeutsamkeit der liminalen Verfaßtheit des Vampirs zudem dadurch, daß Zeiten des Übergangs für seine Aktivität wie für seine Bekämpfung von maßgeblicher Bedeutung sind: Mitternacht und Mittag, Morgen- und Abenddämmerung, der Wechsel der Gezeiten.

Was aber wird nun in Vampirtexten verhandelt? Die drei für diesen Band konstitutiven Schwerpunkte seien im folgenden umrissen: Die künstlerischen Darstellungen des Vampirismus umkreisen erstens in der Wechselbeziehung zwischen *science* und *fiction* das kulturelle Wissen vom Menschen, reflektieren zweitens historisch divergierende ästhetische, poetologische und mediale Konzepte und führen drittens die Mechanismen sozialer, politischer, religiöser, aber auch sexuell und geschlechtlich kodierter Ordnungsbildungen vor. Dadurch produzieren sie sowohl kulturstiftende wie kulturkritische Effekte. Selbstverständlich handelt es sich hierbei lediglich um heuristische Trennungen, da es bei den einzelnen Aspekten durchaus zu Überschreitungen, Vermischungen und Kontaminationen kommen kann – und auch kommt.

Erstens: Science und fiction. Vampirismus und die Konstruktion kulturellen Wissens vom Menschen. Bereits die Reaktionen auf die erwähnten Vampirismussfälle in der Habsburger Monarchie bestärkten ein gesamteuropäisches und interdisziplinäres Erkenntnisinteresse. Bisherige Arbeiten haben gezeigt, wie es zur allmählichen Verfestigung der Vorstellung vom Vampir als einem untoten Blutsauger kam, welche wissenschaftlichen Explikationsverfahren und Parameter eingesetzt wurden, um die ›Vampirfälle‹ der Jahre 1725 und 1732 aufzuklären, und wie der Vampirglaube mehr und mehr aus der

³³ Zur Dynamik der permanenten Selbstüberschreitung vgl. Reinhart Koselleck u.a., *Das Zeitalter der europäischen Revolution 1780-1848*, Frankfurt a.M. 1969, S. 303.

³⁴ Thomas M. Bohn, *Der Dracula-Mythos. Osteuropäischer Volksglaube und westeuropäische Klischees*, in: *Historische Anthropologie* 14 (2006), S. 391-409, hier S. 408.

Lebenswirklichkeit zurückgedrängt und die Figur des Vampirs schließlich metaphorisch verwendet wurde.³⁵

In Bezug auf das wissenschaftliche Erkenntnisinteresse lassen sich zwei zentrale Problemfelder unterscheiden. Zum einen stellte sich die Frage nach den biologischen und chemischen Prozessen, die angeblich dazu führen, daß Leichen nicht verwesen. Damit wurde die wissenschaftliche Erkundung des »Vampirenstand[es]«³⁶ mit Blick auf die Grenze von Leben und Tod initiiert. Erklärungen boten etwa Erkenntnisse über die Blutzirkulation, Theorien der Lebenskraft, die Idee von einer *anima vegetativa* sowie Vorstellungen von Scheintoten und deren möglicher Wiedererweckung. Zum anderen stellte sich die Frage, mit welchen medizinischen und psychologischen Diagnosen sich die Erzählungen über Vampire erklären lassen. Damit ging es um die wissenschaftliche Erforschung der potentiell pathologischen Zustände der Berichterstatter. Begründungen für sie fand man in der Annahme einer hypertrophen Einbildungskraft, die sich in Melancholie und/oder Wahnsinn manifestieren kann, und in Phänomenen des Unbewußten wie etwa (Alp)Träumen. Auf doppelte Weise also läßt sich unter dem Zeichen des Vampirs die Formierung der Humanwissenschaften im 18. Jahrhundert verfolgen: als physiologische und als psychologische Vermessung des Menschen.

Auch weit über das 18. Jahrhundert hinaus werden in der Darstellung des Vampirismus anthropologische, medizinische und psychologische Beobachtungen neu zusammengeführt und konturiert. Dabei zeigt sich, daß Konzepte des Körpers, des Blutes, der Krankheit und der Vererbung historisch wandelbar sind und der Vampir diesen geschichtlichen Transformationen entsprechend neu und anders gestaltet wird. Mit zunehmender Kenntnis sowohl von Ansteckungsprozessen wie von Vererbung und genealogischer Vermischung wird beispielsweise seit dem 19. Jahrhundert – und zwar bis

³⁵ Vgl. zu den ›Vampirfällen‹ die Untersuchungen von Wolfgang Bauer, *Von denen Traktaten. Die historischen Vampirschriften und ihre Verfasser*, in: Dom Augustin Calmet, *Gelehrte Verhandlung von denen sogenannten Vampiren oder zurück kommenden Verstorbenen in Ungarn, Mähren etc.*, Hamburg 1976 (ND der deutschsprachigen Ausgabe von 1751), S. 217-241; Klaus Hamberger, *Über Vampirismus. Krankengeschichten und Deutungsmuster, 1801-1899*, Wien 1992; Gabor Klaniczay, *Heilige, Hexen, Vampire. Vom Nutzen des Übernatürlichen*, Berlin 1991; Peter Mario Kreuter, *Vom »übelen Geist« zum »Vampier«*. Die Darstellung des Vampirs in den Berichten österreichischer Militärärzte zwischen 1725 und 1756, in: Julia Bertschik/Christa Agnes Tuczay (Hg.), *Poetische Wiedergänger*, S. 113-127; Klaus Völker, *Historischer Bericht*.

³⁶ Vgl. *Visum et Repertum*, in: *Von denen Vampiren*, S. 451-456, hier, S. 454.

ins Gegenwartskino hinein – die spezifische Prokreation der Vampire als Kontamination von ›Eigenem‹ und ›Fremdem‹ beschrieben. Gilt diese seit dem 19. Jahrhundert als identitätsbedrohende und potentiell tödliche infektiöse Gefahr, so verhandeln neuere Filme in kritischer Perspektive auch Dopingpraktiken und Hybridzüchtungen zu medizinischen Zwecken. Indem die ursprüngliche Physiologie durch ›Fremdes‹ angereichert wird, werden kulturelle Phantasmen der Körperoptimierung in Szene gesetzt. Die ›Schnittstelle‹ zwischen Vampir und Mensch besteht bekanntlich im Biß. Insofern der Biß des Vampirs eine erotische Komponente enthält (Kuß), die zugleich mit einem Akt der Gewalt (Penetration) verbunden ist, stellen die Fiktionen des Vampirs paradigmatische Entwürfe für den Konnex von Eros und Thanatos, Liebe und Dominanz zur Verfügung, an dem sich dann im Laufe des ›viktorianischen‹ 19. Jahrhunderts in systematischer Weise eine ganze Pathologie des Sexuellen entfaltet. Dabei trägt der Vampirismus Züge der Nekrophilie, mobilisiert an seinen Opfern homoerotische Phantasien, masochistische Unterwerfungsneigungen und verschiedene Formen des Sadismus.³⁷ Am Thema des Vampirismus wird das ganze Spektrum der sexuellen Abweichungen durchgespielt, die das 19. Jahrhundert in der neu erstehenden *Scientia sexualis* wissenschaftlich erkundet³⁸ und in Werken wie Richard von Krafft-Ebings *Psychopathia sexualis* (1886) beschreibt. Außerhalb des literarischen und des wissenschaftlichen Diskurses konnte von diesen geschlechtlichen Pathologien nur schwer oder überhaupt nicht gesprochen werden.

Indem das Thema Vampirismus aufs engste mit diskursiven Ausschließungsprozeduren verknüpft ist, lassen sich an ihm die Genese wie die »Entdeckung des Unbewußten«³⁹ und damit die Geschichte eines psychologischen Wissens verfolgen. Vampire schleusen sich über Traum, Trance, magnetischen Rapport und Hypnose in ein bislang verdeckt gebliebenes psychisches Inneres ein, schwächen die kognitiven Kräfte, lähmen den Willen und machen sich ein unbewußtes Begehren zunutze – bereits vor und noch nach den großen hypnotischen Szenarien in Stokers Roman, der ausdrücklich Charcots Praxis

³⁷ Vgl. allgemein hierzu Hans Richard Brittnacher, *Ästhetik des Horrors*, S. 145f.

³⁸ Vgl. Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1983, S. 69-93.

³⁹ Henry F. Ellenberger, *Die Entdeckung des Unbewußten. Geschichte und Entwicklung der dynamischen Psychiatrie von den Anfängen bis zu Janet, Freud, Adler und Jung*, Zürich 1985 (zuerst 1970).

thematisiert⁴⁰ und vermutlich mehr als nur eine Beziehung der Zeitgenossenschaft mit den hypnotisch-psychoanalytischen Therapien unterhält, die Freud und Breuer in den 1890er Jahren in Wien entwickelten.⁴¹ Erneut also paßt sich der Vampirismus der Transformation kulturellen Wissens an, die er zugleich mit vorantreibt. Denn indem die Vampire aufgrund ihres psychischen Manipulationspotentials ein Unbewußtes zutage fördern, werden individuelle und kulturelle Verdrängungsprozesse als geheime Szenarien der Beängstigung wie der Wunscherfüllung durchgespielt und ins Bewußtsein gehoben.

Zweitens: Vampirismus im Zeichen ästhetischer, poetologischer und medialer Reflexion. Literarisch entsteht der Vampir seit dem 18. Jahrhundert zunächst als Teil eines neuen, selbst schon andere literarische Strömungen ›parasitär‹ ausbeutenden Genres, nämlich der *gothic novel*, der Schauerliteratur bzw. der phantastischen Literatur.⁴² Entscheidend für die Zuordnung zur phantastischen Literatur ist der in der Forschung veranschlagte Ambivalenzeffekt, demzufolge ein Ereignis textimmanent weder eindeutig als natürlich noch als übernatürlich erklärt werden kann. Eben diesen Effekt können Vampirtexte dadurch auslösen, daß der Erzähler den Leser über den Status des vampiristischen Protagonisten und der mit ihm verknüpften Erlebnisse in Ungewißheit versetzt, wie das etwa bei Polidori, Gautier oder Le Fanu der Fall ist, und dadurch kulturelle Realitätskonzepte zur Disposition stellt. Im

⁴⁰ Stoker, *Dracula*, S. 173.

⁴¹ Vgl. Friedrich A. Kittler, *Draculas Vermächtnis*, S. 19, 35f. u.ö.

⁴² Vgl. dazu die Arbeiten von Jochen Achilles, Sheridan Le Fanu und die schauerromantische Tradition. Zur psychologischen Funktion der Motivik von Sensationsroman und Geistergeschichte, Tübingen 1991; Hans Richard Brittnacher, *Ästhetik des Horrors*; Jean Décotignies, A propos de *La Morte amoureuse* de Théophile Gautier. Fiction et idéologie dans le récit fantastique, in: *Revue d'histoire littéraire de la France* 72,4 (1972), S. 616-625; Winfried Freund, *Der entzauberte Vampir. Zur parodistischen Rezeption des Grafen Dracula bei Hans Carl Artmann und Herbert Rosendorfer*, in: Gerhard Köpf (Hg.), *Rezeptionspragmatik. Beiträge zur Praxis des Lesens*, München 1981, S. 131-148; Roland Hochhausen, *Der aufgeschobene Tod*; Thomas Le Blanc/Clemens Ruthner/Bettina Twrsnick (Hg.), *Draculas Wiederkehr*; Ilse Nolting-Hauff, *Die phantastische Erzählung als Transformation religiöser Erzählgattungen (am Beispiel von Th. Gautiers *La Morte amoureuse*)*, in: *Romantik. Aufbruch zur Moderne*, hg. von Karl Maurer/Winfried Wehle, München 1991, S. 73-100. Die Untersuchungen sind zumeist um eine doppelte Fragestellung zentriert. Zum einen geht es darum, wie sich die Vampirtexte in ihren narrativen Motiven, Mustern und Formen aus der Schauerliteratur und aus religiösen Erzählgattungen herauskristallisieren. Zum anderen wird im Rückgriff auf die Phantastik-Theorien von Roger Caillois und Tzvetan Todorov untersucht, inwiefern und aufgrund welcher Kriterien die Vampir-Literatur der phantastischen Literatur zuzurechnen sei.

Rahmen unterschiedlicher kunsttheoretischer Paradigmen erweist sich der Vampir zudem als eine Figur ästhetischer und poetologischer Reflexion, die für nahezu jede Position im Feld künstlerischer Produktion und Rezeption stehen kann. Künstlerische Produktionsprozesse erscheinen nicht selten als vampirische Akte, insofern Autoren ihre Gegenstände, ihre Musen und Prätexte »aussaugen«, um aus ihnen Literatur zu machen.⁴³ Eine solche Parallelisierung von Künstler und Vampir wirft ein zweideutiges Licht auf die energetischen Grundlagen der ästhetischen Produktion. Inspiration und Intertextualität sind demnach gleichermaßen vampirischer Natur, und es ist mehr als ein historischer Zufall, daß sich gegen das gleichzeitig entstehende Konzept des genialen Dichters die Gestalt des Vampirs erhebt. Diese läßt sich im Kontext des genieästhetischen Konzepts als Zerrbild des intertextuell agierenden Schriftstellers lesen, des Epigonen, der von Inspirationsquellen und Traditionsbeständen abhängig ist. Der Schrecken vor dem Vampir entspricht nicht zuletzt der Befürchtung, derartigen produktionsästhetischen Abhängigkeiten zu unterliegen – einer »anxiety of influence«,⁴⁴ die das Originalitätsdenken und sein Streben nach Unsterblichkeit immer schon grundiert und die verdeutlicht, was das Genie programmatisch abwehrt: selbst zum Widrigänger der »Alten« zu werden. Darüber hinaus kann der Künstler nicht nur als Vampir, sondern auch als dessen Opfer erscheinen, und zwar in zweifacher Hinsicht. Zum einen erzeugt das genieästhetische Dispositiv, demzufolge sich die Seele des Schöpfers im Werk entäußert, eine psychische »Binnenökonomie«, in der der extensive Abfluß von Energie ins Werk als vampirisch wahrgenommen werden kann: »die Musen saugen einen aus«, klagt etwa Schiller.⁴⁵ Zum anderen ist es der Autor, der aufgesaugt wird, indem sich der Leser seinen Text – und das darin eingeflossene Ich – einverleibt und gleichsam mit dem Autor vereinigt: »dann wird das schwarze Gekritzel auf diesem Lumpenpapier auch mein ewiges unsterbliches Ich sein, [...] dann hast Du mich aufgetrunken, aufgesaugt und aufgeblickt, und ich bin Du.«⁴⁶

⁴³ Vgl. Silke Arnold-de Simine, Wiedergängerische Texte, S. 140.

⁴⁴ Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, London/Oxford/New York 1973.

⁴⁵ Brief von Friedrich Schiller an Johann Wolfgang Goethe vom 29.8.1795, in: *Briefe an Goethe*. Hamburger Ausgabe, hg. von Karl Robert Mandelkow, München² 1982, Bd. 1, S. 208.

⁴⁶ Ludwig Tieck, *Der junge Tischlermeister*, in: ders., *Schriften in zwölf Bänden*, hg. von Manfred Frank/Achim Höller/Paul Gerhard Klusmann/Uwe Schweikert, Bd. 11, Frankfurt a.M. 1988, S. 341.

Was für den Autor gilt, trifft freilich genauso auf den Leser zu: Auch er kann auf metaphorische Weise als Vampir wie als dessen Opfer verstanden werden – als Opfer, weil etwa die Gegenstände seiner Lektüre ihr eigentümliches Leben von ihm erhalten: »Jetzt umflattern sie [die »vergangenen Dinge«] uns, Vampire, lebendige Leichen, beseelte Besen des unglücklichen Zaubrerlehrlings! [...] alles, was sie haben, haben sie von uns; wir haben ihnen unser bestes Blut in die Adern geleitet.«⁴⁷ Diese Variante der Rezeption, die den wiedergängerischen Aspekt des Gegenstands der Schrift thematisiert, verdeutlicht nicht nur eine energetische Dimension des Zeichens, sondern folgt zudem einer historisch höchst virulenten Imagination. Einer paulinischen und seit der Goethezeit auch literarisch verbreiteten Überzeugung zufolge wird im Akt der ästhetischen Produktion das lebendige und präsente Wesen der Dinge mortifiziert, sobald es in den vermeintlich toten Buchstaben verwandelt wird. Im Gegenzug kommt es im Akt der Rezeption der Imagination des Lesers zu, dieses in der Schrift archivierte und mortifizierte Wesen wieder zum Leben zu erwecken. Ein solches Verständnis entspricht einer Rezeptionstheorie, wonach der Leser durch seine Einbildungskraft bei der Lektüre eine zweite Realität erzeugt und Vergangenes oder Fiktives mit »frische[r] Lebendigkeit« ausstattet.⁴⁸

Über die ästhetischen und poetologischen Reflexionen hinaus thematisieren die künstlerischen Gestaltungen des Vampirs auch mediale Entwicklungen im allgemeinen und ihren eigenen medialen Status im besonderen. Welche zentrale Rolle die bürokratische Verschriftlichung von Geschehnissen in Stokers *Dracula* spielt und wie versessen der Roman ist, alle technischen Neuerungen dabei geradezu durchzudeklinieren – die Stenographie, die Schreibmaschine, das Diktaphon, die Telegraphie usw. –, das ist bekannt.⁴⁹ Doch schon im frühen 19. Jahrhundert, etwa in Polidoris Erzählung, wird auf die mediale Verfaßtheit des Vampirs hingewiesen. Mit der Erfindung des Films schließlich und dem ersten Vampirklassiker, Murnaus *Nosferatu*, verwandelt sich der Vampir auch in eine autoreflexive Symbolfigur des

⁴⁷ Hugo von Hofmannsthal, Gabriele d'Annunzio, in: ders., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze I. 1891-1913*, hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt a.M. 1979, S. 174-184, hier S. 174.

⁴⁸ E.T.A. Hoffmann, *Die Serapionsbrüder*, in: ders., *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, hg. von Hartmut Steinecke/Wulf Segebrecht, Bd. 4, hg. von Wulf Segebrecht, Frankfurt a.M. 2001, S. 1113.

⁴⁹ Vgl. Friedrich A. Kittler, *Draculas Vermächtnis*, S. 39-44.

Kinos:⁵⁰ eine bloße ›Projektion‹ im Spannungsfeld von Licht und Finsternis, ordentlich kadriert im vergitterten Fenster seiner Behausung, faktisch tot, aber doch mit dem Anschein des Lebens, läßt er den Zuschauer zum willenlosen Opfer seiner Manipulationen werden. Ein Höhepunkt dieser Tendenz wird in einer weiteren Stoker-Verfilmung erreicht, der nämlich von Francis Ford Coppola. Sie treibt nicht nur den selbstreferentiellen und intertextuellen Charakter des Vampirgenres auf die Spitze, das von Anfang an sich selber auszusaugen pflegt wie die Nachzehler in ihren Gräbern, sie setzt auch die Geschichte des Vampirgenres mit der des Kinos in engste Beziehungen. Draculas erster Weg in London führt nicht in eine Gruft, sondern ins Kino. Hier – und das ist keineswegs untypisch, insbesondere für die spätere Phase des Genres – wird weniger Vampirismus als solcher als vielmehr seine Inszenierung inszeniert.

Drittens: Kulturstiftende und soziopolitische Funktionen des Vampirismus. Indem Künste und Medien den ›Mythos Vampir‹ mitsamt den darin gespeicherten Wissensvorräten in immer neuen Bildern, Erzählungen und Zeichen dem kulturellen Gedächtnis darbieten, erfüllen sie kulturstiftende und soziopolitische Funktionen. Ihre Narrationen verhandeln nicht zuletzt die Konstituierung, Bestätigung und Auslagerung von ›Abweichungen‹: moralischen und religiösen, geschlechtlichen und sexuellen, sozialen und politischen, ethnischen und nationalen. Sie sind damit an der Produktion von kulturell verbindlichen Normen und den durch sie etablierten Ordnungen ebenso beteiligt, wie sie diese andererseits subvertieren.

Deutlich wird diese Doppelbewegung zunächst im Bereich der Metaphysik und Theologie. Vampirtexte nisten sich gleichsam in theologische Überlieferungen und Überzeugungen ein, um diese sowohl zu bestätigen als auch zu unterminieren. Dieses Irritationspotential zeigt sich in allen wesentlichen Aspekten des Vampirismus. Vampire sind untote Körper, die allenfalls Geist haben, aber keine Seele, und so etwas wie eine vorweggenommene, eine parodierte und pervertierte Auferstehung des Fleisches praktizieren. Ob sie dem Diesseits oder dem Jenseits angehören oder vielmehr dessen Grenze überhaupt aufheben, bleibt ebenso unsicher wie die Frage, ob sie ein theologisch fixierbares Böses bezeugen, das einer göttlichen Macht opponiert, oder ob sie diese Macht nicht vielmehr dementieren. Damit aber wird zweifelhaft, ob sie überhaupt Teil der christlichen Metaphysik – oder auch nur mit ihr

⁵⁰ Vgl. Stefan Keppler, Prolog zum Vampir, S. 15: »Das Kino scheint für den Vampir kein beliebiges Medium bereitzustellen, sondern das seiner Erfüllung«.

kompatibel – sein können, einer Metaphysik, an die sie nicht zuletzt darum fixiert bleiben, weil ihre Widersacher diese in einer ihrerseits unchristlich brachialen Weise gegen sie einsetzen.

In den Zusammenhang der Verhandlung sozialer Ordnungsstiftung, sozialer Aktionsmuster und Hierarchien gehört des weiteren die fatale Dialektik von Opfer und Täter. Diese Dialektik ist in Vampirtexten zumeist geschlechterspezifisch bestimmt und gibt Aufschluß über die historischen Geschlechterrollen, -bilder und -identitäten:⁵¹ den sadistischen Mann und die masochistische Frau, die *Femme fragile* und die *Femme fatale*, die sexuell neutrale (›kastrierte‹) mütterliche und die ›phallische‹ Frau. Solche Formen des ›gendering‹ werden in Vampirtexten zugleich aufgerufen und konfundiert. Die Forschung hat zudem darauf verwiesen, daß die Kategorien des Männlichen und Weiblichen durchaus füreinander durchlässig sind und der vampiristische Bluttransfer auch hier zur Grenzüberschreitung, zum Austausch von Attributen und Identitäten führen kann.⁵² Sie hat auch gezeigt,

⁵¹ Vgl. zu diesem Komplex die Arbeiten von Elisabeth Bronfen, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München 1994; Barbara Creed, *The Monstrous-feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, London/New York 1993; Petra Flocke, ›Ich schau in den Spiegel und sehe nichts‹. Die kulturellen Inszenierungen der Vampirin, Tübingen 1999; Marjorie Howes, *The Mediation of the Feminine: Bisexuality, Homoerotic Desire, and Self Expression in Bram Stoker's Dracula*, in: *Texas Studies in Literature and Language* 30 (1988), S. 104-119; Elke Klemens, *Dracula und ›seine Töchter‹*. Die Vampirin als Symbol im Wandel der Zeit, Tübingen 2004; Elke Liebs, *Weiß und schwarze Magie. Oder: Vom romantischen zum dialektischen Kannibalismus/Vampirismus der Frau*, in: *Frauen – Literatur – Politik*, hg. von Annegret Pelz, Hamburg 1988, S. 242-254; Eva Meyer, *Den Vampir schreiben. Zu Krankheit oder Moderne Frauen*, in: Christa Gürtler (Hg.), *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*, Frankfurt a.M. 1990, S. 98-111; Phyllis A Roth, *Sexualität der Frau in Bram Stokers Dracula*, in: *Psychoanalyse und das Unheimliche. Essays aus der amerikanischen Literaturkritik*, hg. von Claire Kahane, Bonn 1981; Carol A. Senf, *Dracula: Stoker's Response to the New Woman*, in: *Victorian Studies* 26 (1982), S. 33-49; Silvia Volckmann, ›Gierig saugt sie seines Mundes Flammen‹. Anmerkungen zum Funktionswandel des weiblichen Vampirs in der Literatur des 19. Jahrhunderts, in: Renate Berger/Inge Stephan (Hg.), *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, Köln/Wien 1987, S. 155-176.

⁵² Vgl. hierzu vor allem die Analysen der queer und der gay-and-lesbian studies: Sue Ellen Case, ›Tracking the Vampire‹, in: *Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies* 3,2 (1991), S. 3-20; Christopher Craft, ›Kiss me with those red lips‹: Gender and Inversion in Bram Stoker's *Dracula*, in: *Representations* 8 (1984), S. 107-133; Richard Dyer, *Children of the Night: Vampirism as Homosexuality and Homosexuality as Vampirism*, in: Susannah Radstone (Hg.), *Sweet Dreams: Sexuality, Gender, and Popular Fiction*, London 1988, S. 7-72; Tanya Krzywinska, *La belle dame sans merci?* in: Paul Burton/Colin Richardson (Hg.), *A Queer Romance: Lesbians, Gay Men and Popular Culture*, London/New York 1995, S. 99-110; Andrea Weiss, *Vampires and Violets. Lesbians in the Cinema*, London

daß in der topischen Hinrichtung der Vampirin die Vernichtung der Frau als Subjekt eines eigenen und aktiven – »männlich« kodierten – Begehrens inszeniert und die Entfesselung einer weiblichen Sexualität gebannt wird.⁵³

Nicht nur im Kontext von Geschlechtercodes, sexuellen Praktiken und den jeweils damit verbundenen Übertretungsverboten werden in Vampirtexten hierarchische Strukturen, machtpolitische Zusammenhänge und ordnungsbegründende Normierungen erkennbar. Vielmehr gilt dasselbe auch für alle Beziehungen, in denen soziale Ein- und Ausschlußprozesse thematisiert werden. Nicht zuletzt die angloamerikanischen Cultural Studies haben darauf hingewiesen, daß sich durch die Konstituierung eines »sichtbaren«, auszugrenzenden oder gar zu vernichtenden »Anderen« gesellschaftliche Zugehörigkeit und nationale Identität konstituieren. Anhand der Vampirdarstellungen läßt sich eine Soziologie des Außenseiters rekonstruieren, in der die kulturpolitische *alienation* mit anthropologischen Diskursen verknüpft ist, und zugleich vorführen, wie immer neue Zeichen der Differenz aufgespiert oder vielmehr erfunden werden. Die antivampirischen Kampagnen gelten seit van Helsing und seinen Mitstreitern nicht selten dem ethnisch »Anderen«, der zumeist aus Randgebieten überwechselt, um sich am »reinen Blut« der jeweils »eigenen« Bevölkerungsschicht zu vergreifen. Derart spielen ethnische, ja rassistische Elemente in die Konturierung des Vampirismus hinein und verbinden sich um 1900 im Kontext von Vererbungslehre und (Sozial-)Darwinismus häufig mit der Furcht vor »Entartung«. Dagegen können in Zeiten der Kolonialisierung und des Postkolonialismus solchen Grenzgängern auch gesellschaftserhaltende Funktionen zugesprochen werden,⁵⁴ wie beispielsweise in Stephen Noringtons *Blade*.

Der Vampir ist freilich nicht nur der geschlechtliche, soziale und ethnische Außenseiter. Er kann auch selbst ein Träger symbolischer, ökonomischer oder politischer Herrschaft sein. Schon Voltaire verwendete den Begriff des

Vampirs metaphorisch für die ganz realen »Blutsauger« der Gesellschaft,⁵⁵ und die literarischen Vampire sind zunächst überwiegend Angehörige des Adels, Lords und Grafen, Männer (und Frauen) der Gesellschaft, deren physische Macht und Gefährlichkeit sich zugleich in ihrem sozialen Status ausdrückt. Die gewaltsame Abwehr dieser Vampire dient in diesem Zusammenhang der Konstitution und Bestätigung einer bürgerlichen Identität. Seit dem 19. Jahrhundert jedoch mutiert die Bedrohung, die von ihnen ausgeht: Mit dem Wissen über Infektionen und Vererbung avancieren sie zu einer demographischen Gefahr. In dieser Neukodierung manifestiert sich der Wandel von einem souveränitäts- zu einem biopolitischen Machtbegriff, wie ihn Foucault beschrieben hat.⁵⁶ Die Abwehr der Vampire, die nun auch über Medien der Registrierung und Aufzeichnung erfolgt, dient daher gleichermaßen der bevölkerungspolitischen Hygiene wie der Verteidigung von »Blut« und »Boden«. Insofern der Vampir, selbst wenn ihm die Insignien von Herrschaft auch weiterhin eignen, als das Krankhafte und genealogisch Deviante gezeigt wird, etablieren sich die Vampirjäger aufgrund ihrer biopolitischen Sendung als die eigentlichen Teilhaber der neuen Macht.

3. Zur Anlage des Bandes

Den oben skizzierten drei Schwerpunktsetzungen folgend, versammelt der vorliegende Band medizin- wie psychologiegeschichtliche, literatur- wie medientheoretische, kultursemiotische und gendertheoretische Beiträge, die das Thema wissenschaftshistorisch bzw. wissenspoetologisch fokussieren und die Auswirkungen auf die Wissenschaften, die Künste und die gesamtulturellen Ordnungsvorstellungen in den Blick nehmen. Die genannten Problemfelder sind dabei eher im Sinne von Frageschwerpunkten als trennscharfen Demarkationen zu verstehen.

Der 1. Teil behandelt das Verhältnis von *science* und *fiction* und wendet sich mit dem Beitrag von Heinz Schott (Bonn) zunächst den Beziehungen zwischen Vampirismus und Medizingeschichte zu. Im Zentrum stehen Blutentziehung und Blutübertragung sowie der Entzug und die (auch für literarische Produktionsvorstellungen relevante) Übertragung von Lebenskraft. Medizingeschichtlich virulent ist der Vampirismus daneben als metaphorisches

1992; Bonnie Zimmermann, Töchter der Nacht. Der lesbische Vampirfilm, in: Michael Farin (Hg.), Heroine des Grauens, Kirchheim/München 1989.

⁵³ So bei Petra Flocke, »Ich schau in den Spiegel und sehe nichts«, und Silvia Volckmann, »Gierig saugt sie seines Mundes Flammen«.

⁵⁴ Vgl. auch Max Milner, A quoi rêvent les vampires, in: Revue des sciences humaines 188 (1982): Le monstre, S. 117-137, S. 123: »On peut dire tout d'abord [...] que le vampire bénéficié de la réhabilitation, voire de la valorisation dont bénéficient, dans notre société, les marginaux et les créatures qui échappent à la norme.« Dies läßt sich, so Milner, nicht zuletzt an einem Wechsel der Erzählperspektive festmachen, welche die Rede über den Vampir in eine des Vampirs verwandelt hat: »Tous les moyens de communication disponibles sont mis en œuvre pour l'exclure de la communication. Cette forclusion cesse, dans une large mesure, avec le roman contemporain.«

⁵⁵ Vgl. Voltaire, Vampire, in: Von denen Vampiren, S. 483-489, hier S. 484.

⁵⁶ Michel Foucault, Der Wille zum Wissen, S. 161-173.

Instrument, das einerseits zur Bezeichnung für Erkrankungs-, aber auch Heilungsprozesse diente, andererseits zur Ausgrenzung und sozialen Stigmatisierung eingesetzt wurde, wie das etwa im Kontext der Rassebiologie seit dem späten 19. Jahrhundert der Fall war. *Anja Lauper* (Weimar) beschreibt den Vampir als eine Figur, die eine Theoretisierung der Imagination auslöst, auf deren Basis wiederum die rationale Erklärung der ›Vampirismusepidemien‹ im Serbien des frühen 18. Jahrhunderts vorgenommen wurde. Für die vermeintliche Wahrnehmung von Vampiren ist eine pathologische Prozessierung der Bilder durch eine Einbildungskraft verantwortlich, die sich von den Regulativen der Urteilskraft und des guten Geschmacks lossagt. Insofern damit der Untote als ein Phantasma der Lebenden ausgewiesen wird, richten sich die diätetischen Maßnahmen auf eine ›Reinigung‹ eben jener Einbildungskraft, die, statt Abbilder herzustellen, Trugbilder produziert. Mit ihrer Analyse veranschaulicht Lauper, wie sich auf dem Feld der Vampirdebatte ein neuer Gegenstand der Wissenschaft konstituiert – die Psyche und ihre divergierenden Vermögen. Die Beiträge von *Jürgen Barkhoff* (Dublin) und *Harald Neumeyer* (Bayreuth) legen den Akzent auf die Beziehungen von Vampirismus und Mesmerismus bzw. Hypnose – eines der zentralen Themen von Vampirtexten im 19. Jahrhundert, in denen Vampir als Magnetiseur und Vampiropfer als Somnambule erscheinen, die über Eingriffe in ihr Unbewusstes manipuliert werden. Barkhoff gelingt es, E.T.A. Hoffmanns »gräßliche Geschichte« eindeutig dem Thema des Vampirismus zuzuordnen, indem er nicht nur den Kannibalismus der Protagonistin Aurelie im Zusammenhang mit Vampirismus und Magnetismus verfolgt, sondern insbesondere Aurelies Verhältnis zu ihrer Mutter nachzeichnet. Dieses Verhältnis stellt eine Form des ›Aura-Vampirismus‹ dar, der mit mesmeristischen Qualitäten aufgeladen wird. Aurelie ist das Opfer einer magnetischen Einflußnahme von Seiten ihrer Mutter, die durch das noch nach ihrem Tod wirksame Band der Sympathie und durch die fernwirkende Aktivität der *vis vegetativa* ihrer Tochter alle Lebenskraft raubt. Diese von Hoffmann praktizierte Ineinsetzung von Vampirismus und Magnetismus findet sich, wie sowohl Barkhoff als auch Neumeyer hervorheben, auch in Hoffmanns Erzählung *Der Magnetiseur*. Indem Neumeyer zudem Le Fanus *Carmilla* und Stokers *Dracula* in die Entwicklungslinie der Hypnose- und Trauma-Theorien von Braid über Charcot bis Freud stellt, kann er darüber hinaus nachweisen, daß der Vampir zur Reflexionsfigur des Psychoanalytikers avanciert, in der sich die Angst vor einer Bemächtigung des Inneren durch eine fremde Gewalt manifestiert. Während demnach zu Beginn des 19. Jahrhunderts der Magnetiseur als Vampir konturiert wird, um dessen parasitäres Herr-

schaftsverhältnis zu charakterisieren, wird am Ende des Jahrhunderts der Vampir als Hypnotiseur profiliert, um dessen uneingeschränkte Macht über das Unbewußte zu kennzeichnen. *Nicholas Saul* (Durham) demonstriert an zahlreichen Details, daß Stoker zur Gestaltung der Zigeuner, Draculas Mittlerfiguren zur Außenwelt, auf das in zeitgenössischen ethnographischen Studien überlieferte Wissen zurückgriff. Gegenüber einer bis ins 19. Jahrhundert vorgenommenen Ästhetisierung der Zigeuner nimmt Stoker auf der Folie der am Ende des Jahrhunderts entwickelten Degenerationstheorien etwa eines Cesare Lombroso eine anthropologische Umcodierung vor. Die Zigeuner stellen, zumal aufgrund ihrer engen Beziehung zum Vampir, Überbleibsel einer überholten Menschheitsstufe dar und weisen selbst ›parasitäre‹ Züge sowie eine apriorische Neigung zum Kriminellen auf.

Der 2. Teil untersucht den Vampirismus im Zeichen ästhetischer, poetologischer und medialer Reflexion in Literatur, Theater und Film. *Britta Herrmann* (Bayreuth) befaßt sich mit der poetologischen und selbstreflexiven Dimension des Vampirismus-Narrativs im Hinblick auf das Medium der Schrift und der Literatur in der Zeit um 1800. Dabei rücken zum einen Mechanismen der Übertragung und ›Infizierung‹ mit ›toten‹ Geistern durch die Buchstaben, zum anderen literarische Mechanismen zur Steuerung der Leserpsyche in den Mittelpunkt. Das besondere produktionstheoretische Potential macht der Beitrag dadurch deutlich, daß er den Vampir als die pervertierte, ›andere‹ Seite pygmalionischer Kunstvorstellungen vorführt. Das rezeptionstheoretische Potential zeigt sich darin, daß der Leser gleichsam zum vampiristischen Opfer der Texte avanciert, insofern er sie in sich selbst zum Leben erweckt. Von hier aus kann eine bislang unentdeckte diskursive Verwandtschaft zur Lesesuchtdebatte um 1800 aufgezeigt werden. *Annette Keck* (München) untersucht die poetologische Figur des Vampirs aus dekonstruktivistischer Perspektive und befragt sie auf ihren Charakter als Systemstelle für (weibliche) Autorschaft nach dem ›Tod des Autors‹. Die These, daß die Vampirin als phobische oder als programmatische Figur eines Schreibens eingesetzt wird, welche die Texte und Kontexte eines bzw. einer anderen ausbeutet und neu erstehen läßt, die also die Grenze zwischen Lesen und Schreiben aufhebt, verfolgt Keck anhand von Margriet de Moors Novelle *Bevorzugte Leidenschaft* und Elfriede Jelineks Drama *Krankheit oder moderne Frauen*. *Frederick Burwick* (Los Angeles) leistet einen literaturgeschichtlichen Beitrag zum Vampirismus auf der Bühne der 1820er Jahre, einer Schlüsselzeit für das Genre, da hier die Vermittlung und Popularisierung der frühen und epochemachenden Vampirtexte von Byron und Polidori erfolgte. Dieser Vorgang ist für die Konjunktur des Vampirismus im 19. Jahrhundert von maßgeblicher Be-

deutung, nicht allein durch das dichte Rezeptionsgeflecht, das hier angelegt wird, sondern auch durch die dabei erfolgenden Verschiebungen in der Konzeption und Ausgestaltung der Vampirfigur. Dabei wirft Burwick auch die Frage nach der Funktion des Horrors für die Komödie und für die inszenierte Erotik auf. Die Geschichte der Bühnenaaptionen fortführend und ergänzend beschäftigt sich *Marion Linhardt* (Bayreuth) mit den Genrekategorien in Melodram und Oper und mit der Frage, wie die institutionellen Bedingungen der jeweiligen Bühnenproduktion verbunden sind mit der Entfaltung der vampirischen dramatis persona. Linhardt untersucht, welche Strategien der Informationsvermittlung – verbale, musikalische, kinetische, gestische, vestimentäre – genutzt werden und welches Wissen über den Vampir dadurch transportiert und etabliert wird. Mit dem Beitrag von *Silke Arnold-de Simone* (London) beginnt ein filmhistorisches Teilkapitel. Er setzt an bei der frühen Diskussion um Film und Fotografie als Medien, die das Unsichtbare sichtbar machen, die Grenze zwischen Ver- und Entkörperung, Leben und Tod überschreiten und, wie der Vampir, Unsterblichkeit und ewige Wiederkunft versprechen. Mit einem Rekurs auf die Techniken der im späten 19. Jahrhundert verbreiteten ›Geisterphotographien‹ zeigt Arnold-de Simone, daß der frühe Film (Murnaus *Nosferatu*, Dreyers *Vampyr*) die Funktion eines technischen wie spiritistischen Mediums übernimmt und den Vampir als Reflexionsfigur des Films, d.h. seiner medialen und materialen Qualitäten, ›erscheinen‹ läßt. Mit Merhiges *Shadow of the Vampire* widmet sich der Beitrag abschließend einer postmodernen Selbstreflexion des Films, bei der nicht nur mit den Grenzen zwischen Leben und Film gespielt, sondern die stete vampirische Reproduktion der Bilder als Produktionsprinzip ausgestellt wird. Ausgehend von soziologischen bzw. sozialpsychologischen Überlegungen zu Identitätsentwürfen in Spielfilmen zeigt *Jürgen E. Müller* (Bayreuth) die ›Identitäts-Metamorphosen‹ der Vampirgestalt im Film von Murnau bis Polanski, Francis Ford Coppola und Patrick Lussiers *Dracula 2000*. An ihnen lassen sich Wandlungen des kollektiven Imaginären und kollektiver Ängste ablesen, die sich jeweils im historischen Spannungsfeld zwischen der dargestellten Epoche und der Entstehungszeit des Films artikulieren. Als eine durchgehende Konstante akzentuiert Müller dabei die Labilität und Hybridität der Vampirfigur, die einen »instabilen Nicht-Körper« aufweist und zwischen den Lebensaltern und -zyklen, zwischen Mensch und Tier sowie zwischen den Geschlechtern fluktuiert. Mit den zunehmenden technischen Möglichkeiten des Films nehmen dabei die Transformationen in der Dracula-Figur selbst zu, also nicht nur zwischen ihren verschiedenen Verkörperungen. Der Beitrag von *Claudia Liebrand* (Köln) bestätigt anhand

der Untersuchung zweier Außenseiterproduktionen – Philip Ridley's Film *The Reflecting Skin* und George A. Romeros *Martin* – die Funktion des Vampirfilms als metareflexive Arbeit über das eigene Medium wie das eigene Genre, zugleich aber auch als Ort darüber hinaus reichender Verhandlungen. Ist der Vampir in den literarischen und filmischen Texten der Tradition häufig eine Figur, die Ungesagtes und Unsagbares offenzulegen erlaubt, so wird er hier in gleichsam genrekritischer Weise als verschleiernde Deckfigur sehr ›realer‹ kollektiver Ängste und Problemlagen wie als Effekt dysfunktionaler gesellschaftlicher Systeme gezeigt.

Der 3. Teil versammelt unter der Frage nach den kulturstiftenden und sozopolitischen Funktionen des Vampirismus eine Reihe von Untersuchungen zu religiösen bzw. metaphysischen, sozialen, machttechnologischen und ethnologischen Aspekten der Vampirfigur. *Christian Begemann* (Bayreuth) zeigt einige Aspekte der Verhandlungen zwischen Metaphysik bzw. Theologie und Vampirismus. In Vampirtexten und -filmen seit Goethes *Braut von Korinth* und Théophile Gautiers *La morte amoureuse* steht immer auch die christliche Metaphysik zur Diskussion. Vordergründig organisieren sich die narrativen Eckpfeiler des Vampirgenres quasi entlang der christlichen Glaubensinhalte (Abendmahl, Auferstehung und ewiges Leben, das Böse usw.). De facto aber ist der Vampirismus zum einen in einer Krise der Metaphysik angesiedelt, ja er stellt geradezu so etwas wie den Versuch dar, Metaphysik nach dem ›Tod Gottes‹ zu denken, und indiziert derart ein metaphysisches Begehren bei gleichzeitiger Erosion christlicher Überzeugungen. Zum anderen üben die Texte auch direkte Kritik am Christentum, das den Vampirismus durch Mechanismen der Verdrängung als Perversion erst hervorgebracht habe. *Christian Senkel* (Halle) vertieft diese Überlegungen aus theologischer Perspektive, indem er die Funktion zentraler religiöser Aspekte in Stokers *Dracula* und seiner Verfilmung durch Coppola in den Blick nimmt und gerade auch den unterschiedlichen Umgang beider ›Texte‹ mit diesen Aspekten betont. Vor dem Hintergrund der Rolle von Opfer, Blut und Erlösung im Alten und im Neuen Testament stellt er Nähe wie Differenz von Vampirismus und christlichen Riten und Glaubensinhalten dar (›Bluttaufe‹ und christlicher Taufakt, vampirisches Bluttrinken und Abendmahl, die Tötung des Vampirs und die Kreuzigung Christi) und arbeitet insbesondere die Erlösungsbedürftigkeit des Vampirs selbst heraus. Dabei ergibt sich eine grundlegende Ambivalenz zwischen Ironisierung und autoritativer Affirmation des Christentums. Ausgehend von Robert E. Parks Theorie des ›marginal man‹, Erving Goffmans Modell des Stigmatisierbaren und Howard S. Beckers Konzeption eines allmählichen Prozesses der Auslagerung von

Abweichungen konturiert *Hans Richard Brittnacher* (Berlin) den Vampir als Außenseiter. In Analysen zu Gautier, Le Fanu und Stoker werden der Außenseitercharakter sowie die Devianzkarrieren von Vampiren herausgearbeitet und die Hinrichtungsprozeduren als Gewaltakte zur Wiederherstellung sozialer Normen gelesen, durch die sich eine angeschlagene Gemeinschaft stabilisiert. Der Vampir erscheint hierbei, wie Brittnacher in Bezug auf Agamben ausführt, als ›Homo sacer‹ – als Rechtloser, der nicht geopfert, jedoch straflos getötet werden darf, da nichts mehr an ihn erinnern soll. Doch eben diese Vernichtung stellen die Texte derart extensiv dar, daß sie gerade an die den Außenseiter treffende Ausgrenzung gemahnen. Im Rekurs auf Foucaults Vorstellungen einer ›Bio-Macht‹ profiliert *Hendrik Blumentrath* (Berlin) den Vampir um 1900 als einen Feind im Inneren der Gesellschaft, der mit einer Infektionsgefahr droht, die nicht nur die Gesundheit des einzelnen, sondern auch die des Gattungskörpers schwächt und die Reproduktion der Bevölkerung unterminiert. Als Reaktion ruft der Vampir ein Aufzeichnungs- und Vermessungssystem auf den Plan, das noch zur Beobachtung wie Verschriftlichung der Vampirjäger anhält. Doch der Vampir entzieht sich der Registrierung, so daß er als Figur einer latenten Gefahr permanent zur Ausweitung des Archivs antreibt. Von diesen fortgesetzten Versuchen einer Datenerhebung zeugt auch die Poetik von Stokers Roman: Er stellt eine Falldokumentation dar, die das Dokumentieren selbst verzeichnet, und changiert somit zwischen Datensammlung und Narration. Ausgehend von der öffentlichen Wahrnehmung des bekannten Mörders Haarman zeigt *Julia Bertschik* (Berlin) anhand von Texten von Hans Henny Jahnn und Hanns Heinz Ewers, daß Vampir und Werwolf in der Zeit zwischen Erstem und Zweitem Weltkrieg zu Kollektivsymbolen einer vom Kriegstrauma wie der Instabilität der Nachkriegsgesellschaft gezeichneten mentalen Befindlichkeit avancieren und eine wichtige Funktion in der Selbstverständigung der deutschen Gesellschaft dieser Epoche einnehmen: Transportiert das Motiv des blutsaugenden Wiedergängers einerseits Phantasien archaischer Übertretung, so normalisiert sich andererseits die Gesellschaft durch die Ausgrenzung des als unmenschlich Deklarierten und stabilisiert sich nach innen.

Der vorliegende Band ist aus einer Tagung hervorgegangen, die die Herausgeber vom 4. bis 7. Oktober 2006 im Kunstmuseum der Stadt Bayreuth organisiert haben. Sie wollen an dieser Stelle ganz herzlich der Volkswagen-Stiftung für ihre großzügige Förderung der Tagung wie der Drucklegung dieses Bandes danken.

I. Science und fiction. Vampirismus und die Konstruktion des Wissens vom Menschen