

Christian Begemann

Die Metaphysik der Vampire

Wenn in Roman Polanskis Vampirparodie *Dance of the Vampires / The Fearless Vampire Killers* von 1966 die christliche Dienstmagd ihren jüdischen Dienstherrn, den mittlerweile zum Vampir gewordenen Wirt Yoineh Shagall, mit erhobenem Kreuzifix auf Distanz halten will, stößt dieser nur unter hämischem Gelächter hervor: »Have you got the wrong vampire!«, sprich: einen jüdischen, den das Kreuz wenig beeindruckt.¹ Diese Pointe, die in der besten Tradition des jüdischen Witzes steht, »funktioniert« nur auf der Basis eines breiten Konsenses, dessen Berechtigung sie zugleich in Frage stellt: Christlichen Symbolen wird eine ganz selbstverständliche apotropäische Funktion zugeschrieben, wodurch der Vampir nahezu automatisch in die Position einer Ausgeburt jener Hölle gerät, in deren Namen der Obervampir, der (ehedem christliche) Graf von Krolock, am Ende denn auch zur Jagd auf seine Jäger bläst. Polanskis Film legt den Finger auf die unreflektierte Christozentrik des Vampirgenres und reklamiert ihr gegenüber ironisch das mediale Existenzrecht von Minderheitenvampiren. Er bestätigt und unterläuft so in einer einzigen Bewegung die christliche Fundierung des Vampirismus.

Tatsächlich spielt diese für die Konstitution wie für die Entwicklung des Vampirgenres eine höchst bedeutsame, bemerkenswerterweise jedoch bisher kaum erforschte Rolle. Damit soll nicht gesagt sein, daß Fragen des Christentums und überhaupt der Metaphysik in allen oder auch nur der Mehrzahl der literarischen oder filmischen Vampirtexte explizit wären. Das ist nicht der Fall. Immerhin aber organisiert sich eine signifikante Anzahl von prominenten Texten und Filmen dezidiert um christliche Grundfragen und Riten bzw. um im weiteren Sinne metaphysische Konstellationen. Aus diesem reichhaltigen Gebiet seien hier in einer durchaus vorläufigen Weise einige Linien herausgegriffen.

¹ Roman Polanski, *Tanz der Vampire*, DVD 2004, 0:33:00 ff. Die deutsche Synchronfassung der 1960er Jahre übersetzte das im erkennbaren Bemühen, die jüdische Thematik zu kaschieren, verschämt mit dem völlig sinnentleerten Satz »Das hilft doch nur bei den alten Vampiren«.

1 Der Vampirismus und die Krise der Metaphysik

Bei flüchtiger Betrachtung von Vampirgeschichten mag der Eindruck entstehen, sie spielten in einem metaphysisch intakten, aber auch einigermaßen antiquiert anmutenden Universum. Bis in die Gegenwart hinein sind sie auf allen narrativen Ebenen durch Oppositionen oder vielmehr Scheinoppositionen strukturiert, wie die von Gut und Böse, Gott und Teufel, Tag und Nacht. Der Vampir erscheint als Ausgeburt von Sünde und Hölle, und dementsprechend rücken ihm seine Gegner mit dem ganzen Instrumentarium eines christlichen Exorzismus zu Leibe: Kreuzen, Weihwasser und Hostien. Bram Stokers *Dracula* ist der locus classicus dieser wohlbekannten Konstellation. Doch werden Vampire bereits seit dem Beginn ihrer literarischen Karriere in einen mehr oder weniger engen Bezug zum Christentum gesetzt, und Stokers radikale Christianisierung des Vampirs markiert nur eine besonders markante und spezifische Position. Wir haben es hier mit dem Prozeß einer kulturellen Umkodierung zu tun, durch die das Thema des Vampirismus erst tauglich wurde für die Auseinandersetzung mit zeittypischen Fragen des Christentums im besonderen bzw. der Metaphysik und der Religion im allgemeinen, Fragen, die genuin wenig mit dem Vampirismus der volkstümlichen Traditionen zu tun haben. Denn ursprünglich gehört der Vampir gar nicht ins christliche Weltbild. Er ist ein Wesen, dessen Verbreitung in jenem »Vampirgürtel« entlang der slawischen Peripherien der Habsburger wie der preußischen Monarchie² alles andere als ein Zufall ist, denn hier floß eine Vielzahl heterogener Überlieferungen volkstümlich slawischer, antiker, griechischer und türkischer Provenienz zu einem kulturellen Hybrid zusammen. Demzufolge taten sich Theologen mit ihrer Einschätzung des Vampirismus, insbesondere der aufsehenerregenden Fälle von 1725 und 1731/32, schwer. Die bisher nur ansatzweise rekonstruierte Diskussion ist nicht nur theologisch und philosophisch komplex,³ sondern auch von wechselseitigen Anschuldigungen der christlichen Konfessionen

² Thomas M. Bohn, Der Dracula-Mythos. Osteuropäischer Volksglaube und westeuropäische Klischees, in: *Historische Anthropologie* 14 (2006), S. 391-409, hier S. 408. Vgl. Gábor Klaniczay, Historische Hintergründe. Der Aufstieg der Vampire im Habsburgerreich des 18. Jahrhunderts, in: Julia Bertschik/Christa Agnes Tuczay (Hg.), *Poetische Wiedergänger. Deutschsprachige Vampirismus-Diskurse vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Tübingen 2005, S. 83-111, hier v.a. S. 96ff.

³ Unter den wenigen Arbeiten dazu sei hervorgehoben: Klaus Hamberger, *Mortuus non mordet. Dokumente zum Vampirismus 1689-1791*, Wien 1992, S. 34ff., sowie die Dokumente ebd., S. 167ff., 215ff.

bzw. Kirchen geprägt, den »Aberglauben« zu befördern – Auseinandersetzungen, in denen die jeweils andere Position nur in verzerrierter Form zur Sprache kommt. Von großer diskurspolitischer Bedeutung ist in dem unübersichtlichen Diskussionsspektrum des 18. Jahrhunderts ein Amalgam aus älteren Formen der kirchlichen Bekämpfung des »Aberglaubens«, d.h. der Bekämpfung von Elementen des Volksglaubens, die quer zum christlichen Weltbild standen und ihm nicht integriert werden konnten, und Aspekten der Aufklärung. Repräsentativ dafür, weil einflußreich und viel zitiert, ist das 1746 erschienene Buch des Benediktinerabts Dom Augustin Calmet (*Traité sur les apparitions des esprits et sur les vampires ou revenants de Hongrie, de Moravie, etc.*), der den »strengen Standpunkt der katholischen Kirche« vertritt,⁴ wie das Faktum zeigt, daß Papst Benedikt XIV. sich drei Jahre später explizit »de vanitate vampyrorum« ausläßt.⁵ Calmets »natürliche« Erklärung des Vampirismus ist die fast schon zwingende Konsequenz seiner theologischen Prämissen: Die Wiederbelebung eines toten Körpers sei nur Gott möglich und könne durch den Teufel allenfalls mit göttlicher Lizenz erfolgen – »aber es wäre lächerlich, zu glauben, daß die Magie den höchsten Herrn der Natur bestimmen könne, dem Satan die Gewalt einzuräumen, uns zu schaden.«⁶ Gerade weil man im volkstümlichen Vampirglauben »die blasphemische Umkehrung einiger wesentlicher christlicher Dogmen und Kulte«, wie etwa der Auferstehung des Fleisches und der heiligen Kommunion, zu erkennen glaubte, mußte er als eine »ernsthafte Herausforderung« wahrgenommen und verworfen werden, »um das heilige Modell, auf dem er beruhte, zu schützen.«⁷

Um so bemerkenswerter ist Stokers forciertes Verfahren, das diese Herausforderung in ganz anderer Weise annimmt und literarisch gerade jene christliche Integration und Interpretation des Vampirismus betreibt, der sich die Theologen des 18. Jahrhunderts verweigert hatten. Diese Deutung verdichtet sich nachgerade zu einer umgekehrten, einer negativen Christologie, mit deren Hilfe Graf Dracula zum Widersacher Gottes schlechthin stilisiert wird. Durch die Arbeiten von Clive Leatherdale kennen wir mittlerweile detailliert

⁴ Klaus Völker, Historischer Bericht, in: *Von denen Vampiren oder Menschengaugern. Dichtungen und Dokumente*, hg. von Dieter Sturm/Klaus Völker, Frankfurt a.M. 1994, S. 505-533, hier S. 522.

⁵ Vgl. Klaniczay, *Historische Hintergründe*, S. 103.

⁶ Dom Augustin Calmet, *Vom Erscheinen der Geister und denen Vampyren*, Textauszug in: Sturm/Völker (Hg.), *Von denen Vampiren*, S. 476-482, hier S. 482.

⁷ Klaniczay, *Historische Hintergründe*, S. 102.

den ganzen religiösen Subtext und das immense Arsenal christlicher Anspielungen in Stokers Roman.⁸ Vor der christlichen Folie wird der Vampir Punkt für Punkt zur Kontrafaktur, zur Pervertierung des Christlichen. Dazu prädestiniert den Grafen, der in London nicht umsonst unter dem Pseudonym »Count de Ville« (devil) auftritt,⁹ schon der etymologische Zusammenhang seines Namens mit dem Drachen, der in der Johannes-Apokalypse mit der Schlange und dem Antichrist gleichgesetzt wird.¹⁰ Stokers Amalgamierung des Vampirs mit dem walachischen Fürsten Vlad Țepeș (der Pfähler) oder Drakul, der ursprünglich nichts mit dem Vampirmythos zu tun hatte, scheint sich in erster Linie der Suggestionskraft seines Beinamens zu verdanken und dient – neben der Anspielung auf die sexuelle Dimension (die Schlange) – in erster Linie der Integration des Vampirs in den christlichen Kosmos. Als Untoter praktiziert Dracula geradezu jene Auferstehung des Fleisches, die dem Christen verheißen ist, und führt ein ewiges Leben. Wie Christus stirbt er »am Holz«, und wie Christus hat er eine besondere Beziehung zum Blut. Er verstößt dabei nicht allein – wie in mancher Hinsicht Christus selbst – gegen das alttestamentliche Verbot des Bluttrinkens, das im 5. Buch Mose (12, 16 und 23) formuliert wird, sondern pervertiert auch das christliche Abendmahl, indem er im Trinken des Blutes eine neue Gemeinschaft, einen »neuen Bund« bildet – darum muß das Opfer bei Stoker auch vom Blut des Vampirs trinken und nicht nur umgekehrt.¹¹ Wie Jesus der Mittler zwischen Gott und den Menschen ist, so hat auch Dracula seinen Mittler zu den Menschen: Renfield, der in etwas anderer Beleuchtung zugleich die Funktion eines Propheten übernimmt, die Johannes der Täufer für Christus hatte. Weiteres ließe sich hinzufügen. Nach Leatherdale hat Stoker mit der Wiedererrichtung einer christlichen Weltordnung in seinem Text auf eine aktuelle Problemstellung reagiert, nämlich den zunehmenden Materialismus und nicht zuletzt den Darwinismus, die im viktorianischen England zu einer Krise des christlichen Weltbilds beigetragen hatten.¹² In Dracula werde genau jenes Seelenlos-Materielle und Materialistische bekämpft, genau jenes

Prinzip des »struggle for life« und »survival of the fittest«, das mit dem Sozialdarwinismus in die Gesellschaft einzog und von dem Dracula erkennbar geleitet wird. Stokers Roman ist in dieser Hinsicht geradezu eine Allegorie für den Kampf des Christentums gegen den Materialismus seiner Epoche. Leatherdale kommt infolgedessen zu dem Schluß: »It can be proposed that one of the basic lessons of the novel was to reaffirm the existence of God in an age when the weakening hold of Christianity generated fresh debate about what lay beyond death.« Wenn es den allerchristlichsten Vampirjägern dann in der Tat gelingt, mit ihren Mitteln Dracula zu vernichten, dann bleibt nur der Schluß »that God exists«¹³ – ein Gottesbeweis mit den Mitteln des Schauerromans.

Was zunächst auf ein zwar äußerlich angefochtenes, aber innerlich intaktes christliches Weltbild hinzudeuten scheint, zeigt bei genauerer Betrachtung jedoch das genaue Gegenteil. Nicht nur van Helsing und seine Truppe, der ganze Roman betreibt mit seinen christlichen Requisiten und der zelebrierten Devotion vor ihnen einen religiösen »Overkill«, der die Grenzen zur Selbstparodie nicht selten überschreitet. Mit seinen magischen Praktiken, dogmatischen Fragwürdigkeiten und seinen an Kreuzzüge und Inquisition erinnernden Zügen entspricht er keineswegs mehr dem faktischen Stand der Frömmigkeitgeschichte in den Metropolen des 19. Jahrhunderts. Bei der Versiegelung von Lucys Grab durch van Helsing beispielsweise bereitet dieser einen Teig aus einem weißlichen Kitt, in den er ein merkwürdiges Gebäck krümelt und streicht damit die Ritzen der Grabtür aus. Auf entsprechende Fragen entgegnet er:

»I am closing the tomb, so that the Un-Dead may not enter.« | »And is that stuff you have put there going to do it?« asked Quincey. [...] | »It is.« | »What is that which you are using?« This time the question was by Arthur. Van Helsing reverently lifted his hat as he answered: – | »The Host. I brought it from Amsterdam. I have an Indulgence.« It was an answer that appalled the most sceptical of us, and we felt individually that in the presence of such earnest purpose as the Professor's, a purpose which could thus use the to him most sacred of things, it was impossible to distrust.¹⁴

Das gesamte Vorgehen der Vampirjäger seit Gautier und Le Fanu, und dabei insbesondere die brachiale Vernichtung der Gegner, ist in einer gleichermaßen bedenklichen wie bedenkenswerten Weise überzeichnet, drastisch und

⁸ Clive Leatherdale, *Dracula – The Novel and the Legend*, Wellingborough 1985, S. 176ff.

⁹ Bram Stoker, *Dracula*, hg. von Nina Auerbach/David J. Skal, New York/London 1997, S. 239.

¹⁰ »Vnd es ward ausgeworffen der gros Drach / die alte Schlange / die da heist der Teufel vnd Satanas / der die ganze Welt verführet« (Offb. Joh 12, 9). Vgl. ebd., 13, 1ff.; 20, 2.

¹¹ Zur Rolle des Abendmahls im Kontext des Vampirismus vgl. auch den Beitrag von Christian Senkel in diesem Band.

¹² Clive Leatherdale, *Dracula. The Novel and the Legend*, S. 187f.

¹³ Ebd., S. 176f.

¹⁴ Stoker, *Dracula*, S. 186f.

fundamentalistisch, selbstgerecht und auch in theologischer Hinsicht höchst prekär.¹⁵ Unverkennbar haften ihm alle Züge einer Überkompensation an, wie sie sich an Restaurationen normalerweise zeigen. Die narrativ inszenierte Wiederaufrichtung der christlichen Metaphysik kann ihren faktischen Zerfall und ihre innerliche Aushöhlung nicht verdecken, ja macht diese vielmehr offensichtlich.

In diesem Lichte gesehen, zeigen die genannten vampiristischen Kontrafakturen des Christlichen sich in tiefer Doppeldeutigkeit. Verfolgen sie zunächst primär die Intention, Dracula als Antichrist zu erweisen, so geben sie als ihre Kehrseite zugleich noch ganz andere Sachverhalte zu erkennen: 1. nämlich eine Umwidmung christlicher Orte, Handlungen, Denkfiguren, Symbole und Requisiten, die zur Form und Erscheinungsweise des Dämonischen werden, als hätte dieses sich ganz im Heiligen breitgemacht, bereits die Macht ergriffen und sogar seine Gegner erfaßt. Damit wird die strikte Opposition von Christlichem und Antichristlichem, Gutem und Bösem faktisch unterlaufen, wenn nicht suspendiert. Spätere Texte und Filme werden aus dieser Einhausung des Bösen in den Formen des Guten erzählerisches Kapital schlagen. 2. Besonderes Augenmerk verdienen in diesem Zusammenhang die bevorzugten Wohnsitze der Vampire. Diese hausen in Friedhöfen oder Kapellen, die sich überwiegend im Zustand von Verwahrlosung und Zerfall befinden.¹⁶ Warum, wo sie doch alle christlichen Symbole und Utensilien angeblich so sehr scheuen? Von der Logik des Plots her hängt das sicherlich zunächst mit der Bindung des Vampirs an seine Begräbnisstätte zusammen, die bei adeligen Herrschaften nun mal die Gruft der Schloßkapelle ist. Das erklärt aber beispielsweise nicht, warum sich Dracula auch nach seiner Übersiedelung ins Londoner Carfax erneut ausgerechnet die Kapelle als Wohnsitz sucht. Die latente Symbolik des kirchlichen Wohnorts geht offenbar über dessen narrative Motivierung hinaus und wendet sich im Falle Stokers vermutlich auch gegen die Absichten des Autors. Daß Vampire ihren Wohnort in Kapellen aufschlagen, läßt eigentlich nur einen doppelten Schluß zu: Zum einen fühlen sie sich hier merkwürdigerweise genuin einheimisch, und darin gibt sich eine seltsam enge Zusammengehörigkeit von Vampirismus und Christentum zu erkennen – von den Gründen dafür soll noch die Rede sein (vgl. Kap. 2). Zum anderen scheint der eigentliche

¹⁵ Vgl. Leatherdale, *Dracula. The Novel and the Legend*, S. 180f.

¹⁶ Vgl. dazu auch Hans Richard Brittnacher, *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*, Frankfurt a.M. 1994, S. 155ff.



Abb. 1: Caspar David Friedrich, *Abtei im Eichwald* (1809/10)

Bewohner, Gott nämlich, sich dort nicht mehr aufzuhalten. Darauf verweist das Motiv der Ruine. Zweifellos ist es zutreffend, wenn Stefan Keppler mit Rekurs auf Georg Simmel auf die enge »Strukturhomologie« zwischen Ruine und Vampir verweist. Die Ruine erfüllt nicht bloß die Funktion, schon als solche im Sinne eines memento mori auf Verfall, Tod und den Übergang ins Jenseits zu verweisen, sie ist auch, so Simmel, »die gegenwärtige Form eines vergangenen Lebens« und gleicht als »Stätte des Lebens, aus der das Leben geschieden ist«, in der Tat dem Körper des Vampirs.¹⁷ Der marode Zustand der Kirche deutet aber darüber hinaus metonymisch auch auf den Zerfall der christlichen Metaphysik selbst hin. In diesem Punkt stehen die Vampirgeschichten in einer durchs 19. Jahrhundert zu verfolgenden Bildtradition, für die hier nur Caspar David Friedrichs Kirchenruinen genannt seien. Diese verkörpern den Zustand einer »entgötterten« Welt, der seit der Goethezeit in vielen Variationen formuliert und beispielsweise in Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart* mit den folgenden exemplarischen Formulierungen beklagt wird:

¹⁷ Georg Simmel, *Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch* (1906), in: ders., *Gesamtausgabe*, hg. von Otthein Rammstedt, Bd. 8.2, Frankfurt a.M. 1993, S. 124-130, hier S. 129. Vgl. Stefan Keppler, *Prolog zum Vampir. Paradoxierung und mediale Selbstreflexion in Literatur und Film*, in: ders./Michael Will (Hg.), *Der Vampirfilm. Klassiker des Genres in Einzelinterpretationen*, Würzburg 2006, S. 7-28, hier S. 9.

Das Reich des Glaubens ist geendet,
Zerstört die alte Herrlichkeit,
Die Schönheit weinend abgewendet,
So gnadenlos ist unsre Zeit.¹⁸

In dieser Zeit des ruinierten Glaubens und der suspendierten Gnade erwachen die dämonisierten heidnischen Götter und ihre Sachwalter wieder, unter ihnen jener Ritter Donati aus dem *Marmorbild*, der »hastig dunkelroten Wein mit den bleichen feinen Lippen in langen Zügen hinunter« schlürft.¹⁹ Er kopiert darin Goethes vampirische *Braut von Korinth*, die ein travestiertes Abendmahl mit ihrem Bräutigam feiert und Stokers vampirischen Umwidmungen christlicher Riten und Glaubensinhalte vorarbeitet.

Stokers Restaurationsbemühungen erweisen sich so als brüchig. In ihnen wird eine metaphysische Krisensituation sichtbar, die viel weiter zu gehen scheint, als er selbst weiß, infiltriert sie doch seine eigenen Abwehrbemühungen mit einem dekonstruktiven Subtext. Je forcierter Stoker seine Vampirjäger in den Fundus des Christlichen greifen läßt, desto fragwürdiger, fadenscheiniger und artifizieller erscheint dieses, je mehr er Dracula zum Antichrist stilisiert, desto mehr rückt dieser in die Formen des Christlichen selbst ein. Wie sehr die literarischen Vampire einer tendenziell nachmetaphysischen Ära angehören, ließe sich an einer Vielzahl anderer Texte nachweisen. Signifikant sind dabei nicht zuletzt die kontroversen textimmanenten Deutungen des Vampirismus. Diese gehören zunächst zu den Gattungsmerkmalen der phantastischen Literatur, in der ja unerklärliche Phänomene mit einem sie eigentlich ausschließenden Konzept von Realität kollidieren, daher im Text selbst als erklärungsbedürftig erfahren werden und zu entsprechenden Deutungsversuchen führen. Marianne Wunsch begreift als elementar für die phantastische Literatur eine narrative Struktur, für die »gerade der Realitätsstatus der Phänomene ein entscheidendes [...] Kriterium ist«. Sie besteht aus dem Paar »Phänomen, Erklärungsstruktur«, wobei die letztere das Phänomen als

¹⁸ Joseph von Eichendorff, *Ahnung und Gegenwart*, in: ders., *Werke in sechs Bänden*, hg. von Wolfgang Frühwald/Brigitte Schillbach/Hartwig Schultz, Frankfurt a.M. 1985ff., hier Bd. 2, S. 376. Ganz ähnlich schreibt Caspar David Friedrich: »Die Zeit der Herrlichkeit des Tempels und seiner Diener ist dahin«. Werner Hofmann bemerkt dazu: »In seinen Ruinen beschwört Friedrich eine Vergangenheit, die unwiederbringlich vorbei ist.« Caspar David Friedrich 1774-1840. *Kat. der Ausstellung der Hamburger Kunsthalle 1974*, hg. von Werner Hofmann, München 1974, S. 60. Vgl. dort auch weitere Bildbeispiele. Vgl. ferner Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003, S. 80.

¹⁹ Joseph von Eichendorff, *Das Marmorbild*, in: ders., *Werke in sechs Bänden*, Bd. 2, S. 393.

zumindest potentiell »nicht-realtätskompatibel« erscheinen läßt.²⁰ In Stokers *Dracula* ventiliert eine facettenreiche Debatte die unterschiedlichsten Erklärungen der vampirischen Phänomene, die entschieden nicht ins herrschende Weltbild passen. Wenn etwa Jonathan Harker seine Erlebnisse für Halluzinationen hält oder wenn die aufgeklärten Gefährten van Helsing – als mutmaßliche Repräsentanten des Lesers – den Vampir zunächst ins Reich des Aberglaubens verbannt sehen wollen, dann versuchen sie jeweils eine Erklärung des Phänomens, die mit der gängigen Wirklichkeitskonzeption vereinbar ist – nicht aber mit dem tatsächlichen Geschehen. Am Ende erst setzt sich nach langen Phasen der Deutungsvielfalt bei allen Beteiligten van Helsing »übernatürliche« Erklärung und mit ihr die Einsicht in die »Realität« des Vampirs durch, die allen Denkgewohnheiten der Epoche widerspricht. »A year ago which of us would have received such a possibility [d.h. die Existenz von Vampiren], in the midst of our scientific, matter-of-fact nineteenth century?«²¹ An dieser literarischen Konstellation wird aber auch schon deutlich, wie sehr sie sich insgesamt der aufklärerischen Neukonstruktion der Wirklichkeit unter Ausschluß »übernatürlicher« Phänomene verdankt. Während das, was jetzt als das »Wunderbare« klassifiziert wird, sich nur innerhalb enger Gattungsgrenzen unangefochten entfalten kann, im Märchen etwa oder der Legende, trägt die phantastische Literatur gerade seinen Konflikt mit dem neuen, säkular-naturwissenschaftlichen Weltbild aus und setzt dieses provokativ gezielten Irritationen aus. Ihre Entstehung liegt darum nicht von ungefähr am Ende des 18. Jahrhunderts.

Das eigentlich Bemerkenswerte an den textinternen Diskussionen um den ontologischen Status der Vampire ist aber vielmehr, daß diese selbst sich an ihnen beteiligen, um ihren Ort in der Wirklichkeit zu behaupten. Dabei geht es um mehr als nur die Frage nach ihrer eigenen Herkunft: Auf dem Spiel stehen vielmehr Konzepte des Wirklichen und Konstruktionen der Welt überhaupt, die Frage nach dem Horizont des Immanenten und der Existenz und Beschaffenheit einer metaphysischen Sphäre, und das wiederum betrifft aufs engste Status und Ursprung des Bösen. In Sheridan Le Fanus *Carmilla* (1871/72) setzt die Titelheldin zu einem Rundumschlag gegen das christliche Weltbild an, in dessen Zuge der Vampirismus aus dem Bereich der Metaphysik in den der Natur geholt, die Natur totalisiert und die Transzendenz gezeugnet wird. *Carmilla* steht damit Pate für eine Vielzahl

²⁰ Marianne Wunsch, *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930). Definition – Denkgeschichtlicher Kontext – Strukturen*, München 1991, S. 68, 65f.

²¹ Stoker, *Dracula*, S. 210.

moderner Vampirtexte, in denen die Säkularisierung und Verwissenschaftlichung des Vampirismus zum argumentativen Standard geworden ist, und vielleicht liegt darin einer der Attraktionspunkte des Vampirismus für das 19. und 20. Jahrhundert: Vampirismus ist ein Mythos, der – wie immer das textimmanent auch eingeschätzt wird – den Zerfall des Mythischen, Sakralen und Metaphysischen selbst zu spiegeln vermag. Der Vater der Ich-Erzählerin, in dessen Haus die Vampirin Carmilla Aufnahme gefunden hatte, ist ein frommer Christ.

›We are in God's hands; nothing can happen without His permission [...] He is our faithful creator; He has made us all, and will take care of us.‹
 ›Creator! *Nature!* said the young lady in answer to my gentle father. ›And this disease that invades the country [also die vampirische ›Epidemie‹] is natural. Nature. All things proceed from Nature – don't they? All things in heaven, in the earth, and under the earth, act and live as Nature ordains? I think so.‹²²

Unverkennbar ist Carmilla – und das gilt, mit welcher Akzentuierung auch immer, ebenso für die anderen Vampire des 19. Jahrhunderts von Gautier bis Stoker – eine Zeitgenossin der Religionskritik von Feuerbach, Marx und Nietzsche. Unter dieser Perspektive erscheint die christliche Metaphysik als Verkenning und das Treiben ihrer Vertreter als buchstäbliche Verteufelung dessen, was nur Natur ist. Der Vampir scheint nicht viel mehr zu sein als eine Spezies im Konzert aller anderen, und ihn als Gegenstand der Biologie zu begreifen, verbietet sich nur wegen der ungerechten begrifflichen Privilegierung des ›bios‹, die die Minderheit der untoten ›Lebewesen‹ vermutlich ausschließt. Carmilla entwirft das Bild einer gottlosen naturalen Welt der absoluten Immanenz, das im Text nicht schon deswegen desavouiert wird, weil die Sprecherin ›böse‹ ist. Selbst wenn Carmilla nicht das völlig natürliche Wesen wäre, als das sie sich selbst begreift, würde doch schon die fiktionale Realität der Vampirin als solche die tradierte metaphysische Differenz von Diesseits und Jenseits unterminieren. Vampire sind eben keine Gespenster, sondern entstammen offensichtlich anderen ontologischen Regionen: Sie sind keine abgeschiedenen Seelen auf Besuch, die im Jenseits keine Ruhe finden können und gerade damit dessen Existenz belegen. Vampire sind Wesen aus Fleisch und Blut, aber ohne Seele, tote Körper ohne dasjenige Moment also, das die Transzendenzfähigkeit des Menschen begründet. In diesem Sinne bezeichnen bereits die frühesten Lexikonartikel die Vampire

²² Sheridan Le Fanu, *Carmilla*, in: ders., *In a Glass Darkly*, hg. von Robert Tracy, Oxford/New York 1993, S. 243-319, hier S. 270.

als »tote menschliche Körper, welche aus den Gräbern hervor spazieren, den Lebendigen das Blut aussaugen, und sie dadurch umbringen sollen.«²³ Nur darum kann ja Graf Dracula in Stokers Roman – legt man Leatherdales Lesart zugrunde – Statthalter des Materialismus seiner Epoche werden.²⁴ Carmilla bringt nur auf den Punkt, was seit der aufklärerischen Ära schon in der Vorstellung des Vampirs überhaupt liegt, der in der traditionellen christlichen Metaphysik keinen Ort hat und sie damit subvertiert. Sicherlich ist er Repräsentant eines menschlich-unnenschlich Anderen, aber er entstammt nicht eigentlich einem Jenseits und markiert allenfalls eine Schwundstufe der Metaphysik, die der Logik eines ›Re-entry‹ folgt.²⁵ In der mit der Aufklärung beginnenden Phase der Erosion der Metaphysik tritt die Opposition von Diesseits und Jenseits erneut auf der Seite des Diesseits ein. Man könnte diese supplementäre Eingliederung der Transzendenz in den Raum der Immanenz als immanente Transzendenz bezeichnen – eine theorie-, bewußtseins- wie mentalitätsgeschichtlich höchst folgenreiche Umbesetzung von Denkräumen, die nicht untypisch ist für die Moderne.²⁶ Der Vampir ist geradezu ihre ideale Verkörperung.²⁷ Man sollte die religionsphilosophischen Ambitionen der Vampirliteratur sicherlich nicht überschätzen. Aber nimmt man zum Gesagten die eindeutig christlich kodierte Vampirjäger hinzu, so ergibt sich eine Konstellation, in

²³ Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universal-Lexikon [1732-1754]*, ND Graz 1962, Art. *Vampyr*, Bd. 46, Sp. 474. Auch Adelung betont den Status des »Vampyr« als wandelnde »Leiche«. Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart [1775ff.]*, ND Hildesheim, New York ²1970, Art. *Der Vampyr*, Bd. 4, Sp. 975.

²⁴ *Leatherdale, Dracula. The Novel and the Legend*, S. 188.

²⁵ Vgl. David E. Wellbery, *Retrait / Re-entry. Zur poststrukturalistischen Metapherndiskussion*, in: Gerhard Neumann (Hg.), *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, Stuttgart/Weimar 1997, S. 194-207, hier v.a. S. 203f.

²⁶ Vgl. dazu etwa Michael Eckert, *Transzendieren und immanente Transzendenz. Die Transformation der traditionellen Zweiweltentheorie von Immanenz und Transzendenz in Ernst Blochs Zweiseitentheorie*, Freiburg i.Br. 1981.

²⁷ Es dürfte sich darüber hinaus aber um ein wesentliches Strukturmuster von Fantasyliteratur und -film handeln. Ein besonders gutes Beispiel dafür bieten die *Harry Potter*-Romane von Joanne K. Rowling (in denen Vampire nur genannt werden, aber bedauerlicherweise nicht einmal als Statisten auftauchen). Die Konstruktion der magischen (Parallel)Welt, die das Normale radikal überschreitet, kommt hier gänzlich ohne Rekurs auf einen dualistischen metaphysischen Bezugsrahmen aus. Sie liegt unsichtbar in, neben oder hinter der Normalwelt, hat aber keinerlei Bezüge zu einer Welt jenseits. Zwar wird Weihnachten gefeiert, es gibt Geister und eine Art Tötenreich, aber eine göttliche Instanz taucht nicht mehr auf, und auch das Böse in Gestalt des »Dark Lord« verweist nicht mehr auf Hölle oder Teufel.

der sich hinter dem vordergründigen Ringen der Kombattanten konfligierende Konzeptionen von Welt, Metaphysik, Immanenz und Transzendenz verbergen, die für die Ära seit der Aufklärung höchst symptomatisch sind und auch die Umdeutung des Bösen als einer gleichfalls innerweltlichen, natürlichen Kategorie mit sich führen. Dieser Widerstreit kann sich wie in *Carmilla* als Konflikt zwischen unterschiedlichen Perspektiven und als ganz manifester Machtkampf um die Deutungs- und Definitionshoheiten zeigen,²⁸ wobei die Vampirjäger in der Regel die Sachwalter der Metaphysik, der Vampir hingegen ein Vertreter eines tendenziell säkularen Weltbilds ist. Der Konflikt kann sich aber auch als eine Unentschiedenheit in den Konzepten des Textes selbst äußern, die sich überlagern und einander widersprechen können.²⁹

²⁸ Ein anderes, zeitlich weit vor Le Fanu angesiedeltes Beispiel findet sich in Heinrich August Marschners *Der Vampyr. Romantische Oper in vier Aufzügen* von 1828, deren von Wilhelm August Wohlbrück stammendes Libretto auf Polidoris Erzählung zurückgeht (Vollständiges Buch, durchgearbeitet und hg. von Carl Friedrich Wittmann, Leipzig o.J.). Während sich der Vampir Lord Ruthven auf »mein fürchterliches Schicksal« und den unabänderlichen »ewigen Kreislauf der Natur« beruft, operiert sein Gegner Aubry mit traditionell christlich-religiösen Kategorien, wenn er den Vampir der Hölle zurechnet (IV, 4, S. 97) und bei »dem Ewigen um Erbarmen für dich [Ruthven] flehen« will, also auf »Gott im Himmel« und seine Verzeihung setzt (III, 8, S. 74f.). Ungeachtet dessen breiten sich aber auch bei Aubry starke Zweifel am göttlichen Heilsplan aus: »Ich verzweifel' an Gottes Macht; | Unheilbringende Dämonen | Scheinen die Schöpfung nur zu bewohnen. | Grinsend hör ich sie triumphieren« (III, 10, S. 78).

²⁹ Das ist beispielsweise der Fall in einem weiteren frühen Vampirtext, in Theodor Hildebrands *Der Vampyr, oder: Die Todtenbraut. Ein Roman nach neugriechischen Volkssagen* (Leipzig 1828). Die Vampirin Lodoiska selbst kann ihren ontologischen Ort hier nicht bestimmen. Zwar geht es im Text entschieden um metaphysische Konzepte, doch sind diese religiös oder konfessionell gar nicht mehr zu verorten, sondern befinden sich im Zustand größter Diffusion. Verschiedene Erklärungsansätze werden dabei überblendet. Lodoiska wird zwar aufgrund der Todsünde ihres Selbstmords mit der Verwandlung zur Vampirin bestraft, ist aber nicht eigentlich ein Kind der Hölle, die hier gar nicht thematisch wird. Vielmehr scheint sie mit einer Art schicksalhafter Lizenz zu wirken: Sie gehorcht einem »grausamen, gebieterischen Herrn, der mir jeden meiner Schritte vorzeichnet« (Bd. 1, S. 61). Ihre Rache an dem untreuen Liebhaber, der sie zum Selbstmord getrieben hatte, folge nur der Leitung »durch eine höhere Macht, die mich wider meinen Willen zum Ziele treibt. Gerne wünschte ich den mir vorgeschriebenen Gang zu ändern, aber es ist unmöglich!« (Bd. 2, S. 63) »Herr« und »Macht« werden andernorts mit einem »schrecklichen Schicksal« identifiziert (ebd., S. 116), während zugleich die Rede ist von einem »unbestechlichen Wesen [...] Kennen Sie alle Mittel, deren sich der Allmächtige bedienen kann, um Sie in Ihrem Innersten zu verwunden?« (Bd. 2, S. 61f.) »Wer hat es gewagt, den geheimnißvollen Schleier zu lüften, mit welchem der Himmel die Erfüllung seines schrecklichen Willens bedeckt?« (Ebd., S. 78) Und obwohl sie derart vom »Himmel« geleitet scheint – freilich einer himmlischen Instanz, die eher ein Deus absconditus ist, wenn nicht ein Descartesscher Dämon –, flieht

Um einen logischen Endpunkt dieser hier nur knapp umrissenen Debatte wenigstens zu benennen: Etwa hundert Jahre nach *Carmilla* zeichnet Ann Rices *Interview with the Vampire* (1976) – ein Roman, der sehr explizit seine eigene literarische Herkunft und die Traditionen des Genres reflektiert – das 19. Jahrhundert, in dem das Vampirgenre entstand, als ein Zeitalter der Skepsis, das aus dem Glauben und aus der Gnade gestürzt sei.³⁰ Dagegen wird aber anders als bei Stoker keine »alte« Metaphysik restituiert, sondern der Weg der Säkularisierung wird zuende gegangen. Irgendwann macht sich der amerikanische Vampir Louis auf die Suche nach seinen Ursprüngen, stellt also die metaphysische Frage nach den »ersten Dingen«, nach dem Beginn. In Paris erklärt ihm der sehr viel ältere Vampir Armand, daß die Vampire in einer Welt ohne Gott und Satan existieren. »Then God does not exist ... you have no knowledge of His existence?« »None,« he said. »No knowledge!« I said it again [...] »None.« »And no vampire here has discourse with God or

sie geradezu panisch dessen Sachwalter, die Geistlichen (ebd., S. 149ff.). Weiterhin ist zwar ein Modell von Strafe und Rache für Vergehen (Untreue, Selbstmord) erkennbar, doch entziehen sich zugleich die moralischen Kategorien: »Wissen Sie denn bestimmt, wo das Böse und wo das Gute anzutreffen ist?« (Ebd., S. 107f.) So wird hier der Trivialroman zum Ort einer nahezu flächendeckenden religiösen Verunsicherung.

Der ontologische Ort des Vampirs ist auch in einem anderen zentralen Text des Genres Gegenstand konkurrierender Textangebote. Der legendäre, bemerkenswerterweise aber wenig gelesene Roman *Varney, the Vampyre: Or, The Feast of Blood*, zunächst als Fortsetzungsgeschichte und 1847 erstmals in Buchform publiziert und vermutlich von James Malcolm Rymer bzw. Thomas Peckett Prest verfaßt, bietet eine völlig immanente Deutung der Existenz des Titelhelden, der im Sinne eines aufklärerischen »explained supernatural« de facto nur ein Scheinvampir ist und in der Tat auch durchaus »menschliche« Züge trägt. Durch medizinische Experimente nach seiner Hinrichtung wiedererweckt, wird er zwar durch die – erstmals von Polidori ins Vampirgenre eingeführte – magische Macht des Mondlichts unsterblich, kommt aber ohne jede transzendente Begründung seiner Existenz aus. Sein Vampirismus ist vielmehr ein Selbstmißverständnis und geht auf die »seltsamen Geschichten über Vampire« zurück, die er erzählen hört und auf sich überträgt (Varney, der Vampir, oder das Fest des Blutes, München 1976, S. 251): Der Vampir erweist sich als ein neuer Don Quixote, dessen »Wirklichkeit« allererst durch ein literarisches Genre formiert wird. Diesem Erklärungsmodell, das sich innerhalb des Vampirgenres nicht durchgesetzt hat, wird jedoch später ein anderes, erheblich konventionelleres konfrontiert, demzufolge Varney »vom großen Schöpfer« für die Ermordung seines Sohnes mit der Verurteilung zum Vampirismus bestraft wird (305). Freilich läßt sich die »tiefe und feierliche Stimme«, die Varneys Urteil verkündet und ihm zugleich damit ewigen Selbsthaß verheißt, auch als Externalisierung der inneren Stimme seines eigenen Gewissens verstehen.

³⁰ »This is the very spirit of your age. Don't you see that? Everyone feels as you feel. Your fall from grace and faith has been the fall of a century.« Ann Rice, *Interview with the Vampire* [1976], London 2006, S. 310.

with the devil! ›No vampire that I've ever known,‹ he said.«³¹ Die Vampire sind bloße Natur. Sie bleiben in einer gottlosen Welt ohne Jenseits zurück, sozusagen die letzten Überlebenden einer demontierten Metaphysik, die an einer sinn- und grundlosen Unsterblichkeit leiden wie die Menschen der existentialistischen Ära an der Sinnleere ihres Daseins.

2 Die Genese des Vampirs aus dem Geist des Christentums

Im Perspektivismus von *Carmilla* bleibt die kritische Wendung gegen das Christentum und seine Dämonisierung der Natur implizit, die eine Reihe prominenter Vampirtexte bereits vorher vollzogen hatte. Von Goethe über Gautier und Sacher-Masoch bis in die Literatur und den Film der Gegenwart reicht eine Linie, auf der Vampirtexte nicht nur Indikatoren einer Krise der Metaphysik sind, sondern zugleich zum Medium manifester Religionskritik werden. Louis' und Armands Frage nach dem Ursprung der Vampirspezies wird hier mit polemischer Deutlichkeit beantwortet: Er liegt nicht in Gott oder dem Satan, wohl aber ist es das Christentum als diskursive und psychogenetische Konstellation, das den Vampirismus allererst produziert.

Goethes *Braut von Korinth* von 1798 ist der erste Text, der den Vampirismus als Effekt von historischen und religionsgeschichtlichen Entwicklungen darstellt, die eine spezifische Psychodynamik freisetzen. Goethe funktionalisiert den Vampirismus für eine Auseinandersetzung mit dem Christentum, insbesondere seinen leib-, sinnen- und naturfeindlichen Tendenzen und ihren

³¹ Ebd., S. 257. In der Musicalversion von Roman Polanskis *Tanz der Vampire* gibt es ein Lied mit dem Refrain: »Gott ist tot. / Nach ihm wird nicht mehr gesucht. / Wir sind zum ewigen Leben verflucht«. *Tanz der Vampire*. Vereinigte Bühnen Wien. Die Gesamtaufnahme, Hamburg 1998, CD 1, Track 7. Ein letztes Beispiel: In dem von Michael Almereyda inszenierten Film *Nadja* von 1994, für den David Lynch als Executive Producer firmiert, sagt die auf dem Weg zu ihrer vampirischen Verwandlung begriffene Cassandra: »Wir haben heute keinen Zugang mehr zur Spiritualität. Wir haben keinen Kontakt mehr zu uns selbst. Warum er lebt, weiß doch heute keiner. Wir haben den Kontakt zu Gott verloren, und ich meine nicht Gott als den Mann mit Bart, den Vater, den Mann, der bestraft. Ich meine Gott als Quelle, als geistige Quelle, als Quelle von Energie und Licht, die die Welt zusammenhält. Viele können nichts mehr fühlen. Wir spüren eine Leere in uns, die uns auffrisst. Ich kenne niemanden, der in seinem Leben nicht diese unendliche Leere spürt. Aber wir verdrängen sie, sonst würden wir uns die Frage stellen, warum folgt der eine Tag auf den anderen, warum ist es im Innern eines Menschen finster, warum sind alle diese Menschen tot.« *Nadja*, Transsylvania NYC, DVD 2003, 01:12:51ff.

Folgen.³² Die Handlung seiner Ballade lokalisiert Goethe im spätantiken Korinth, einer Stadt, die für ihren Aphroditenkult und die entsprechende Freizügigkeit bekannt oder vielmehr berüchtigt war. Zugleich gab es hier eine frühe Christengemeinde, die Paulus gegründet und an die er seine Briefe gerichtet hat. Insbesondere der 1. Korintherbrief ist mit seinen Auslassungen zu Ehe und Sexualität, zur Regulierung des Abendmahls und zur Auferstehung des Fleisches für Goethes Ballade einschlägig, aber auch andere paulinische Texte spielen als Prätexte eine wichtige Rolle.³³ Korinth scheint damit prädestiniert, als Ort der Konfrontation des Christentums mit der antiken Erotik zu fungieren. Die Ehe eines jungen Paares wird in Goethes Ballade bekanntlich dadurch vereitelt, daß sich die Familie der Braut zum Christentum bekehrt. Gleichsam als Gegengabe für die Heilung der Mutter von einer Krankheit wird das Mädchen »dem Himmel« geweiht (V. 56),³⁴ also offenbar zum Nonnendasein gezwungen. Das bewirkt ihren Tod, und nicht nur das: Sie wird zur Vampirin. Nächtens erscheint sie dem im Haus ihrer Eltern abgestiegenen Bräutigam, vollzieht mit ihm die Hochzeitsnacht, klagt ihre dazwischentretende Mutter an und nimmt schließlich den Jüngling mit in den Tod.

In konsequenten Oppositionsreihen ordnet der Text auf der einen Seite Antike, Diesseits, Liebe, Hitze und Leben einander zu und auf der anderen Seite Christentum, Jenseits, Tod, Kälte und religiösen »Wahn« (V. 53). Die Konversion der Gastgeber zum Christentum erscheint dabei als ein Übergang vom Leben zum Tod, der dadurch ins Zentrum des Christentums gerückt wird. Den Kern ihrer Anklage gegen das Christentum formuliert die Braut dem Jüngling gegenüber mit provokativen Worten:

Und der alten Götter bunt Gewimmel
Hat sogleich das stille Haus geleert.

³² Vgl. als Überblick Martin Bollacher, Art. Christentum, in: Goethe-Handbuch, hg. von Bernd Witte/Theo Buck/Hans-Dietrich Dahnke/Regine Otto/Peter Schmidt, Stuttgart/Weimar 1998, Bd. 4.1, S. 165-175.

³³ Auf die Rolle von Paulus für Goethes Ballade hat eindringlich hingewiesen: Ilse Graham, *Die Theologie tanzt. Goethes Balladen Die Braut von Korinth und Der Gott und die Bajadere*, in: dies., Goethe. Schauen und Glauben, Berlin/New York 1988, S. 253-284. – Vgl. auch den instruktiven Beitrag von Konrad Rahe, »Als noch Venus' heit'rer Tempel stand«. Heidnische Antike und christliches Abendland in Goethes Ballade *Die Braut von Korinth*, in: Antike und Abendland. Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens, hg. von Wolfgang Harms u.a., Bd. 45 (1999), S. 129-164.

³⁴ Ich zitiere nach Johann Wolfgang Goethe, Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von Erich Trunz, München¹⁰ 1974, Bd. 1, S. 268-273.

Unsichtbar wird Einer nur im Himmel,
 Und ein Heiland wird am Kreuz verehrt;
 Opfer fallen hier,
 Weder Lamm noch Stier,
 Aber Menschenopfer unerhört. (V. 57ff.)

Mit diesem Begriff insinuiert die Ballade einen geradezu atavistischen Rückfall der Menschheit durch das Christentum. Die Vehemenz des Begriffs erklärt sich aber nicht allein aus dem Bezug auf das Opfer Jesu, das in einer ersten Bedeutungsschicht gemeint ist, sondern auch aus seinen Konsequenzen für den christlichen Lebenswandel. Im Römerbrief etwa fordert Paulus von den Gläubigen eine Nachfolge Christi in dem Sinne, »das jre ewre Leibe begeben zum Opfer / das da lebendig / heilig / vnd Gott wolgefellig sey / welchs sey ewer vernünfftiger Gottesdienst« (Röm 12, 1), und drastischer noch ist der Galaterbrief, der von einer Kreuzigung des »Fleisches samt den Lüsten und Begierden« spricht (Gal. 5, 24). Das Opfer, in dem der Christ alltäglich das Opfer des Leibes Jesu am eigenen Leib zu wiederholen hat, um zum eigentlichen Leben im Geiste zu gelangen, betrifft mithin das diesseitige Leben des Fleisches und seiner Begierden – auch dies ein »Menschenopfer«. In diesem Lichte erscheint das Kreuz Christi bei Goethe als Inbild einer Leib- und Lebensfeindlichkeit, die an »Jugend und Natur« (V. 55) der Braut von Korinth vollstreckt wird. Diese ist dann in einem dritten Sinne das »Menschenopfer«, indem sie von der Mutter zwangsbekehrt und zum Leben in der »Klausen« verurteilt wird (V. 38, 73). Der Text fragt nicht nach individuellen Faktoren für den Tod der Braut, sondern operiert metaphorisch, wenn er mit »Klausen« gleichermaßen die Nonnenklausen und das Grab meint und darin Christentum und Tod erneut kurzschließt. Bereits das bloße Faktum, daß die Braut des Jünglings zur Braut Christi und ihre »Natur« dem »Himmel« geopfert wird, ist ein metaphorischer Tod, und die Braut stirbt sozusagen an seiner Literalisierung. Die tote Christusbraut erscheint so als Inbild der christlichen Mortifikation des Leibes in der Zuwendung zum Jenseits. In der nicht eben wohlwollenden Perspektive eines »dezidierten Nichtkristen«, wie sich Goethe in einem Brief an Lavater einmal bezeichnet hat,³⁵ wird sie damit zugleich zur wahren Erscheinung des christlichen Lebens im Zeichen der paulinischen Maximen, denen zufolge man leiblich sterben muß, um wahrhaft, d.h. geistlich zu leben:

³⁵ 29.7.1782, in: Johann Wolfgang Goethe, Briefe. Hamburger Ausgabe in 4 Bänden, hg. von Karl Robert Mandelkow, Hamburg²1968, Bd. 1, S. 402.

»Wo jr aber durch den Geist des fleisches Gescheffte tödtet / so werdet jr leben« (Röm 8,13). Goethe greift diese Dialektik von Leben und Tod noch einmal in einem Brief an Wilhelm von Humboldt an, wenn er den »Christen« vorwirft, daß sie, »um uns ein Leben nach dem Tode zu versichern, das Leben vor dem Tode zum Tode machen«. ³⁶ Das aber heißt nichts anderes, als daß Christen Untote sind, lebende Leichen.

Die Braut ist jedoch nicht nur das, sie ist auch eine Vampirin, und die Begründung dafür liefert eine nachgerade protopsychoanalytische Dimension des Textes. Der Vampirismus erweist sich dabei als Folge der mißlungenen Mortifikation des Fleisches. Tatsächlich nämlich stirbt der Leib der Braut ja nur unvollständig. Ihr spukhafter Status wird mit der frappanten Formulierung angekündigt, sie sei »fremd im Hause« (V. 36) – einer Wendung, die aufs Genaueste der Etymologie des »Unheimlichen« bei Freud entspricht, das dieser als das durch Verdrängung fremd gewordene und wiederkehrende Heimlich-Eigene identifiziert.³⁷ In der Tat begreift die Braut selbst den Zwang zur Wiederkehr als einen Triebdruck, der ihren Tod überdauert:

Aber aus der schwerbedeckten Enge [des Grabes]
 Treibet mich ein eigenes Gericht.
 Eurer Priester summende Gesänge
 Und ihr Segen haben kein Gewicht;
 [...]
 Ach, die Erde kühlt die Liebe nicht! (V. 162ff.)

Und am Ende heißt es noch einmal bestätigend:

Aus dem Grabe werd' ich ausgetrieben,
 Noch zu suchen das vermißte Gut,
 Noch den schon verlornen Mann zu lieben
 Und zu saugen seines Herzens Blut. (V. 176ff.)

³⁶ 22.8.1806, ebd., Bd. 4, S. 483.

³⁷ Sigmund Freud, Das Unheimliche, in: ders., Studienausgabe, Frankfurt a.M. ⁵1970, Bd. 4, S. 243-274. – Bereits Walter Müller-Seidel geht in diese Argumentationsrichtung, wenn er mit Blick auf die Vampirin bemerkt: »Das Spukhafte solcher Erscheinungen ist nur die Folge der vergewaltigten Natur«; Johann Wolfgang Goethe, Die Braut von Korinth, in: Walter Hinck (Hg.), Geschichte im Gedicht. Texte und Interpretationen, Frankfurt a.M. 1979, S. 74-86, hier S. 83. – Die »widernatürlichen« und spukhaften Folgen der »Unterdrückung der Triebe« hebt auch Carl Otto Conrady hervor: Goethe. Leben und Werk, Frankfurt a.M. 1981, Bd. 2, S. 183f.

Der Eros läßt sich nicht abtöten, und auf der Suche nach ihm kommt die Braut als Vampirin zurück. Seine Verdrängung rächt sich, indem er in verkappter und verschobener Gestalt wiederkehrt. Wie der Wiedergänger gerade nicht mehr der lebende Mensch ist, so ist auch das wiederkehrende Verdrängte nicht mehr, was es einmal war, sondern trägt die Spuren seiner Unterdrückung. Man kann zwei Komponenten dieser Konstellation unterscheiden:

1. zeigt sich, daß sich der Eros im Zeichen der christlichen Abtötung des Fleisches ins Nekrophile pervertiert. Das christliche Schuld- und Todessyndrom bleiben ihm strukturbildend derart eingepreßt, daß Eros und Tod sich unlöslich verbinden. Die Liebe richtet sich jetzt auf das Tote selbst und tötet daher, was sie liebt. Mit Blick darauf wird man vielleicht die Kurzformel von der Perversion als Inversion ihrer Entstehungskonstellation prägen dürfen. Der Opferstatus der Braut schlägt in die Täterschaft um, und diese Konstellation perpetuiert sich selbst, wenn die Vampirin fortan »nach andern gehn« muß (V. 181). So schildert Goethe in seinem »vampyrischen Gedicht«³⁸ die Zerstörung und Pervertierung des Eros durch das Christentum und bietet darin eine genetische Begründung für die Entstehung des Vampirismus als Perversion. Das heißt aber auch, daß die Annahme im Text keine Basis findet, Goethe artikuliere hier ein »Mißtrauen gegen das Weibliche« überhaupt³⁹ und zeichne in der Braut eine Femme fatale, wie sie in dieser Zeit ihren literarischen Aufstieg erlebt. Wenn hier von einer Dämonie des Weiblichen die Rede sein kann, dann ist sie das Produkt einer kulturellen Zurichtung.

2. Kern des nekrophilen Treibens der Vampirin ist es, mit dem Blut ihres Geliebten die Essenz des ausgetriebenen Eros und Lebens zurückzuholen. Das Blut ist in der griechischen Antike ebenso wie im Alten und Neuen Testament der Träger des Lebens,⁴⁰ und die Braut befindet sich in mancher

³⁸ So in Goethes Tagebuch am 4.6.1797, zit. n. Werke. Hamburger Ausgabe, Bd. 1, S. 625.

³⁹ Graham, Die Theologie tanzt, S. 268.

⁴⁰ Knappe Überblicke geben die Artikel »Blut« in: Jüdisches Lexikon. Ein enzyklopädisches Handbuch des jüdischen Wissens in vier Bänden, begründet von Georg Herlitz/Bruno Kirschner, Frankfurt a.M. 1987, Bd. 1, Sp. 1082ff. – Lexikon für Theologie und Kirche, hg. von Josef Höfer/Karl Rahner, Freiburg i.Br. 1958, Bd. 2, Sp. 537ff. – Religion in Geschichte und Gegenwart, hg. von Hans Dieter Betz u.a., Tübingen 1998, Bd. 1, Sp. 1648ff. Einlässlichere Analysen bieten William K. Gilders, Blut, »Leben« und Opferritual in der hebräischen Bibel, in: Christina von Braun/Christoph Wulf (Hg.), Mythen des Blutes, Frankfurt a.M./New York 2007, S. 31-42, sowie Regina Ammicht Quinn, Blut Christi und christliches Blut. Über die Verfestigung einer Kategorie der Theologie- und Frömmigkeitsgeschichte, ebd., S. 43-61.

Hinsicht in der Situation der kraftlosen Toten im 11. Gesang der *Odyssee*, die sich gierig an das Blut drängen, das ihnen Odysseus ausgegossen hat, damit sie neue Lebenskraft schöpfen, um seine Fragen beantworten können. Im Gefolge des 5. Buchs Mose (Dt 12, 23) wird später der (gar nicht so) Irre Renfield bei Stoker mit dem emphatischen Satz »The blood is the life! The blood is the life!« nicht nur sein vampiristisches Begehren begründen, sondern auch ein unausrottbares Zitat in Umlauf setzen.⁴¹

Im Zusammenhang mit dem Begriff des »Menschenopfers« fällt auch Licht auf die Anspielungen auf das christliche Abendmahl, dessen Praxis gleichfalls in Paulus' 1. Korintherbrief reguliert wird. Die zunehmend ins Vampirische eskalierende Liebesvereinigung der Brautleute in Goethes Ballade (V. 122ff.) steht im Zeichen des Abendmahls, denn das gemeinsame »stille Mahl« (V. 101) aus Brot und Wein ist unschwer als eine nachgerade blasphemische Kontrafaktur der christlichen Eucharistie zu erkennen. Im Abendmahl erinnert sich die christliche Gemeinde an das Opfer Jesu und hat zugleich in einer präsentischen Weise, die die Gemeinschaft der Gläubigen erst stiftet, an ihm teil. In Goethes Text fügen sich die theologischen Anspielungen zu einer inversen Konstellation. Wenn es von der ehemaligen Braut Christi heißt:

Gierig schlürfte sie mit blassem Munde
Nun den dunkel blutgefärbten Wein (V. 94f.),

dann erweist sie sich, überspitzt gesagt, als Anhängerin der Transsubstantiationslehre, denn sie nimmt den Wein für das Blut, auf das es ihr ja eigentlich anzukommen scheint (V. 179). Nicht zuletzt das zeigt noch einmal ihre Zugehörigkeit zur bzw. ihre Abkunft von der christlichen Welt. Umgekehrt ist die Tatsache theologisch ausgesprochen prekär, daß es eine Vampirin ist, die sich an einem abendmahlsähnlichen Imbiß gütlich tut. Denn das unterstreicht den theophagen, ja anthropophagen Untergrund des Abendmahls, wie er sich in der Variante der Einsetzungsworte im Johannes-Evangelium unvergleichlich radikal ausspricht. Vor dem Hintergrund, daß das Blut in den altjüdischen Opferriten Gott gehört und nicht verzehrt werden darf, legt die Geschichte von der wundersamen Speisung den Finger auf das Skandalon der Abendmahlsworte im jüdischen Kontext. Jesu Rede vom Essen seines Fleisches und Trinken seines Blutes (»mein Blut ist der rechte Tranck«, Joh 6, 55) wird offensichtlich aufgrund ihrer theophagen und totemistischen Anklänge von den Zuhörern mit Murren und Widerspruch

⁴¹ Stoker, *Dracula*, S. 130.

quittiert.⁴² So schlägt das Trinken vom Blut (Christi) in Goethes Ballade eine Brücke zwischen der Auffassung vom Christentum als einer Religion des Menschenopfers und dem Vampirismus. Damit deutet der Text, und dieses Mal der Erzähler selbst, auf den Charakter des Christentums als einer Religion, die nicht allein blutrünstig ist, weil sie Opferblut vergießt, sondern auch die Gläubigen zu Vampiren macht. Und schließlich trägt die christliche Religion selbst geradezu vampirische Züge, indem sie den Menschen mit ihrem Eros zugleich das Leben aussaugt.

So wird bereits bei Goethe das noch kaum »derealisierte« Phänomen des Vampirs aufgrund seiner vielfältigen symbolischen Besetzbarkeit und seiner diskursiven Anschlußmöglichkeiten zur Verhandlungsplattform für Fragen und Probleme, die scheinbar gar keine ursächliche Beziehung zu ihm haben. Goethe schreibt einerseits in einer Ära brüchig gewordener christlicher Metaphysik, andererseits am Beginn des Zeitalters der *scientia sexualis* und ihrer Erfindung der Perversionen, und es ist kein Zufall, daß die Vampirtexte des 19. Jahrhunderts eine ganze Reihe sexueller »Perversionen« durchbuchstabieren und aus den Bedingungen der christlichen Metaphysik herleiten: Nekrophilie, Sadismus, Masochismus und lesbische Liebe. Einen unmittelbaren Reflex auf Goethes *Braut von Korinth* darf man in Théophile Gautiers *La Morte amoureuse* von 1836 sehen, einem Text, der die personelle Grundausstattung des Genres von Täter, Opfer und Jäger als sich gegenseitig bedingende Trias stringent in dem von Goethe exponierten Schema verortet. Während aber bei Goethe eine historische Anfangssituation symbolisch dargestellt wird, wird der Konflikt bei Gautier vollständig in der Psychologie des Christentums verankert und aus ihr hergeleitet. Alle drei Figuren erscheinen dabei als komplementäre psychische Varianten desselben Syndroms.

Beim jungen Priester Romuald, dem Ich-Erzähler, führt die christliche Sexualmoral zu einer Ichspaltung, die dem Text seine Perspektiven und seine Struktur gibt. Bereits vor seinem Gelübde ist Romuald durch eine starke Verleugnung des Eros bestimmt, der allerdings nicht verschwindet, sondern zunächst in sublimierter Form das religiöse Szenario kontaminiert. Während Romuald sich jeden Gedanken an das unbekanntes Wesen, »que l'on appelait femme«, verbietet, erscheint ihm seine Priesterweihe als die wahre Hochzeit: »Jamais jeune fiancé n'a compté les heures avec une ardeur

plus fiévreuse«.⁴³ Doch die im Modus des Zölibats erfolgende Sublimation der Liebe zur Frau in die konkurrierende Liebe zu Gott (104) erweist sich als labil und illusionär. Am Tag seiner Ordination erblickt Romuald die schöne Kurtisane Clarimonde und erfährt von diesem Moment an sein Priesterdasein als Abtötung seines Blutes und als Leben in einem eisigen Zustand des Todes. Im christlichen Kosmos, »sous l'ombre glaciale d'un cloître ou d'une église« (85), scheint gegen das rebellische Fleisch immer aufs Neue nur der Tod zum Einsatz kommen zu können – »mortifier ma chair« lautet die Maxime (112) –, so daß sich der Priester selbst als aus der Zahl der Lebendigen gestrichen begreift (86), als wandelnden Leichnam. So wenig aber wie bei der Braut von Korinth läßt sich bei ihm der Eros einfach beseitigen. Je mehr er tabuisiert wird, desto massiver drängt er sich auf. Er wird ausgegrenzt, er wird zum scheinbar nicht mehr der eigenen Person zugehörigen »Anderen«, dabei aber nicht getilgt, sondern lediglich verschoben und verwandelt, und in dieser Gestalt bleibt er ein die christlich bereinigte Restperson beständig unterlaufendes und infiltrierendes »Unheimliches«. Nachts, im Traum, kehrt das Verdrängte wieder als ein zweites und eigentliches Leben mit Clarimonde, die sich als Vampirin erweist. Der besondere Kunstgriff der Erzählung besteht darin, daß sie zwei Perspektiven permanent gegeneinander ausspielt, einerseits die des im Abbé Sérapion verkörperten Christentums auf den Eros und andererseits die umgekehrte des erotischen Begehrens auf seine kirchlichen Unterdrücker. Erscheinen einmal Eros und Frau als dämonisch, so wird in Phasen der erotischen Dominanz die repressive christliche Normenwelt als der wahre Alptraum wahrgenommen. Doch ebenso vergeblich, wie der Priester Romuald den Eros zu überwinden strebt, sucht der nächtliche Lebemann Romuald die christliche Moral loszuwerden, denn sie bestimmt noch dort die Strukturen seiner Psyche, wo er gegen sie rebelliert. Das Verbot der erotischen Wünsche äußert sich nicht nur auf der »Tagseite« seines Bewußtseins in Form von Selbstanklagen, sondern hat sich bezeichnenderweise auch seiner Passion für die Frau selbst zutiefst eingeprägt. Sein Begehren amalgamiert sich mit Todeswünschen gegenüber seinem Objekt, und es wird daher gerade von den Aspekten des Todes angestachelt, die sich an der vermeintlich – oder wirklich? – verstorbenen Clarimonde zeigen, deren Hände auf dem Totenbett zu allem Überfluß wie im Gebet auf der Brust gekreuzt sind:

⁴² »Wie kann dieser vns sein Fleisch zu essen geben? [...] Das ist eine harte Rede / Wer kann sie hören?« (Joh 6, 41-60). Vgl. dazu auch Jochen Hörisch, Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls, Frankfurt a.M. 1992, S. 54.

⁴³ Théophile Gautier, *La Morte amoureuse*, in: ders., *La Morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*, hg. von Jean Gaudon, Paris 1981, S. 77-116, hier S. 78. Nachweise im folgenden im Text.

Vous l'avouerez-je? cette perfection des formes, quoique purifiée et sanctifiée par l'ombre de la mort, me troublait plus voluptueusement qu'il n'aurait fallu [...] la mort chez elle semblait une coquetterie de plus. La pâleur de ses joues, le rose moins vif de ses lèvres [...] lui donnaient une expression de chasteté mélancolique et de souffrance pensive d'une puissance de séduction inexprimable [...] (96f.)

Der christlich unterdrückte Eros kehrt wieder, aber er kehrt wieder als ein nekrophiler. Daß das Christentum das Fleisch abgetötet hat, schreibt sich dem Begehren als eine Per-Version, eine Verdrehung und Verkehrung, selbst ein. Romuald, der das Fleisch nur als abzutötendes kennengelernt hat, begehrt nun gerade das Totenähnliche und Marmorkalte, das Inbild der Keuschheit und Frömmigkeit. Die lebende Tote ist damit das prädestinierte Objekt des Begehrens für den abtrünnigen Priester. Gilles Deleuze hat in seiner Abhandlung über den Masochismus diesen Vorgang, den man als die Grundform der »viktorianischen« Perversionen des 19. Jahrhunderts begreifen kann, als Resexualisierung des Desexualisierten bezeichnet.⁴⁴ In der Tat zeigt uns die Literatur des 19. Jahrhunderts detailliert die Listen des Eros, der ausgerechnet an den Medien seiner Austreibung ansetzt und in die idealisierenden, sublimatorischen und repressiven Szenarien einwandert.⁴⁵

⁴⁴ »Für die Perversion scheint das folgende Phänomen charakteristisch: die *Entsexualisierung* ist ausgeprägter als in Neurose und Sublimation, ja sie wirkt sich hier sogar mit einer ganz besonderen Kälte aus; nichtsdestoweniger geht sie mit einer *Resexualisierung* einher, in der das Desexualisationsmoment keineswegs verschwindet, sondern eine neue Wirkungsbasis erhält [...] Es ist, als ob das Desexualisierte als solches, und zwar auf eine neue Weise, resexualisiert würde. So verstanden sind Kälte und Gefrorenheit das entscheidende Moment der perversen Struktur.« Gilles Deleuze, Sacher-Masoch und der Masochismus, in: Leopold von Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*, Frankfurt a.M. 1980, S. 163-281, hier S. 264.

⁴⁵ Vgl. dazu Christian Begemann, Der steinerne Leib der Frau. Ein Phantasma in der europäischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, in: *Aurora* 59 (1999), S. 135-159. – Auch Leopold von Sacher-Masochs Vampirgeschichte *Die Toten sind unersättlich* aus den *Gallischen Geschichten* von 1875 (jetzt auch in: J.H. Kruse [Hg.], *Die Toten sind unersättlich. Gespenstergeschichten*, Berlin/Weimar 1986, S. 139-173) funktioniert exakt nach diesem Schema: als Umlenkung nämlich der verbotenen Lust auf ihre Repression, Unterwerfung und Bestrafung. Die Vampirin ist eine Variante des Typus der grausamen Frau, dessen »geschichtsphilosophische« Begründung wie seine Funktion innerhalb des masochistischen Szenarios Sacher-Masoch in *Venus im Pelz* von 1870 (Frankfurt a.M. 1980) paradigmatisch entfaltet hat. Venus erscheint in der Gegenwart nicht mehr als lebendige weibliche Göttin, sondern als erkaltete Statue, weil das Christentum »etwas Fremdes und Feindliches in die Natur und ihre unschuldigen Triebe hineingetragen« (24) und den Eros als sinnlichen abgetötet und vergeistigt habe. In der Folge aber findet eine Art Umpolung dieser repressiven Tendenzen statt, insofern hier ausgerechnet alle Strategien der Unterdrückung der Sexualität als lustvoll erfahren werden, so daß eine paradoxe Form von asexueller

In dieser Konstellation liegt zweifellos ein wesentlicher kulturgeschichtlicher Faktor für die Konjunktur wiedergängiger Themen.

Markiert Romuald in Gautiers Pathologie des Christentums ein epochentypisches Schema des Begehrens, so handelt sein Vorgesetzter, der Abbé Sérapion, nach einem gleichfalls epochemachenden Muster der Abwehr. Als radikaler Vertreter des christlichen Sexualtabus kann er als ausgelagertes Über-Ich Romualds gedeutet werden, zumal er so genau über Romualds

Sexualität, ein Eros der Unerfülltheit und ein Begehren nach Versagung entstehen. Es werden gerade die Unnahbarkeit und Kälte der Frau, die Nichterfüllung des Verlangens, die Repression und Bestrafung des Eros zum Kern einer erotischen Phantasie, die seit Richard von Krafft-Ebings *Psychopathia sexualis* (1886) als »masochistisch« bezeichnet wird. Lust entspringt in diesem Szenario in paradoxer Weise ihrer eigenen Unterbindung und beinhaltet noch ihre Bestrafung, die im selben Akt vollzogen wird. Zum masochistischen Szenario vgl. v.a. Albrecht Koschorke, Leopold von Sacher-Masoch. Die Inszenierung einer Perversion, München/Zürich 1988. *Die Toten sind unersättlich* variiert dieses Schema lediglich. Auch hier geht die erotische Faszination von einer Marmorstatue aus, die kalt, hart und grausam ist, weil sie sich dem Mann verweigert. In ihr steckt eine Vampirin, die sich aus dem Marmor belebt, indem sie dem Mann das Blut aussaugt. Aber genau das ist das erotische Faszinosum, weil die Frau den Mann unterwirft und mit Vernichtung bedroht. In dieser blutigen Aufgipfelung kommen Opferstatus und Versklavung des Mannes auf den lustvollen Höhepunkt. »Glut« und »Raserei« gehen gerade aus den »Qualen des Scheiterhaufens« und der »Marter des Erfrierenden« hervor (167). »In ihren teuflischen Küssen ward mir die ganze Mystik der Leidenschaft [im Doppelsinn von Affekt und Leiden] mit einem Male offenbar, Lust und Bangen, Genuß und Marter, Seufzer, Lachen und Weinen, bis ich im Taumel wieder mit dem Antlitz zur Erde sank.« (170) Wie die erkaltete Venus und in ihrem Gefolge die steinerne Vampirin als Produkte christlicher Unterdrückung des Eros erscheinen, so stilisiert sich der leidensfixierte Held in der Nachfolge Christi und verleiht dadurch seiner erotischen Neigung eine ebenso zweifelhafte Legitimation, wie er umgekehrt die christliche Passion latent erotisiert. In durchaus blasphemischer Absicht wird die Statue der Vampirin mit einem Christusbild konfrontiert. »Zu meiner Rechten stand der Heiland in weißem, wallendem Gewande, das schöne Haupt mit der Dornenkrone bekränzt, das schwere Kreuz auf der Schulter, den Blick voll sanften Schmerzes auf mich gerichtet [...] Zur Linken aber zeigte sich ein Weib, dessen marmorne Glieder sich im Mondenlichte zu dehnen und zu leuchten schienen, ein Weib von jener Schönheit, die etwas Teuflisches an sich hat, die uns mit holder Qual erfaßt, die uns im Leiden jauchzen und im Genusse weinen lehrt. [...] »Du sollst das Kreuz der Menschheit auf dich laden«, schien der Heiland sanft zu mir zu sprechen, sie aber hob die toten, süßen, schwellenden Lippen zum Kusse.« (158) Der christliche Auftrag erfüllt sich demnach im masochistischen »Setting«. Das Blutsaugen wird daneben nicht nur für die Ausmalung und Überhöhung des Unterdrückungsszenarios eingesetzt, sondern auch ganz zielgerecht für die Darstellung des Inszenierungscharakters des Masochismus funktionalisiert. Denn so wie in *Venus im Pelz* Wanda, die grausame Frau, erst das Produkt eines längeren männlichen Erziehungswerks ist, so belebt sich hier die als grausame Femme fatale begehrte Vampirin erst aus dem Blut des Mannes. Mit anderen Worten: Indem die Vampirin aus Blut und Leben des Mannes gespeist wird, erscheint sie als dessen Derivat, als eine männliche Schöpfung.

Geschichte und Verfehlungen informiert ist, wie eigentlich nur dieser selbst es sein kann. Während Romuald das Verbot in die Struktur seines Begehrens aufgenommen hat, wendet Sérapion es in einem Akt der Schuldübertragung gegen die Frau. Haß und Verachtung gegen sie entstehen aus der Externalisierung des Hasses gegen den eigenen Leib, der am Objekt des Begehrens, der Frau, bestraft wird. Sérapion ist der Prototyp des Vampirjägers im 19. und noch im 20. Jahrhundert. Seine ungeheure Wut bei der Tötung der Vampirin ist verkappter Haß gegen den eigenen Eros und lenkt dessen psychische Energie offensichtlich in aggressiv verwandelter Form gegen ihn selbst.⁴⁶ Dabei entsteht bei Romuald, der sich der christlichen Verteufelung Clarimondes nie so recht anschließen kann (103), umgekehrt der Eindruck, der Kirchenmann selbst sei ein »démon«, der ein abscheuliches Sakrileg an der bezeichnenderweise mit gefalteten Händen im Grabe liegenden Vampirin begehe (114). Noch in Francis Ford Coppolas Stoker-Verfilmung wird van Helsing die Anverwandlung des Jägers an das Böse, das er zu bekämpfen meint, mit dem Satz resümieren: »We have all become God's madmen. All of us.«⁴⁷ In den Vampirjägern wird nicht nur eine psychologisch begründete Dialektik der Ausgrenzung und der Abwehr sichtbar, die das dämonisierte »Andere« als Teil des Eigenen zeigt, es wird damit auch ihre leitende Instanz selbst endgültig zweifelhaft. Die »violence«, die sich Romuald im Bekenntnis zum zölibatären Priestertum antut und die Sérapion am Ende buchstäblich an der Frau exekutieren wird, rückt zugleich auch den Gott, in dessen Namen sie geschieht, in die Nähe jener »force occulte«, von der sich Romuald während der Zeremonie seiner Priesterweihe beherrscht sieht (82). Die Mittel, die im Zeichen Gottes angewendet werden, schlagen auf dessen Einschätzung zurück.

Auch die liebende Tote selbst erscheint als Produkt des Christentums. Als Vertreterin eines freien Eros wird die Kurtisane in einer christlich-misogynen Männerwelt verachtet, dämonisiert und am Ende ganz buchstäblich mortifiziert – obwohl es schwerfällt, irgendeine Schuld an ihr zu erkennen außer

ihrem libertinären und verschwenderischen Lebenswandel. Aber das ist es gerade: Der Eros als solcher gilt a priori als das Böse, Verdammenswerte, das alle Gegenmittel rechtfertigt. Ähnlich wie die *Braut von Korinth* baut Gautiers Text gegenüber einer solchen Einschätzung konsequent Zuordnungsreihen auf zwischen Eros, Leben, Wärme, Blut einerseits und christlicher Askese, Tod und Kälte andererseits. Ganz in der biblischen Tradition wird das Blut dadurch als Träger des Lebens, damit aber auch des Eros ausgewiesen, und das Christentum erweist sich nicht nur als erotisch repressiv, sondern schlechthin lebensfeindlich. Der erste Anblick Clarimondes läßt in dem asketisch erkalteten und fleischlich abgetöteten Novizen Romuald zugleich »la vie«, »mon sang« und »ma jeunesse, si longtemps comprimée« (86), wiedererwachen. Umgekehrt wirft sein gleichwohl abgelegtes Gelübde nicht nur ihn zurück ins Grab (87), sondern tötet auch das Objekt seines Begehrens ab: »Le sang abandonna complètement sa charmante figure, et elle devint d'une blancheur de marbre; ses beaux bras tombèrent le long de son corps, comme si les muscles en avaient été dénoués« (84). Die Mortifikation der Frau, die sich im Zeichen der Priesterweihe, d.h. parallel zur christlichen Entsagung des Mannes gegenüber den Forderungen des Fleisches, zunächst nur symbolisch vollzieht, wird später durch Sérapion tatsächlich vollstreckt. Und erst in der Folge dieser Prozesse wird nun der weibliche Eros im eigentlichen Sinne unheimlich, indem er sich ins Untote und Blutrünstige verwandelt. Clarimondes »romantischer« Satz »l'amour est plus fort que la mort« (103)⁴⁸ erhält seinen ganz unromantischen Hintersinn daraus, daß man den Leib gleichsam einem lebendigen Tod weihen kann, ohne dadurch den Trieb umbringen zu können. So spiegelt sich in Clarimondes Wiedergängertum die Wiederkehr des Verdrängten. Die als erotische Wesen unterdrückte Frau sucht sich wie die Braut von Korinth das Leben zurückzuholen, indem sie sich dessen Essenz zueignet: das Blut. Vampirismus erweist sich derart als Wiedergewinnung einer kulturell versagten Dimension von Körperlichkeit. Daß Clarimonde dabei jedoch ohne Gefahr für ihr Opfer vorgeht, gleichsam unter ökologisch schonender Bewirtschaftung ihrer Ressourcen, zeigt die Unangemessenheit ihrer Klassifizierung als *Femme fatale*, die bezeichnenderweise nur aus kirchlicher Perspektive erfolgt, und beinhaltet eine Art Ehrenrettung der Vampirin auf der Ebene des Textes. Im Vergleich zu Romuald – und auch in Differenz zu Goethe – ist festzuhalten, daß der weibliche Eros nicht die nekrophilen Züge seines männlichen Pendanten angenommen

⁴⁶ Die verdrängte und verschobene erotische Basis des Kampfs gegen die Vampirin zeigt sich immer wieder an der mehr oder weniger offenkundig sexuellen Aufladung ihrer Vernichtung. Daß Lucys Pfählung in Stokers *Dracula* einem Akt der Penetration gleichet (Stoker, *Dracula*, S. 191f.), ist mittlerweile Konsens in der Forschung. Vgl. Susanne Pütz, *Vampire und ihre Opfer. Der Blutsauger als literarische Figur*, Bielefeld 1992, S. 55. – Elisabeth Bronfen, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München 1994, S. 458. – Hans Richard Brittnacher, *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*, Frankfurt a.M. 1994, S. 150f.

⁴⁷ Francis Ford Coppola, *Bram Stoker's Dracula*, DVD 1999, 1:53.

⁴⁸ Er lebt fort noch im Untertitel zu Coppolas *Dracula*: »Love never dies.«

hat, und man darf vermuten, daß das mit dem Fehlen einer Internalisierung des repressiv-mortifikatorischen Moments zu tun hat, wie es sich an der Konstellation Romuald-Sérapion zeigt. Am Beginn der ›viktorianischen‹ Ära – und in einem doch differenten kulturellen Umfeld – nimmt Gautiers Erzählung die weitere Entwicklung des Genres vorweg, gewissermaßen ohne ihr zuzustimmen: Auf der Ebene des Inhalts wird gezeigt, daß und wie der Vampir zum Monstrum gemacht wird, während andere Strategien des Textes diesen Prozeß deutlich relativieren.

Der am Ende innerlich zerstörte Priester Romuald⁴⁹ schließt sich zwar äußerlich der kirchlichen Sicht seiner Erlebnisse an, aber der Text zeigt in großer Luzidität die Entstehung von Vampirismus und Perversion aus den diskursiven Bedingungen des Christentums, die das Böse mittels normativer Setzungen und Ausgrenzungen allererst hervorbringen und nicht zuletzt dadurch in intrikater Dialektik an ihm teilhaben. In der Destruktion der allenfalls vordergründig klaren Verhältnisse erweist sich, daß zwischen dem ›Guten‹ und dem ›Bösen‹ höchst komplexe ›genetische‹ Beziehungen und geheime Verbindungen bestehen. Vielleicht fällt von hier aus schließlich auch ein Streiflicht auf die Wohnstätte der späteren Vampire: Daß diese christliche Kapellen und Kirchen nicht scheuen, sondern vielmehr suchen, liegt vermutlich einfach daran, daß sie in ihnen in einem sehr dezidierten Sinne zu Hause sind – es handelt sich um ihr Elternhaus.

3 Epilog: Säkularismus, entleerte Metaphysik und neue Mythologie

Die Fortdauer der skizzierten Denkfiguren läßt sich mit zeittypischen Modifikationen bis in die Gegenwart verfolgen. Das sei abschließend mit einem skizzenhaften Ausblick auf das Kino der letzten beiden Jahrzehnte belegt. Viele der neueren Vampirfilme und -texte kommen ohne jeden Rekurs auf metaphysische Kräfte und Mächte aus, wie sich bereits an Ann Rices *Interview with the Vampire* gezeigt hat, wo jedoch immerhin noch eine rudimentäre Auseinandersetzung mit ihnen geführt wird. Für die hier verfolgten Zusammenhänge ist jedoch ein anderes Strukturmuster noch aufschlußreicher: Es läßt ein sehr spezifisches Spannungsverhältnis zwischen einem säkularen Szientismus und der Neigung zu einer neuen Mythologie erkennen, die, so

darf man vielleicht vermuten, jenen kompensiert. Das ist in Coppolas *Bram Stoker's Dracula* ebenso der Fall wie in *John Carpenter's Vampires* von 1998 oder in Stephen Noringtons *Blade* nach einem Marvel-Comic aus demselben Jahr, um nur drei der prominentesten Vampirfilme der letzten beiden Jahrzehnte zu nennen. Die Filme können in dieser Hinsicht als Indikatoren für sehr viel allgemeinere mentalitätsgeschichtliche Trends der Gegenwart fungieren. Auf der einen Seite erscheint Vampirismus mit Blick auf die vampirischen Individuen und ihre Fortpflanzung rein physiologisch als Infektionskrankheit, allergische Reaktion oder genetischer Defekt, und die Gegenmittel gegen ihn sind von derselben Wissenschafts- und Technikgläubigkeit geprägt. Bereits Richard Mathesons Roman *I am Legend* von 1954 hatte seinen Helden, den letzten menschlichen Überlebenden in einer ansonsten nur noch von Vampiren bewohnten Endzeitwelt, durch wissenschaftliche Untersuchungen eine bakteriologische Begründung für den Vampirismus und seine Begleitphänomene finden lassen, und dem Muster der Infektion folgt ein guter Teil aller späteren Vampirromane und -filme, Stephen Kings *Salem's Lot* von 1975 etwa oder *John Carpenter's Vampires*. In *Blade* geht der Vampirismus auf eine genetische Veränderung zurück, gegen die man positiv mit Seren vorgehen kann, während Knoblauch und die tödlichen Silbergeschosse, entwickelt auf der Basis empirischer Forschungen, den Gegner durch anaphylaktische Schocks zum Zerbersten bringen. Blut ist nur noch sehr eingeschränkt der besondere Saft, der es einmal war, sondern eine ökonomisch höchst einträgliche, weil knappe Ressource, mit der eine vampirische Mafiaklique lukrativen Handel betreibt. Das Licht, das der Vampir als Geschöpf einer auch theologischen und moralischen Nacht scheute, hat gänzlich alle übernatürlichen Attribute eingebüßt. Der Vampir muß es lediglich wegen seiner extremen Überempfindlichkeit gegen UV-Strahlen vermeiden, gegen die er sich allerdings mit Sunblockern zu wappnen weiß. Die gesteigerte Körperkraft der Vampire schließlich ist nicht mehr der magische Indikator des Bösen, sondern eine nur noch physikalische Angelegenheit, weswegen Carpenters Vampirkillerteam sie mittels stählerner Seilwinden bezwingen kann, mit denen die Vampire aus ihren Verstecken ans Tageslicht gezerrt werden. So ließe sich noch lange fortfahren. Kurzum: Der Vampir erscheint hier als ein dem Raum der Immanenz zugehöriges, den Naturgesetzen unterworfenen und mit naturwissenschaftlichen Mitteln erforschbares und bekämpfbares Wesen. Wissenschaftliche Projekte und Versuche spielen daher eine auffällige Rolle in neueren Vampirfilmen. Neben den bereits genannten Filmen wäre in diesem Zusammenhang noch an Tony Scotts *The Hunger* (1982), Po-Chih Leongs *The Wisdom of Crocodiles* (1998) oder Len Wisemans *Underworld* (2004)

⁴⁹ Brittnacher führt diese innere Verödung mit Recht auf die endgültige Tötung von Eros und Geliebter zurück: Ästhetik des Horrors, S. 153.

zu erinnern. Auch Coppolas *Dracula* zeigt van Helsing als erstes im Hörsaal und über einem Blutbild am Mikroskop.

Auf der anderen Seite entwerfen dieselben Produktionen ausgetüftelte Ursprungsszenarien, die die Entstehung des Vampirismus überhaupt ganz anders, nämlich mythologisch begründen. Zu den beliebtesten Gesten gehört dabei zunächst die Behauptung, die traditionellen Vorstellungen vom Vampirismus mit ihrem Arsenal von Begründungen, Apotropäen und Requisiten, von Selbstmördern, Gräbern, Kreuzen, Pflöcken und Knoblauch seien literarischer Unfug und gehörten ins Reich der Märchen – »bullshit« heißt es unverblümt bei Ann Rice, wo der Vampir, wie Carmilla, selbst an der Entzauberung seiner Welt arbeitet und seinen übernatürlichen Status relativiert, wenn nicht gar annulliert: »No magical power whatsoever«. ⁵⁰ Sicher dient das vordergründig einem postmodern ironischen Spiel mit den Konventionen des Genres, das sich hier in seinen Bestandteilen und Entstehungsfaktoren bilanziert und dabei augenzwinkernd tabula rasa macht, indem es die Abgrenzungsbewegung der Aufklärung gegen den »Aberglauben« auf dessen eigenem Gebiet wiederholt. Dagegen werden dann freilich neue Anfangsgeschichten, Überlieferungen und Riten gesetzt, in denen die mythische Dimension von Vampirtexten sich geradezu metamythisch reflektiert, insofern in ihnen mythisches Erzählen selbst thematisch wird.

Nun soll hier nicht einer geläufigen Auffassung vom Kino als Ort einer permanenten Präsenz von Themen, Motiven und Strukturen des Mythos das Wort geredet werden. Es ist sicherlich richtig, daß spätestens seit dem Ende des 18. Jahrhunderts – von Schiller über die Romantiker, Nietzsche und Wagner bis zu Thomas Mann, Peter Handke und darüber hinaus – Literatur und Kunst dazu aufgerufen werden, auf die Entgötterung der Welt durch Remythisierung bzw. Produktion von neuer Mythologie zu reagieren, ⁵¹ und zweifellos setzt auch das Kino die lange »Arbeit am Mythos« (Blumenberg) fort. Besonders deutlich wird das an der Aufnahme alter oder der Erfindung neuer Mythen, die man paradigmatisch an »Blockbustern« wie *Star Wars*

⁵⁰ Ann Rice, Interview with the Vampire, S. 27. Ebenso derb erfolgt die Abgrenzung von der Tradition bei Carpenter oder im off eingesprochenen Vorspann von David S. Goyers *Blade Trinity* von 2004, DVD 2005, 00:01: »In the movies Dracula wears a cape and some old English guy always manages to save the day at the last minute with crosses and holy water. But everybody knows the movies are full of shit. The truth is: it started with Blade and it ended with him.«

⁵¹ Vgl. dazu beispielsweise Manfred Frank, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, I. Teil, Frankfurt a.M. 1982. – Ders., *Gott im Exil. Vorlesungen über die Neue Mythologie*. II. Teil, Frankfurt a.M. 1988.

oder *Matrix* wie überhaupt im gesamten Fantasyfilm verfolgen kann. Doch mittlerweile ist diese Feststellung mit Bezug auf das Kino inflationär, überzeichnet und zugleich unscharf geworden. Auf den Spuren von C.G. Jungs Archetypenlehre, Joseph Campbells populärer Mythenlehre ⁵² und einem reichlich einsinnigen Kunstverständnis hat man den modernen Film als ein Medium beschrieben, das nachgerade von einer Omnipräsenz des Mythischen charakterisiert sei – eine Wahrnehmung, die sich zu einem guten Teil dem überdehnten Mythosbegriff verdankt: Wie vor ihm schon die Literatur, so löse auch der Film die religiöse Mythologie ab, übernehme ihre Funktionen und erfülle mit archetypischen Mustern, existentiellen Wahrheiten und deutlichen Botschaften die Aufgabe einer Lebensorientierung. ⁵³ Diese Denkansätze neigen freilich dazu, ihre eigene Bestätigung zu produzieren, denn erkennbar haben sie auf die Produktionspraxis des Mainstream-Kinos zurückgewirkt und in dieser eine Fixierung auf mythennahe Sujets im engeren Sinn bestärkt. ⁵⁴ Diese müssen als verkaufsfördernd gelten, wenn man von einem anthropologischen Substrat von Mythen und einem existentiellen Bedürfnis nach ihnen ausgeht.

Für die Vampirfilmproduktion ist daran soviel richtig, daß sie solchen Kalkülen entgegentzukommen scheint, insofern die mythische Dimension hier bereits von der Stofftradition vorgegeben ist und zudem gegenwärtig gern durch den Einschub mythischer Anfangserzählungen verdoppelt wird. Wie immer man diese Dimension im einzelnen bestimmen mag, so fällt an vielen neueren Filmen auf, daß die Ursprungsgeschichten des Vampirismus, die sie erzählen, sich in religiöse Strukturen und Traditionsbestände einschreiben und in offener Konkurrenz mit den säkularen Erklärungsfaktoren stehen, die hier ansonsten herangezogen werden. Die Filme liefern damit eine an sich redundante Doppelbegründung auf heterogenen Ebenen für

⁵² *The Hero, with a Thousand Faces*, New York 1949.

⁵³ Das einflußreichste Werk in diesem Zusammenhang ist zweifellos Christopher Voglers vielfach übersetztes und aufgelegtes Standardwerk *The Writer's Journey. Mythic Structure for Writers*, dt. Ausgabe: *Die Odyssee des Drehbuchschreibers*. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos, Frankfurt a.M. ⁴2004. In seinem Gefolge bewegt sich: Stuart Voytilla, *Myth and the Movies. Discovering the Mythic Structure of 50 Unforgettable Films*, Studio City 1999. Vgl. ferner William K. Ferrell, *Literature and Film as Modern Mythology*, Westport/London 2000. Zum Zusammenhang vgl. auch Jörg Herrmann, *Sinnmaschine Kino. Sinndeutung und Religion im populären Film*, Gütersloh 2001.

⁵⁴ Christopher Voglers Buch darf als eine Art Bibel für Drehbuchschreiber gelten. Vogler hat selbst in der Filmbranche gearbeitet und dort bedeutenden Einfluß ausgeübt. Vgl. *Die Odyssee des Drehbuchschreibers*, S. 9ff.

dasselbe Phänomen und artikulieren darin implizit ein Ungenügen an dem Szientismus, den sie selbst verbreiten. Sie versuchen eine mythisch-religiöse Dimension in die säkulare Wirklichkeit einzutragen und deuten darin auf ein vages ›metaphysisches‹ bzw. esoterisches Bedürfnis in der entzauberten Welt hin – oder jedenfalls auf ein produktionsästhetisches Kalkül damit. Wenn allerdings der Vampirismus seit seinen literarischen Anfängen eine Schwundstufe der Metaphysik markiert, dann bleibt der metaphysisch-esoterische Trend entschieden von dem gezeichnet, was er überschreiten will: Die entzauberte Welt schafft sich neue Räume des Transzendenten, doch bleibt diese Transzendenz selbst (weithin) immanent. Obwohl die Filme keine ausdrücklichen Reflexionen ihrer argumentativen Doppelstruktur anbieten, läßt sich daher vielleicht sagen, daß in dieser der Entstehungshorizont und der ontologische Status des Vampirismus zum Ausdruck kommen.

Bezeichnenderweise bedient sich die neue Mythologie ganz entschieden aus der Erbmasse der alten, weithin christlich geprägten, die gleichsam entrümpelt, umsortiert und variiert wird. Was dabei herauskommt, ist nur selten inhaltlich oder strukturell prinzipiell neu. Auffällig ist dabei, daß sich in der Fixierung auf das christliche Material der überwiegend kritische, ja destruktive Blick auf das Christentum bzw. die Kirche fortsetzt, wie man ihn seit den Anfängen des Genres beobachten kann. Die neuen Ursprungsgeschichten bedienen sich in vielerlei Varianten christlicher Szenarien oder Bildwelten, höhnen diese aber aus, travestieren sie oder entdecken sie als Entstehungsort des Bösen. Die Struktur einer negativen Christologie, die wir aus Stokers Roman kennen, begegnet beispielsweise in Noringtons *Blade*, wo eine mafiös organisierte Vampirgesellschaft ihre eigene Mythologie pflegt: Sie hat eine Vampirbibel und einen Blut- bzw. Vampirgott, dessen Reich auf Erden ihr Ziel ist. Seiner Durchsetzung geht eine Apokalypse voraus. Katalysator dieser Entwicklung soll der Titelheld Blade sein, ein Hybrid aus Mensch und Vampir, so wie Jesus einst in seiner Person zwischen Gott und Mensch vermittelte. Die christliche Erlösungsgeschichte wird derart ins Vampirmilieu verlegt und subvertiert. Punkt für Punkt bewegt sich der Plot in einem christologischen Schema und zeigt damit, wie sehr die kollektiven Phantasien, an die der Film ökonomisch höchst erfolgreich appelliert, nach wie vor in den mittlerweile entleerten Strukturen des christlichen Diskurses befangen bleiben. Entleert: Denn anders als bei Stoker scheint nun der gesamte metaphysische Apparat in die Vampirwelt übergegangen zu sein. Ihr christlicher Kontrapost ist gleichsam aufgezehrt, der Retter Blade operiert ohne jeden metaphysischen Beistand allein auf der Basis wissenschaftlicher Empirie.

Noch einen Schritt weiter gehen John Carpenters nicht minder drastische *Vampires* aus demselben Jahr. Auch hier gibt es einen pseudochristlichen Ursprungsmythos, in dem nun allerdings wie bei Goethe und Gautier die Vertreter des Christentums selbst in den Ursprung des Vampirismus einrücken. Der Vampirmeister Valek, der die endgültige Herrschaft über die Welt zu erringen strebt, war in seinem menschlichen Leben ein abtrünniger katholischer Priester, historisch gesehen eine Art Hussit, ein Reformler also, dessen grausamer Exorzismus durch die katholische Kirche scheiterte und den Delinquenten zwischen Leben und Tod zum Vampir mutieren ließ. Der rigide dogmatische Ausschluß des Abweichlers als des Anderen, über den sich die Affirmation des Eigenen vollzieht, seine Definition als besessen und das Ritual der Austreibung des Dämons haben das Böse, das sie bekämpfen sollten, überhaupt erst hervorgebracht. Untot und verunstaltet besteht das Ausgeschlossene fort. Vergleichbare vampirische Ursprungsszenarien findet man in Coppolas Stoker-Verfilmung von 1992, wo der Unabhängigkeitskämpfer Dracula, wie gleich die Eröffnungsszene verdeutlicht, erst durch den Dogmatismus der Kirche zum Verrat an Christus bewegt wird, oder in Patrick Lussiers freier Adaption *Wes Craven's Dracula* aus dem Jahr 2000, die Dracula mit Judas und diesen mit dem ewigen Juden gleichsetzt. Judas' Selbstmord nach seinem Verrat an Jesus scheitert, weil Gott ihn nicht zuläßt und mit ewigem Leben im Diesseits bestraft. Daß es am Ende doch noch zu einer Erlösung kommt, dürfte an der göttlichen Mitschuld am Schicksal des Judas liegen, der einem boshaft lächelnden Jesus vorwirft, ihn mißbraucht zu haben, weil er eines Verräters bedurfte – und in der Tat ist Judas ja so etwas wie der ›arme Hund‹ der Heilsgeschichte, der gar nicht anders kann, als seine undankbare Schurkenrolle in ihrem vorbestimmten Szenario zu spielen.

In allen genannten Produktionen – und andere ließen sich hinzufügen – pervertieren sich in der Folge die christlichen Riten und Glaubenselemente vom Blut des Abendmahls über den Gralsmythos bis zum ewigen Leben. Ins Dämonische verkehrte Abendmahlsszenen gehören in den hier genannten Filmen zum festen Repertoire. Die vampirische Opposition gegen die christliche Glaubenswelt bleibt gewissermaßen auf deren Formen und Riten angewiesen, lebt geradezu von deren blasphemischer Verkehrung und ist damit ihr Spiegel- und Zerrbild. Das hängt genuin mit der Konstitution des Bösen zusammen, die allererst durch den theologischen Diskurs, die kirchliche Praxis und die kirchliche Machtpolitik erfolgt: Wie sich das Böse jener Formen bedienen muß, in denen es entstanden ist, erscheinen diese ihrerseits in tiefer Doppeldeutigkeit und tragen selbst die Spuren dessen, was

aus ihnen hervorgegangen ist. Es kann von daher auch nicht verwundern, daß komplementär zum Vampir, dessen unbezweifelbare Schuld durch seine Entstehungsgeschichte relativiert wird, sich die Vampirjäger ihrem Gegner immer deutlicher annähern: Bei Carpenter ist ihre brachiale Gewalttätigkeit nicht weniger schockierend als die der Vampire, und bei Lussier verlängert van Helsing sein Leben und seine Kampfkraft mit einer ganz besonderen Droge: ausgerechnet dem gereinigten Blut Draculas. Zu solchen Inversionen paßt nicht übel, daß bei Carpenter niemand anderes als ein Vertreter der katholischen Kirche dem Vampir logistische Hilfestellung leistet. Der Chef der vatikanischen Antivampirabteilung, immerhin ein Kardinal und als solcher »papabile«, ist ein Verräter, der zum Bösen konvertiert, weil er an der Existenz Gottes zweifelt und nur als Vampir des ewigen Lebens teilhaftig werden zu können glaubt. Das bestätigt erneut die Vermutung, daß der Vampirismus eine Art Metaphysik nach der Metaphysik darstellt, eine Schwundform des Ewigen im Raum der Immanenz nach dem Tod Gottes. Denn wie in *Interview with the Vampire* oder *Blade* gibt es bei Carpenter keinen Hinweis mehr auf die Existenz Gottes. Im Zeitalter eines neuen evangelikalen Fundamentalismus und seiner politischen Konsequenzen ist in den latent oppositionell geprägten US-amerikanischen Vampirfilmen von der dualistischen christlichen Metaphysik nur die Hölle auf Erden geblieben, die die invertierten Attribute des Himmels, des Göttlichen und der Erlösung usurpiert hat.

Zweifellos knarzt es erheblich im Gebälk dieser gelegentlich kruden narrativen Konstruktionen. Es wäre aber zu kurz gegriffen, sie nur als Trägersubstanz für Actionelemente anzusehen. Denn wie schon einmal bei Goethe, Gautier und Le Fanu zeigt sich in ihnen das durchaus offensiv genutzte reflexive und subversive Potential des Vampirgenres. In den beiden Jahrhunderten der radikalen Infragestellung der christlichen Metaphysik werden deren Elemente in immer neue narrative Konstellationen sortiert, befragt, affirmiert oder unterwandert. Die narrativen Eckpfeiler des Vampirgenres organisieren sich geradezu entlang der zunehmend prekär werdenden christlichen Glaubensinhalte: Abendmahl und Transsubstantiation, Auferstehung des Fleisches und ewiges Leben, das Böse, seine Entstehung und seine Begründung. Auf diese Weise kann das Genre ebenso einem mehr oder weniger unverblühten Säkularismus (Goethe, Gautier) wie dessen orthodoxer Abwehr (Stoker) dienstbar gemacht werden – freilich immer nur auf der Folie des jeweils Anderen: Bleibt die Ablehnung der christlichen Metaphysik mental auf deren Problemstellungen fixiert, bewegt sich in ihren Strukturen und weist ein kompensatorisches Begehren nach einer anderen, neuen Mythologie auf,

das zu immer neuen Ursprungsgeschichten drängt, so schreibt sich noch in die Verteidigung der Religion deren Zerfall ein. Die mittlerweile mehr als zwei Jahrhunderte andauernde Konjunktur des Vampirismus ist ohne diese Doppelkonstellation nicht vorstellbar.