

Das Vampirmotiv in der englischen und irischen Literatur

Magisterarbeit, Universität Heidelberg 15.01.00, Erstgutachter: Priv.Doz. Dr. Raimund Schäffner

(Copyright 2004 by Jürgen Romainczyk)

Inhalt

Einleitung	3
I. Vom ersten Auftauchen des Vampirmotivs bis zu John Polidoris „The Vampyre“	6
A. Der Vampiraberglaube in Südosteuropa und seine ersten literarischen Auswirkungen	6
B. Das Vampirmotiv in Gedichten	10
II. „The Vampyre“ von John Polidori	18
A. Die Vorgeschichte	18
B. Lord und Libertin: Ruthven, der erste adlige Vampir	20
C. Von „The Vampyre“ zu <i>Varney the Vampyre</i>	26
III. <i>Varney the Vampyre: or, the Feast of Blood</i>	27
A. Der Vampirroman als Massenmedium	27
B. Der Vampir als Sinnbild tabuisierter Sexualität im viktorianischen Zeitalter	28
C. Der Vampir als tragische Figur und die Sympathie des Lesers	32
D. <i>Varney</i> als Pionierwerk des Vampirromans	34
E. ‘If you can’t beat them, join them’: Das Vampirmotiv in der <i>moral tale</i>	35
IV. „Carmilla“ von Sheridan Le Fanu	36
A. Zwischen Tradition und Moderne: Le Fanus Werk	36
B. „Carmilla“: eine vielschichtige Vampirgeschichte	36
C. Die Möglichkeit der psychologischen Sichtweise	38
D. Der Vampir als Metapher für die mögliche Destruktivität menschlicher Liebe	39
E. Das Motiv der Pädophilie in Eric Stanislaus, Count Stenbocks „A True Story of a Vampire“	46
Exkurs: Vampirismus, Positivismus und Skepsis	49
V. <i>Dracula</i> von Bram Stoker	51
A. Dracula, der ‘ultimate’ Vampir	51
B. Dracula als Sinnbild der Bedrohung des Westens durch den Osten	52
VI. Zusammenfassung	58
Bibliographie	60

Einleitung

„Wenn man wieder einmal Geld braucht, muss man nur das 3000ste Buch über Vampire schreiben.“

Diese Aussage, gemacht von Clemens Ruthner, bei einem Vortrag zum Thema Vampire, an der Universität Heidelberg im Juli 1998, bringt, wenngleich natürlich etwas ironisch gemeint, eines sehr schön zum Ausdruck: die Gestalt des Vampirs, weiblich oder männlich, erschreckt, fasziniert und interessiert die Menschen schon sehr lange, und daran hat sich, zumindest was Faszination und Interesse betrifft, bis heute nicht viel geändert. Die Menge und Vielfalt der seit dem 18. Jahrhundert entstandenen Primär- und Sekundärliteratur ist groß: Berichte, Gutachten und wissenschaftliche Traktate aus der Frühzeit des Vampiraberglaubens, die Verwendung der Vampirgestalt als Füll- oder Zentralmotiv in unzähligen Gedichten, Erzählungen, Romanen und Theaterstücken vom 18. Jahrhundert bis in die neuste Zeit, und eine, vor allem in den letzten drei Jahrzehnten entstandene, kaum noch übersehbare Fülle von Sekundärliteratur in Form wissenschaftlicher und populärwissenschaftlicher Arbeiten, die von unzähligen Interpretationen der literarischen Vampirgeschichten, über volkskundliche Abhandlungen, Vampir-Lexika, bis zur sorgfältigen etymologischen Erforschung des Wortes *Vampir* reicht. Das Medium Film, das in diesem Jahrhundert ganz wesentlich zum Fortbestand des Vampirmotivs beigetragen hat, hat eine eigene Fachliteratur nach sich gezogen; hier wird der Vampirfilm meist in Spezialbüchern über das Horrorkino behandelt.

Diese ohnehin schon enorme Masse an Literatur wird noch vergrößert, indem der Vampirbegriff oft ausgedehnt wird auf alle möglichen Wesen aus Sage, Aberglaube, Literatur und Realität: Lamien, Ghule, Nachzehrer, fiktive fleischfressende oder blutsaugende Pflanzen, bestimmte Arten von Fledermäusen, sowie alle möglichen literarischen Gestalten, die offensichtlich oder scheinbar irgendeine Art von Energietransfer zwischen sich und ihren Mitmenschen bewerkstelligen. Sie alle finden in nicht geringem Maß Beachtung in der Sekundärliteratur zum Thema Vampire. Auch tatsächliche Personen der Kriminalgeschichte, d.h. aktenkundig belegte Fälle von Vampirismus und Nekrophilie werden gelegentlich erwähnt.

Einen besonderen Beitrag zum Genre der Vampirerzählung und des Vampirromans hat die englische bzw. die irische Literatur des 19. Jahrhunderts geleistet. John Polidoris „The Vampyre“ (1819) ist die erste Prosaerzählung, die die Vampirfigur als Zentralmotiv verwendet und begründete die Popularität des geheimnisvollen Untoten als literarische und auch als Theaterfigur im In- und Ausland. Knapp acht Jahrzehnte später erschuf Bram Stoker mit seinem Roman *Dracula* (1897) die wohl bekannteste Vampirfigur überhaupt. Dazwischen erreichte das Genre mit James Malcolm Rymers monumentalem Trivialwerk *Varney the Vampyre: or, The Feast of Blood* (1847) einen Höhepunkt in der Popularität, und mit Sheridan Le Fanus „Carmilla“ (1872) einen in literarischer Qualität.

Diese vier Erzählungen bzw. Romane sind die bekanntesten und wichtigsten, jedoch keinesfalls die einzigen englischen Vampirgeschichten des 19. Jahrhunderts. Bei der Durchsicht von Sekundärliteratur stößt man auf eine beachtliche Anzahl weiterer Titel die von der Popularität des Motivs zeugen; die allermeisten davon sind jedoch wegen ihrer geringen literarischen Qualität heute nicht mehr erhältlich und deshalb in Vergessenheit geraten. Dies gilt zumindest soweit die Auswahl auf den Kreis ‘echter‘ Vampirgeschichten beschränkt wird; wird sie ausgedehnt auf Poesie und Prosa über die oben erwähnten vampirähnlichen Gestalten, dann werden so bekannte Werke wie Samuel Taylor Coleridges „Christabel“ (1816), John Keats‘ „Lamia“ (1819), Emily Brontes *Wuthering Heights* (1847) und Henry Rider Haggards *She* (1886) genannt.

Ziel dieser Magisterarbeit ist die Verfolgung und kurze Untersuchung der wichtigsten Stationen und Ausprägungen des Vampirmotivs auf seinem Weg durch die englische und irische Literaturgeschichte, von den Anfängen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, wo es mit *Dracula* einen Höhepunkt erreichte.

Das Augenmerk liegt dabei vor allem auf „The Vampyre“, *Varney*, „Carmilla“ und *Dracula*, aber auch andere Titel werden erwähnt, um den Eindruck zu vermeiden, dass die Vampirliteratur der britischen Inseln sich auf wenige Höhepunkte beschränkt. In der Regel wird die Auswahl begrenzt auf Geschichten, die das Vampirmotiv als Zentralmotiv verwenden, und bei denen es sich um ‘richtige‘ Vampirge-

schichten handelt, d.h. solche, die im Text das Wort *Vampyre* oder *Vampire* enthalten und bei denen auch die Beschreibung der Protagonisten und die Handlung überhaupt keinen Zweifel aufkommen lassen, dass sie dieser Literaturgattung angehören. Vampirähnliche Gestalten aus Sage und Aberglaube und Romanfiguren mit lediglich vampirhaften Charakterzügen werden außer Acht gelassen oder nur knapp erwähnt. Eine ausführliche Berücksichtigung dieser Literatur würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen; aus gleichem Grund findet auch keine Ausweitung auf die Vampirliteratur nach *Dracula* statt.

Eine Ausnahme wird gemacht bei einigen Kurzgeschichten des späten 19. Jahrhunderts, die zwar keine Vampire im eigentlichen Sinn als Protagonisten haben, sondern alle Ereignisse wissenschaftlich erklären, deren Handlung aber doch eindeutig das Vampirmotiv in abgewandelter Form zugrunde liegt. Hier sind vor allem H.G. Wells' „The Flowering of the Strange Orchid“ (1895) und Mary Braddons „Good Lady Duayne“ (1896) zu nennen.

Das erste Kapitel dieser Magisterarbeit zeichnet die wichtigsten Stationen von der Herausbildung des Vampiraberglaubens in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis zur Etablierung der Vampirfigur als literarisches Motiv nach. Hier ist es zweckdienlich, in knapper Form etwas weiter auszuholen und auch einige nichtliterarischen Texte zu berücksichtigen, ebenso solche in denen das Vampirmotiv nur als Füllmotiv vorkommt, und einige nichtenglischen Gedichte.

I. Vom ersten Auftauchen des Vampirmotivs bis zu John Polidoris „The Vampyre“

[...] as every survey must have a starting point, I will stick my neck out and opt for an obscure Anglo-Saxon poem called *A Vampyre of the Fens*, written at the beginning of the eleventh century, as the vampire's probable debut in a work of pure imagination.¹

Brian J. Frost rechnet zu Recht mit Kritik für diese Entscheidung, denn obiges Zitat enthält auch schon alle Informationen, die er seinen Lesern über das 'obskure' Gedicht mitteilt. Ein Quellenhinweis fehlt, ebenso der altenglische Originaltitel, oder gar Angaben zum Inhalt. Somit hat die Information wenig wissenschaftlichen Wert, wird hier aber der Vollständigkeit wegen angeführt.

Ob es sich bei diesem *Vampyre of the Fens* –falls das Gedicht tatsächlich existiert– um einen Vampir nach heutigem Verständnis handelt, muss auch schon deshalb bezweifelt werden, weil der Vampiraberglaube in Europa sich erst im 18. Jahrhundert herausgebildet hat. Zwar kennt man Aberglaube von blutsaugenden und menschenfressenden Wesen in den verschiedensten Kulturen und Zeitaltern der Menschheitsgeschichte, aber diese Wesen unterscheiden sich in aller Regel deutlich von der heute allgemein bekannten, teilweise schon recht stereotypen Figur, des mit spitzen Eckzähnen ausgestatteten Untoten, die sich in ihrer Existenz in dieser Form vor allem auf die Berichte über Vampire in Südosteuropa, welche in den 20er und vor allem 30er Jahren des 18. Jahrhunderts in Europa bekannt wurden, zurückführen lässt. Diese Berichte und ihre literarischen Auswirkungen bilden den Inhalt des nächsten Abschnitts.

A. Der Vampiraberglaube in Südosteuropa und seine ersten literarischen Auswirkungen

In Westeuropa wurde der slawische Vampiraberglaube durch Berichte bekannt, welche Ärzte in den Jahren 1725 und 1732 aus den serbischen Dörfern Kisilova und Medwegia an die damals zuständige österreichische Regierung nach Wien geschickt hatten. Vor allem der klar gegliederte und scheinbar sachliche Bericht des Regiments Feldschers

¹ Brian J. Frost. *The Monster With A Thousand Faces: Guises of the Vampire in Myth and Literature*. Ohio, 1989, 36.

Johannes Flückinger erlangte große Berühmtheit und wurde auch in mehrere Sprachen übersetzt.

Flückinger hatte 1732 in der nahe der türkischen Grenze gelegenen Ortschaft Medwegia eine chirurgische Begutachtung von Leichen vorgenommen,² nachdem die Einwohner die Exekution, d.h. die Pfählung oder Enthauptung und die Verbrennung der Leichname, gefordert hatten. Der Grund für diese Forderung war die Furcht, dass die Verstorbenen Opfer von Vampiren geworden waren, nun selbst als solche umgingen, die noch Lebenden plagten und weitere Todesfälle verursachen würden. Die Bezeichnung *Vampir* wurde von Flückinger und seinem Kollegen Glaser, der ebenfalls einen Bericht verfasste, offenbar von den Dorfbewohnern übernommen. Sie taucht in ihren Berichten in verschiedenen Schreibweisen auf (im Singular: *Vampyer*, *Vampyr*, *Vampir*; im Plural: *Vambyres*, *Vampyres*, *Vampirs*).³ In dem Bericht über die Ereignisse des Jahres 1725 war bereits ein ähnlicher Ausdruck (*Vanpiri*) verwendet und als ein Wort der Lokalsprache in Kisolova ausgewiesen worden.⁴

In dem Bericht Flückingers finden sich zahlreiche Elemente des Vampiraberglaubens, die später zu Standardmotiven der Vampirliteratur wurden, wie dass Vampire das Blut ihrer Opfer saugen, die Ausgrabung und Hinrichtung des mit frischem Blut genährten Vampirkörpers, und der Glaube, dass die Opfer von Vampiren selbst zu solchen werden würden:

Nachdeme das Anzeigen geschehen, daß in dem Dorff Medvegia die so genannten Vampirs, einige Personen, durch Aussaugung des Bluts umgebracht haben sollen:

[...]

Um nun dieses Übel einzustellen, haben sie [...] diesen Arnod Paole in beyläufig 40 Tage nach seinem Tod ausgegraben, und gefunden, daß er gantz vollkommen und unverweseny, auch ihm das frische Blut zu denen Augen, Nasen, Mund und Ohren herausgeflossen, das Hemd, Übertuch und Truhe gantz blutig gewesen, die alte Nägel an Händen und Füßen samt der Haut abgefallen, und dargegen neue andere gewachsen sind, weilen sie nun daraus ersehen, daß er ein würcklicher Vampir sey, so haben sie demselben nach ihrer Gewohnheit einen Pfahl durchs Hertz geschlagen, wobey er einen wohlvernehmlichen Gächzer gethan, und ein häuffiges Geblüt von sich gelassen;

² Als Quelle für die Ereignisse in Medwegia dient Aribert Schroeder. *Vampirismus*. Frankfurt a.M., 1973, 47-51.

³ Schroeder 48, und Flückingers Bericht, abgedruckt unter dem Titel „Visum et Repertum“ in Dieter Sturm und Klaus Völker (beide ed.). *Von denen Vampiren*. München, 1968 (Lizenzausgabe 1994), 451-456.

⁴ Vgl. Schroeder 42-43.

[...]

Ferner sagen gedachte Leute aus, daß alle diejenige, welche von denen Vampirn geplaget und umgebracht würden, ebenfalls zu Vampirn werden müssen.⁵

Es folgt eine Auflistung und Beschreibung ausgegrabener Leichen, die meist ähnliche seltsame Merkmale, wie der Leichnam des im Zitat erwähnten Arnod Paole aufwies. Flückinger schreibt von diesen Leichen, dass sie sich im „Vampir-Stand“⁶ befunden hätten. Dieser und ähnliche Berichte riefen bereits bei verständigen Zeitgenossen erhebliche Skepsis hervor, und schon wenige Monate nach Flückingers Bericht erläuterte ein Gutachten der „Königlichen Preußischen Societät derer Wissenschaften“ mögliche natürliche Ursachen für den Zustand der Leichen.⁷ Trotzdem sorgte Flückingers Bericht dafür, dass sich die Nachricht von den serbischen Vampiren wie ein Lauffeuer in Europa ausbreitete. Auch der ersten Erwähnung des Wortes *Vampir* (bzw. der entsprechenden Abwandlungen) in der englischen Literatur liegt er zugrunde.

Am 11. März 1732 berichtete *The London Journal* als erste englische Zeitschrift vom Vampirismus in Serbien.⁸ Der Artikel trägt die Überschrift „Extract of a Private Letter from Vienna“, und stellt die Meldung eines Korrespondenten dar.⁹ Es ist u. a. folgender Erstbeleg enthalten:

Upon a current Report, that in the Village of Medreyga certain Dead Bodies (called here Vampyres) had killed several persons by sucking out all their Blood, the present Enquiry was made by the Honorable Commander in Chief.¹⁰

Nach einigen weiteren Bemerkungen des Korrespondenten folgt auszugsweise eine Übersetzung von Flückingers Bericht, und im Schlussteil des Artikels der Hinweis, dass nach dem Aberglauben die Opfer von Vampiren selbst zu solchen werden müssten.

Innerhalb weniger Wochen erschienen weitere Artikel zum Vampiraberglauben in anderen englischen Zeitschriften.¹¹ Besondere Aufmerksamkeit verdient dabei ein Artikel, der in der politischen Wochenschrift *The Craftsman* erschien. Sein Verfasser hat sich nämlich nicht

⁵ Zitiert nach Sturm u. Völker 451-452.

⁶ Ebd. 455.

⁷ Ebd., „Gutachten“, 456-460.

⁸ Schroeder 23, 107-108. Die Originale alter Zeitschriften konnten im Rahmen dieser Magisterarbeit leider nicht eingesehen werden.

⁹ Ebd. 107.

¹⁰ Zitiert nach Schroeder 23.

¹¹ Ebd. 108-110.

damit begnügt, den Text von Flückingers Gutachten zu kopieren und mit Kommentaren zu versehen, sondern er benutzt die Thematik des Vampiraberglaubens für eine politische Polemik, die sich gegen die herrschende Whig Regierung richtet, sowie gegen alle anderen Mitglieder der menschlichen Gesellschaft, welche sich auf Kosten Ihrer Mitmenschen bereichern:

You see that the Method, by which these Vampyres are said to torment and kill the Living, is by sucking out all their Blood; and what, I pray, is a more common Phrase for a ravenous Minister, even in this Part of the World, than a Leech, or a Bloodsucker, who preys upon human Gore, and fattens himself upon the Vitals of his Country?

[...]

Give me Leave to observe in this Place, that private Persons may be Vampyres, in some Degree as well as Those in Publick Employment. I look upon all Sharppers, Usurers and Stockjobbers in this Light, as well as fraudulent Guardians, unjust Stewards, and the dry Nurses of great Estates.¹²

Hier liegt der erste Beleg für engl. *vampire* im übertragenen Sinn vor. Die Bezeichnung *vampire* enthält in diesem Fall eine moralisch negativ wertende Komponente, und hat sich in dieser Bedeutung bis heute erhalten.¹³ Dabei ist diese moralische Komponente auch für die Verwendung des Vampirmotivs in Poesie und Prosa von Bedeutung, wie weiter unten noch zu zeigen sein wird.

Bevor das Vampirmotiv in Gedichten und später in Erzählungen und Romanen verwendet wurde, vergingen in England zwar noch einige Jahrzehnte, der Gedanke daran wurde aber durch das ganze Jahrhundert hindurch wachgehalten, durch seine mehr oder weniger regelmäßige Erwähnung bzw. Abhandlung in zahlreichen wissenschaftlichen Schriften, politischen Texten (hier wieder im übertragenen Sinn), Reiseberichten (sowohl im Zusammenhang mit dem osteuropäischen Vampiraberglauben, wie auch mit der vermeintlich blutsaugenden Vampirfledermaus) und Enzyklopädien.¹⁴ Erst um die Jahrhundertwende schließlich erfolgte die Etablierung des Vampirmotivs in der Literatur fiktiven Inhalts.

¹² Zitiert nach Schroeder 115-116. Die Unterstreichungen wurden exakt von dieser Quelle übernommen.

¹³ Vgl. *OED*, s.v. „vampire“, 2.a.

¹⁴ Schroeder nennt zahlreiche Beispiele (115-167): u.a. die *Lettres juives* (1738, in Englisch 1740) des Marquis d'Argens (119-122); den *Harleian Miscellany* (vierter Band, 1745), dem das *OED* seinen Erstbeleg für engl. *vampire* entnahm (122-138); und *An History of the Earth, and Animated Nature* (1774) von Oliver Goldsmith (162-163). Auch das *OED* nennt unter dem Stichwort *vampire* mehrere Belege für das 18. Jahrhundert.

B. Das Vampirmotiv in Gedichten

Mitte des 18. Jahrhunderts, zu einer Zeit als die englische Dichtung noch weit davon entfernt war, den Vampir als Füll- oder gar Zentralmotiv zu verwenden, war in Deutschland bereits das erste Vampirgedicht erschienen. Heinrich August Ossenfelders kurzes Gedicht „Der Vampir“¹⁵ erschien 1748 in der Zeitschrift *Naturforscher*.¹⁶ Bemerkenswert an diesem frühesten Vampirgedicht ist, dass Vampirismus hier bereits als eine Metapher für eine der gesellschaftlichen Moral zuwiderlaufende Sexualität dient, ein Wesenszug des Vampirmotivs, der zum wohl wichtigsten überhaupt geworden ist. Ein Impuls für die englische Literatur scheint von Ossenfelds Gedicht zunächst jedoch nicht ausgegangen zu sein, zumindest nicht in den ersten Jahren nach seinem Erscheinen.

Inspirierender wirkte Gottfried August Bürgers Ballade „Leonore“ (1773), die in den 1790ern ins Englische übersetzt wurde, und von einem jungen Mann handelt, der von den Toten zurückkehrt um seine Braut abzuholen. „Leonore“ ist allerdings kein eindeutiges Vampirgedicht.

Für die englische Dichtung gibt es bis zum Ende des Jahrhunderts nur magere Beispiele für die Verwendung des Vampirmotivs. Schroeder nennt für das Jahr 1760 ein Kunstmärchen von Oliver Goldsmith, in dem das Motiv in satirischer Intention zur Verdeutlichung gesellschaftlicher Missstände gebraucht wird,¹⁷ und für 1762 das Gedicht „Zephir“ von David Mallet, welches das Wort *vampire* ebenfalls im übertragenen, politischen Sinn verwendet.¹⁸ In dieser Tradition ist noch Robert Burns zu nennen, der 1793 in einem Gedicht den Ausdruck „Vampyre booksellers“¹⁹ verwendet und damit offensichtlich auf einen Buchhändler anspielt, mit dem er zu tun hatte.

¹⁵ Bei Sturm u. Völker trägt das Gedicht den Titel „Mein liebes Mägdchen glaubet“, 14.

¹⁶ Matthew Bunson. *Das Buch der Vampire*. München, 1997, s.v. „Ossenfelder“.

¹⁷ Schroeder 151-153. In seinen „Chinese Letters“, einer Folge von Artikeln, welche im *Public Ledger* erschienen, erzählt Goldsmith ein chinesisches Märchen, indem zwei der Personen als „Col. Leech“ und „Major Vampire“ bezeichnet werden.

¹⁸ Ebd. 153-154. „Zephir“ erschien in der Sammlung *Poems on Several Occasions*. Schroeder zitiert wie folgt:

Can Russia, can th' ungarian vampire
With whom cast in the Swedes and Empire,
Can four such powers, who one assail,
Deserve our praise, should they prevail?

¹⁹ Zitiert nach James Kinsley. *THE POEMS AND SONGS OF Robert Burns*. Vol. II, Oxford 1968, 585-589 („To R***** G***** of F***** Esq.“).

Ab der Jahrhundertwende schließlich rückte der Gebrauch des Vampirmotivs im übertragenen Sinn allmählich in den Hintergrund, gegenüber der Verwendung der Vampirfigur als Schreckensgestalt mit übernatürlichem Charakter.

Als erstes englisches Vampirgedicht wird oftmals „Christabel“ von Samuel Taylor Coleridge genannt. Zwar wurde es erst 1816 veröffentlicht, aber aus Coleridges Vorwort dazu ist bekannt, dass es schon in den Jahren 1797-1800 geschrieben worden war. Somit konnte Coleridge bei seiner Abfassung nicht von später erschienener Literatur beeinflusst worden sein, und es erscheint gerechtfertigt, es auch vor den Werken des 19. Jahrhunderts zu nennen. Freilich konnte das Gedicht selbst auch erst ab 1816 einen Einfluss auf andere Autoren ausüben. Gemäß der oben²⁰ getroffenen Eingrenzung gehört „Christabel“ nicht den echten Vampirgeschichten an, insofern als weder das Wort *Vampir* (bzw. eine seiner Abwandlungen) im Text vorkommt, noch der wohl typischste Charakterzug der Vampire, das Blutsaugen, erwähnt wird. Trotzdem ist hier eine mehr als nur beiläufige Erwähnung des fast 700 Verse langen Gedichts angebracht: da zahlreiche Motive des Vampirismus erkennbar sind und das Gedicht genau in dem Zeitraum abgefasst und veröffentlicht wurde, der als der Beginn der Vampirdichtung auf den Britischen Inseln gilt, kann es zumindest als ein wichtiger Vorläufer späterer Vampirliteratur angesehen werden.

Das Erscheinen der geheimnisvollen Geraldine, neben Christabel selbst die Hauptfigur des Gedichts, wird von Umständen begleitet, die sie als Vampir erscheinen lassen. Als Christabel zu nächtllicher Stunde zum erstenmal Geraldine erblickt, ist diese beschienen vom Licht des Vollmonds (18, 58-60)²¹, dem Element, das in späteren Vampirerzählungen die Macht hat, getötete Vampire wieder zum Leben zu erwecken.²² Als Christabel mit Geraldine das Schloßtor passieren will, wird Geraldine plötzlich schwach und braucht die Hilfe Christabels, um durch das Tor zu kommen. Danach geht es ihr sofort wieder besser (130-134), ähnlich einem Vampir, der das erste Betreten eines fremden Hauses nicht aus eigener Kraft bewerkstelligen kann, sondern

²⁰ Einleitung, S. 4-5.

²¹ Diese Zeilenangaben beziehen sich auf den Text von „Christabel“ in Harold Bloom u. Lionel Trilling, *Romantic Poetry and Prose*. Oxford, 1973, 257-273.

²² Z.B. in „The Vampyre“ von Polidori, und in *Varney*.

dazu eine Einladung braucht. Schließlich zeigt auch der Hund des Barons eine auffällige Reaktion, als Geraldine an ihm vorbeigeht (145-153), und so ähnelt sie auch hier den Vampiren, von denen man glaubte, dass sie negative Auswirkungen auf Tiere hätten.²³ Wenn- gleich Geraldine nicht als blutsaugender Vampir beschrieben wird, so findet sich doch die Andeutung, dass ein vampirtypischer Energie- transfer stattgefunden hat. Nachdem Christabel und Geraldine zusam- men in einem Bett liegend die Nacht verbracht haben, ist Geraldine noch schöner, die Anzeichen von Schwäche, die ihr am Vortag zu schaffen gemacht hatten, sind verschwunden, und ihr Körper, der bei ihrer Entkleidung am Abend noch seltsame und erschreckende Alters- erscheinungen gezeigt hatte, hat jugendliche Festigkeit zurück- gewonnen. Christabel dagegen scheint sich jetzt in einem Zustand körperlicher Schwäche zu befinden und wird von einem plötzlichen Schuldbewusstsein geplagt:

And Christabel awoke and spied
 The same who lay down by her side—
 O rather say, the same whom she
 Raised up beneath the old oak tree!
 Nay, fairer yet! and yet more fair!
 For she belike hath drunken deep
 Of all the blessedness of sleep!
 And while she spake, her looks, her air
 Such gentle thankfulness declare,
 That (so it seemed) her girded vests
 Grew tight beneath her heaving breasts.
 'Sure I have sinned!' said Christabel,
 'Now heaven be praised if all be well!'
 And in low faltering tones, yet sweet,
 Did she the lofty lady greet
 With such perplexity of mind
 As dreams too lively leave behind.

(370-386)

Man sieht, dass genügend Textstellen angeführt werden können, die es rechtfertigen, „Christabel“ als ein Vampirgedicht anzusehen, zwin- gend sind diese jedoch nicht.²⁴ Möglicherweise hatte Coleridge vom Vampiraberglauben gehört und sich davon beeinflussen lassen, für die Figur der Geraldine scheint jedoch eher die Lamia, jene kinderver- schlingende und männerverderbende Schreckgestalt des altgrie-

²³ Vgl. Gordon Melton. *THE VAMPIRE BOOK*. Farmington Hills, 1999, s.v. „Coleridge“.

²⁴ Schroeder bemüht sich in seiner Studie *Vampirismus* möglichst lückenlos die Entwicklung des Vampirismus vom Thema zum Motiv darzulegen. „Christabel“ wird von ihm dabei nicht berücksichtigt, obwohl es genau in den betrachteten Zeitraum fällt.

chischen Volksglaubens als Vorbild gedient zu haben. Letztendlich kann auch schon deshalb keine Klarheit über Geraldines Charakter gewonnen werden, weil „Christabel“ Fragment blieb. Eine Betrachtung im Rahmen einer Untersuchung der Entwicklung des Vampirmotivs lohnt sich aber auf jeden Fall, denn der Einfluss auf spätere, eindeutige Vampirerzählungen kann kaum bestritten werden.

Etwa zur gleichen Zeit, zur der „Christabel“ entstanden war, hatte auch Robert Southey sein langes episches Gedicht *Thalaba the Destroyer* geschrieben. Als dieses 1801 veröffentlicht wurde, lag dem britischen Lesepublikum zum erstenmal das Vampirmotiv in szenischer Ausgestaltung vor. Allerdings diente das Vampirmotiv nur als Füllmotiv, in einem Werk, das auch noch zahlreiche andere Formen des Aberglaubens eingearbeitet hatte. *Thalaba* war das erste einer Serie von epischen Gedichten, welche die Mythologien verschiedener Kulturen und den Kampf zwischen Gut und Böse zum Inhalt hatten. Dementsprechend ist *Thalaba* reichlich mit Fußnoten versehen, und auch das Erscheinen des Vampirs wird entsprechend kommentiert. Southey nennt und zitiert in seiner Anmerkung Berichte über den Vampiraberglauben in Griechenland und Ungarn, auch der Fall des Arnod Paole²⁵ wird erwähnt.

Das Gedicht handelt von der Suche des Protagonisten Thalaba nach bösen Zauberern, die seinen Vater und andere Verwandten ermordet haben. Nachdem seine Braut Oneiza gestorben ist, nicht zuletzt durch Thalabas Mitschuld, wird er nächtlich von ihrem belebten Leichnam heimgesucht und geplagt. Zusammen mit Oneizas Vater betritt er ihre Grabstätte und der Vampir wird schließlich besiegt. Übrig bleibt Oneizas wahrer Geist:

6.
The Old Man look'd at him incredulous.
“Nightly,” the youth pursued,
“Thy daughter comes to drive me to despair.
[...]

9.
The Cryer from the Minaret
Proclaim'd the midnight hour.
“Now, now !” cried Thalaba;
And o'er the chamber of the tomb
There spread a lurid gleam,
Like the reflection of a sulphur fire;

²⁵ Siehe oben, das Zitat aus Flückingers Bericht, S. 7-8.

And in that hideous light
 Oneiza stood before them. It was She,..
 Her very lineaments, ..and such as death
 Had changed them, livid cheeks, and lips of blue;
 But in her eyes there dwelt
 Brightness more terrible
 Than all the loathsomeness of death.
 “ Still art thou living wretch ?”
 In hollow tones she cried to Thalaba;
 “ And must I nightly leave my grave
 To tell thee, still in vain,
 God hath abandon'd thee ?”

10.

“This is not she !” the Old Man exclaim'd;
 “ A Fiend; a manifest Fiend !”
 And to the Youth he held his lance;
 “ Strike and deliver thyself !”
 “ Strike HER !” cried Thalaba,
 And palsied of all power,
 Gazed fixedly upon the dreadful form.
 “ Yea, strike her !” cried a voice, whose tones
 Flow'd with such sudden healing through his soul,
 As when the desert shower
 From death deliver'd him;
 But unobedient to that well-known voice,
 His eye was seeking it,
 When Moath, firm of heart,
 Perform'd the bidding; through the vampire corpse
 He thrust his lance; it fell;
 And howling with the wound,
 Its fiendish tenant fled.
 A sapphire light fell on them,
 And garmented with glory, in their sight
 Oneiza's Spirit stood.

[Book VIII, Stanzas 6-10]²⁶

Der hier beschriebene Vampir unterscheidet sich noch deutlich von den späteren, bekannten Vampirfiguren der englischen bzw. irischen Literatur. Der Wesenszug des Blutsaugens wird nicht erwähnt, dafür verwendet Southey die griechische Vorstellung, dass ein Vampir ein Leichnam ist, der von einem bösen Geist bewohnt wird.²⁷ Zwischen Oneizas eigentlichem Ich, bzw. ihrem Geist, und dem bösen Geist, der ihren Leichnam zu einem Vampir gemacht hat, wird streng unterschieden, insofern lässt sich auch keine Aussage zum Geschlecht des Vampirs machen. Die Verwendung des Wortes *vampire* im Text rechtfertigt es aber auf jeden Fall, von der Benutzung des Vampirmotivs als

²⁶ THE POETICAL WORKS OF ROBERT SOUTHEY. VOL IV, London, 1849.

²⁷ Vgl. Melton, s.v. „Southey“.

Füllmotiv in *Thalaba* zu sprechen. Gut zwei Jahrzehnte später erschien eine Bühnenfassung, die 1822 in London aufgeführt wurde.²⁸ Während der Anteil, den das Vampirmotiv in *Thalaba* einnimmt, gemessen an der Größe des gesamten Werks ein verschwindend geringer ist, erschien 1807 das erste Gedicht, in dessen Handlungsmittelpunkt das Vampirmotiv steht. „The Dead Men of Pest“ wurde veröffentlicht in der Zeitschrift *The Athenaeum*, einem Magazin, das sowohl anspruchsvolle Literatur wie auch Unterhaltendes an die Leser zu bringen versuchte.²⁹ Für den Verfasser wird nur der Name Arminius genannt, wobei es sich möglicherweise um ein Pseudonym handelt.

Zum Inhalt des Gedichts schreibt Schroeder:

In „The Dead Men of Pest“ trifft ein Reisender aus England in der ungarischen Stadt Pest ein, deren Straßen er verlassen findet. Ein Mann, der [sic] seiner äußeren Erscheinung nach ein Greis, in Wahrheit jedoch nicht einmal vierzig Jahre alt ist, erwidert auf entsprechende Fragen [sic] des Besuchers, daß Menschen und Tiere in Pest seit sieben Wochen viel Blut verloren hätten. Die Mehrzahl der Bewohner sei schon dahingesiecht. Man sei dem Geheimnis dieses allgemeinen Sterbens erst auf die Spur gekommen, seitdem er selbst einmal gesehen habe, wie seine jüngste Tochter um Mitternacht vom Leichnam eines Schneiders angegriffen worden sei. [sic] ohne daß er es habe verhindern können. Nach Öffnung des Grabes sei der Verstorbene nämlich als Vampir erkannt worden. Seit jener Zeit wisse man, daß die Toten den Lebenden das Blut aussaugten. Da man eine Ausbreitung dieses Übels nicht verhindern könne, werde auch er, ebenso wie die wenigen Überlebenden, bald ein Opfer der Vampire sein. Nach dieser Auskunft kehrt er Reisende der Stadt Pest fluchtartig den Rücken.³⁰

Schon diese Inhaltsangabe lässt erkennen, dass die Berichte aus dem 18. Jahrhundert über den Vampiraberglauben in Osteuropa als Vorbild für „The Dead Men of Pest“ gedient haben.³¹ Ein Zitat, das Schroeder anführt, weist in die gleiche Richtung. Es hat das Ausgraben eines Vampirs zum Inhalt und erinnert an Flückingers Bericht:³²

We digged the Earthe wherein the Tailour lay;
Tille at the Tailour's Coffin we arrived,
Nor there, I weene, much labour found that Day.
For evrie Nayle was drawn and the hinges rived.

This Sichte was Straunge – but straunger yet remaynd
When from the Corse the cered Clothes were tore;

²⁸ Schroeder 183.

²⁹ Alle Informationen zu „The Dead Men of Pest“ beruhen auf Schroeder 169-170 und 184-187. Schroeder gibt als Quelle das Original des *Athenaeum* an. In der übrigen, für diese Magisterarbeit durchgesehenen Literatur wird das Gedicht seltsamerweise nicht erwähnt.

³⁰ Schroeder 185-186.

³¹ Der Autor bestätigte dies in der nächsten Ausgabe des *Athenaeum*. Schroeder 169-170.

³² Siehe oben, 7-8.

The Veynes seemed full of Bloud, the Lipps were distained,
All dripping with my Daughter's new-suck'd gore.

When through our Towne this Sichte we had proclaimed,
A dismal Horrour chilled our Townsmen's hartes;
The Vampyre, (so our Priest the Tailour nam'd),
Their Midnight-sleepe disturbed with feaverish startes.

...
It was the Corses that our Curchyardes filled,
That did at Midnight lumberr up our Stayres;
They suck'd our Bloud, the gorie Banquet swilled,
And harrowed everie Soule with hydeous Feares.³³

Die Vampire in „The Dead Men of Pest“ haben noch wenig gemeinsam mit der später so populären Figur des geheimnisvollen adligen Vampirs, des Außenseiters, der trotz aller Schrecklichkeit auch eine anziehende Faszination ausübt. Der Vampirismus gleicht in diesem Gedicht einer Seuche, die eine ganze Stadt dahinzuraffen droht, betroffen ist das einfache Volk, das Element sexueller Verführung, das später so wichtig wurde, fehlt noch. Somit ist „The Dead Men of Pest“ nicht mehr und nicht weniger als die literarische Verarbeitung von Flückingers Bericht, bzw. von noch anderen, ähnlichen Quellen.

Fast das Gleiche gilt für John Staggs Ballade „The Vampyre“ (nicht zu verwechseln mit Polidoris gleichnamiger Erzählung), die 1810 in seiner Sammlung *The Minstrel of the North* veröffentlicht wurde. Betroffen ist hier ein einfaches Ehepaar, dessen verstorbener Freund zum Vampir geworden ist und nun regelmäßig in der Nacht kommt, um dem Ehemann Blut auszusaugen. Nicht nur bei der späteren Ausgrabung des Vampirs, auch schon bei seinem nächtlichen Auftritt zeigt er sich als ein schrecklich anzusehendes, bluttriefendes Monster:

Indignant rolled his ireful eyes,
That gleam'd with wild horrific stare;
[...]
His jaws cadaverous were besmear'd
With clotted carnage o'er and o'er,
And all his horrid whole appear'd
Distant, and fill'd with human gore!³⁴

Der Vampir wird schließlich ausgegraben und geföhlt, ebenso wie der mittlerweile ebenfalls verstorbene Ehemann, und die Gefahr ist damit gebannt. Die Vampirfiguren in „The Vampyre“ ähneln somit denen in „The Dead Men of Pest“ und sind auf die gleichen Vorbilder zurückzu-

³³ Zitiert nach Schroeder 186.

³⁴ Zitiert nach James B. Twitchell. *The Living Dead: A Study of the Vampire in Romantic Literature*. Durham, 1981, 37.

führen. Was die beiden Gedichte inhaltlich voneinander unterscheidet, ist dass in „The Vampyre“ das Schicksal einzelner Personen im Vordergrund steht, das Problem einer Ausbreitung des Vampirismus gemäß dem malthusischen Gesetz wird nicht thematisiert. In diesem Punkt weist das Gedicht des Arminius nach hinten, John Staggs Ballade aber bereits nach vorn, zu den bekannten Vampirerzählungen des 19. Jahrhunderts, die stets das Schicksal einer kleinen Gruppe von Protagonisten zum Thema haben, das Motiv der Ansteckung zwar durchaus inhaltlich nutzen, aber in der Regel, das heißt abgesehen von *Dracula*, nicht die Gefahr einer seuchenartigen Ausbreitung des Vampirismus in einer ganzen Stadt o.Ä. in den Vordergrund der Handlung stellen. Bevor die Vampirfigur als literarisches Motiv ein knappes Jahrzehnt später endgültig ihren Durchbruch erlebte, erschien noch Lord Byrons Gedicht „The Giaour“ (1813). Während einer darin beschriebenen Schlacht belegt ein sterbender Moslem seinen Gegner, einen Ungläubigen, mit einem Fluch, indem er diesem wünscht, sein Leib solle nach seinem Tod als Vampir umgehen und das Blut seiner Kinder und anderer Familienmitglieder aussaugen. Das Vampirbild, das in diesem Gedicht gezeichnet wird, ist ganz der griechischen Vorstellung verhaftet, dass ein Vampir ein von einem bösen Geist bewohnter Leichnam ist, dessen erste Opfer die eigenen Familienmitglieder sind. Es erinnert in dieser Hinsicht an Southey's *Thalaba*, und stellt noch keine Weiterentwicklung zum *Byronic Vampire* dar. Diesen zu kreieren, blieb Byrons Leibarzt John Polidori vorbehalten, dessen Erzählung „The Vampyre“ wenige Jahre später veröffentlicht wurde, und die die feste Etablierung der Vampirfigur als literarisches Motiv zur Folge hatte.

II. „The Vampyre“ von John Polidori

A. Die Vorgeschichte

Mr. Shelly has become profligate and sensual [...]. In short, the man
I once loved, is dead. This is a vampire. His character is blasted forever.
Harriet Shelly³⁵

Zwar hat Percy Bysshe Shelly nur indirekt mit der Entstehung des „Vampyre“ zu tun, aber dieses Urteil über den Freund von Lord Byron ist dennoch beachtenswert, nimmt es doch einen der wichtigsten Wesenszüge des Lord Ruthven aus Polidoris Erzählung vorweg: die erstmalige (in der Literatur) Charakterisierung des Vampirs als Libertin, als rücksichtslosen und unersättlichen Verführer im sexuellen Sinn. Bevor es zur Niederschrift und Veröffentlichung des „Vampyre“ kam, war jedoch bereits das Fragment einer Erzählung entstanden, dessen Autor Byron ist, und welches der Grund dafür ist, dass auch heute noch nicht nur Polidori, sondern auch Byrons Name genannt wird, wenn von der Schöpfung der literarischen Vampirfigur die Rede ist. Dieses Fragment, heute auch gelegentlich nach dem Namen eines der Protagonisten „Augustus Darvell“ benannt, war als unmittelbare Folge des berühmten Treffens von Byron, Polidori, Shelly, dessen späterer Frau Mary Godwin und ihrer Stiefschwester Claire Clairmont in der Villa Diodati am Genfer See im Jahr 1816 entstanden, und gilt als literarische Vorlage für den „Vampyre“. Dies wurde auch von Polidori selbst bestätigt; in einer an anderer Stelle veröffentlichten Note spricht er im Zusammenhang mit Byrons Fragment von „groundwork“ und schreibt weiter: „Upon this foundation I build the Vampyre“.³⁶ Die Beziehung zwischen den beiden Werken zeigt sich auch in klaren Handlungsparallelen, aber trotzdem kann man davon ausgehen, dass sich die Geschichte, die Byron im Sinn hatte, wesentlich von derjenigen Polidoris unterschieden hätte, wenn sie je vollendet worden wäre. „The Vampyre“ enthält eindeutige und wenig schmeichelhafte Anspielungen auf die Person Byrons, und bei dem Protagonisten Lord Ruthven handelt es sich ohne jeden Zweifel um einem Vampir. Der Charakter des Augustus Darvell aus Byrons Fragment hingegen bleibt unklar, es gibt

³⁵ Zitiert nach Schroeder 190. Vgl. auch *OED*, s.v. „vampire“, 2. a.

³⁶ Zitiert nach John Polidori. *The Vampyre and Other Tales of the Macabre*. Oxford World's Classics, 1998, 244 (appendix B, note on *The Vampyre*).

keine klaren Hinweise, dass Byron vorhatte, eine Vampirerzählung zu schreiben.

Ein großer Teil des recht kurzen Textes von „Augustus Darvell“ ist der Beschreibung seines gleichnamigen Protagonisten aus der Sicht des jungen Ich-Erzählers gewidmet. Darvell wird als ein Mann aus wohlhabender, alter Familie geschildert, der, obwohl nur ein paar Jahre älter als der Erzähler, bereits weit gereist ist und einen ungewöhnlichen Lebensweg hinter sich zu haben scheint. Nicht näher genannte Ereignisse haben ihm Aufmerksamkeit und Respekt des Erzählers eingetragen, das Meiste an seiner Person bzw. in seinem Leben ist jedoch auch für den Erzähler geheimnisvoll und widersprüchlich, besonders auffällig ist, dass er von einer Unruhe geplagt wird, gegen die es keine Abhilfe zu geben scheint:

He was [...] a man of considerable fortune and ancient family [...] Some peculiar circumstances in his private history had rendered him to me an object of attention, of interest, and even of regard, which neither the reserve of his manners, nor occasional indications of an inquietude at times nearly approaching to alienation of mind, could extinguish. [...] I had heard much both of his past and present life; and although in those accounts there were many and irreconcilable contradictions, I could still gather from the whole that he was a being of no common order, and one who, whatever pains he might take to avoid remark, would still be remarkable. [...] It was evident that he was a prey to some cureless disquiet; but whether it arose from ambition, love, remorse, grief, from one or all of these, or merely from a morbid temperament akin to disease, I could not discover: [...]³⁷

Nach der ausführlichen (hier zweckmäßigerweise etwas gekürzten) Beschreibung von Darvells Charakter und Fähigkeiten, sagt der Erzähler ganz direkt was nun jeder schon denkt: „Where there is mystery, it is generally supposed that there must also be evil“.³⁸ Der Erzähler weigert sich jedoch an das Böse zu glauben, fühlt sich zu Darvell hingezogen und von ihm fasziniert, sucht dessen Freundschaft und hat schließlich Erfolg, allerdings ohne dass ein intimes Vertrauensverhältnis entsteht. Der Rest des Fragments verstärkt die geheimnisvolle Aura, die Darvell umgibt, eine Antwort, welches sein Geheimnis ist, wird nicht gegeben. Er stirbt auf einem alten türkischen Friedhof, inmitten einer Ruinenlandschaft, umgeben von der verfallenen Pracht vergangener Glorie. Der Erzähler spricht von einer „city of the dead“.³⁹

³⁷ Lord Byron. „Augustus Darvell“. In Polidori, 246-251 (appendix C), 246-247.

³⁸ Ebd. 247.

³⁹ Ebd. 249.

Augustus Darvell ist kein Vampir, zumindest nicht soweit man das nach dem erhaltenen Fragment beurteilen kann, sondern lediglich ein typischer *Byronic Hero*. Von Byron mit Zügen seiner eigenen Person ausgestattet, ist er der Typus des trauernden Zerstörers⁴⁰ und durch das mehr als nur angedeutete Vorhandensein einer verborgenen Schuld dem *Gothic Villain* verwandt. Die Unruhe, die ihn plagt, macht ihn auch zu einem Bemitleidenswerten, und sein Tod inmitten von Überresten antiker, christlicher und mohammedanischer Hochkulturen ist eine Szene von enigmatischer Kraft.⁴¹ Schon sein Name deutet an, dass es sich bei ihm um einen in irgendeiner Weise außerordentlichen Menschen handelt: lat. *augustus* heißt *erhaben* oder *ehrwürdig*, lat. *Augustus* war ein Ehrentitel römischer und deutscher Kaiser.

Bei einem Verzicht auf Spekulationen kann Byron nach Lage der Dinge nicht als der Schöpfer einer Vampirgeschichte angesehen werden, lediglich das grobe Handlungsgerüst des „Vampyre“ geht auf ihn zurück. Wenn sein Name trotzdem immer in Verbindung mit Polidoris Geschichte genannt wird, so liegt dies heute nicht mehr daran, dass sie ursprünglich unter seinem Namen veröffentlicht worden war, oder daran, dass sie Anspielungen gegen seine Person enthält, sondern daran, dass auch Lord Ruthven durch Wesenszüge des *Byronic Hero* charakterisiert ist. Dies macht Ruthven zu einem *Byronic Vampire*,⁴² und rechtfertigt die Nennung von Byrons Namen.

B. Lord und Libertin: Ruthven, der erste adlige Vampir

„The Vampyre“ erschien erstmals im April 1819 im Londoner *New Monthly Magazine*. Das Manuskript war unter nicht ganz geklärten Umständen in die Hände des Inhabers gekommen, und wurde unter dem Namen Lord Byrons veröffentlicht, da Byron als möglicher Autor angesehen wurde, und weil sein Name den größten kommerziellen

⁴⁰ Vgl. Dieter Sturm. „Literarischer Bericht“ in Sturm u. Völker, 534-581, 547.

⁴¹ Vgl. ebd. 546.

⁴² Der Ausdruck *Byronic Vampire* wird z.B. verwendet von Frost (38), er hat sich aber nicht allgemein eingebürgert. Sturm z.B. spricht vom *Romantischen Vampir* (545).

Erfolg für das zu diesem Zeitpunkt nicht sehr erfolgreiche Magazin versprach.⁴³

Erzählt wird die Geschichte zweier Männer, die zusammen auf eine Reise nach Südeuropa gehen, von denen der eine unterwegs von Räubern getötet und dann unter geheimnisvollen Umständen wieder zum Leben erweckt wird, um –was er offensichtlich auch schon vor seinem Tod‘ getan hat- als Vampir umzugehen, der sich seine Opfer unter jungen Mädchen und Frauen sucht.⁴⁴

Gleich zu Beginn führt Polidori den Protagonisten Lord Ruthven und kurz darauf den jungen Aubrey ein. Dass Ruthven ein Vampir ist, erfährt der Leser vorerst nicht, vieles über sein Wesen wird noch nicht verraten, wohl aber sein Aussehen, sein Auftreten in der feinen Gesellschaft, und das, was diese Gesellschaft an ihm fasziniert. Die Beschreibungen Ruthvens und Aubreys sind untrennbar verbunden mit der Beschreibung der Gesellschaft selbst in der sie sich bewegen, und Polidori tut dies mit deutlichem Sarkasmus, der von Anfang an den Weg weist, wie die Symbolik der Vampirfigur in „The Vampyre“ zu sehen ist. Dies alles geschieht auf den ersten drei bis vier Seiten in so komprimierter Weise, dass es sehr schwer ist, getrennt zu analysieren, oder wichtige von weniger wichtigen Textstellen zu trennen.

Um dennoch ein systematisches Vorgehen zu versuchen, empfiehlt es sich, zuerst die die Gesellschaft beschreibenden bzw. kommentierenden Textstellen herauszugreifen, denn ohne diese Gesellschaft wäre die Vampirfigur Lord Ruthven nicht denkbar. Polidori beschreibt eine müßiggängerische, eitle, von unmoralischen Trieben bestimmte, und nach Lust, Genuss und Nervenkitzel trachtende Klasse von Menschen, die sich auf gemeinsamen Parties die Langeweile zu vertreiben suchen. Dabei verwendet er mehrfach Ausdrücke des Französischen, der Sprache, die im 18. Jahrhundert diejenige des europäischen Adels gewesen war, welcher seit der Französischen Revolution viel von seiner früheren Bedeutung und seinen Vorrechten verloren hatte:

⁴³ Zur Veröffentlichungsgeschichte des „Vampyre“ siehe Robert Morrison und Chris Baldick (1997): „Introduction“ zu Polidori. vii-xxii, vii-viii.

⁴⁴ Auf eine ausführliche Inhaltsangabe wird hier verzichtet, da es sich bei „The Vampyre“ um eine relativ bekannte Geschichte handelt und eine detaillierte Nacherzählung nicht der Sinn dieser Magisterarbeit ist. Gleiches gilt für „Carmilla“ und *Dracula*.

IT HAPPENED⁴⁵ that in the midst of the dissipations attendant upon a London winter, there appeared at the various parties of the leaders of the *ton* a nobleman, [...] His peculiarities caused him to be invited to every house; all wished to see him, and those who had been accustomed to violent excitement, and now felt the weight of *ennui*, were pleased at having something in their presence capable of engaging their attention. [...] many of the female hunters after notoriety attempted to win his attentions, [...] Lady Mercer, who had been the mockery of every monster shewn in drawing rooms since her marriage, threw herself in his way, and did all but put on the dress of a mountebank, to attract his notice;⁴⁶ [...] [...] the tour, which for many generations has been thought necessary to enable the young to take some rapid steps in the career of vice, towards putting themselves upon an equality with the aged, and not allowing them to appear as if fallen from the skies, whenever scandalous intrigues are mentioned as the subjects of pleasantries or of praise, according to the degree of skill shewn in carrying them on.⁴⁷ [...] The crowd was excessive – a drawing room had not been held for a long time, and all who were anxious to bask in the smile of royalty, hastened thither.⁴⁸

In ihrer rastlosen Suche nach Zerstreuung hat diese dekadente Gesellschaft auf das Auftauchen von jemanden wie Ruthven offensichtlich nur gewartet. Dass über seine Vergangenheit und seine Herkunft keinerlei Informationen gegeben werden, assoziiert sein unvermitteltes Erscheinen auf den Empfängen der 'feinen' Gesellschaft geradezu mit der Vorstellung, dass Ruthven ein Produkt dieser Gesellschaft ist. Er tritt in Erscheinung, so wie eine Krankheit in einem von Ausschweifungen geschwächten Körper zum Ausbruch kommt, wird jedoch nicht als die Gefahr, die er ist erkannt, sondern als etwas Abwechslung versprechendes Neues willkommen geheißen. Schon Jean Charles Emmanuel Nodier (1780-1844), der Autor einer Theaterfassung des „Vampyre“, die noch im Erscheinungsjahr der Erzählung in Frankreich uraufgeführt wurde, sah in der kurzen Geschichte „the expression of a widespread need in his generation to relieve its boredom through the experience of the outrageous and fantastic“.⁴⁹

Der Vampir Ruthven hat mit den der Dorfkultur angehörenden Vampiren des volkstümlichen Aberglaubens nur noch sehr wenig gemeinsam. Er ist ein Salonlöwe und Frauenheld, kein bluttriefendes Monster, das tagsüber in seinem Grab schläft. Zwar enthält die Beschrei-

⁴⁵ Die Blockbuchstaben stammen offensichtlich nicht von Polidori, sondern sind lediglich ein Charakteristikum der hier verwendeten Ausgabe.

⁴⁶ Polidori 3.

⁴⁷ Ebd. 5.

⁴⁸ Ebd. 18.

bung seines Aussehens einige Anspielungen auf den Tod, insgesamt ähnelt er durch seinen Titel und seine physische Ansehnlichkeit jedoch dem *Gothic Villain*. Die totenbleiche Farbe seines Gesichts erinnert nicht nur an einen Leichnam, sondern auch an die aristokratische Blässe des Adels.⁵⁰ Seiner Seelenlage nach ist er ein *Byronic Hero*, denn den Vergnügungen um ihn herum kann er nur beiwohnen und zusehen, mit dem Herzen daran teilzunehmen ist ihm aus unerklärten Gründen versagt:

[...] a nobleman, more remarkable for his singularities, than his rank. He gazed upon the mirth around him, as if he could not participate therein. Apparently, the light laughter of the fair only attracted his attention, that he might by a look quell it, and throw fear into those breasts where thoughtlessness reigned. Those who felt this sensation of awe, could not explain whence it arose: some attributed it to the dead grey eye, which, fixing upon the object's face, did not seem to penetrate, and at one glance to pierce through to the inward workings of the heart; but fell upon the cheek with a leaden ray that weighted upon the skin it could not pass. [...] the deadly hue of his face, which never gained a warmer tint, either from the blush of modesty, or from the strong emotion of passion, though its form and outline were beautiful [...]⁵¹

Ruthven ist ein Favorit der Frauen, doch er ist ein Liebhaber, der selbst nicht lieben kann.⁵² Stets ist seine Liebe verhängnisvoll für diejenigen, mit denen er sich einlässt, und ebenso geraten alle, denen er materielle Hilfe zukommen lässt, auf oft seltsame Weise ins Verderben. Welche Befriedigung er daraus zieht, ist nicht auszumachen, trotzdem trachtet er offensichtlich nach dieser Zerstörung. Hier ist die Verbindung zu Lord Byron, denn Ruthven zeigt sich als der Typus des trauernden Zerstörers, den das Urteil der damaligen Zeit mit der Person Byrons identifizierte.⁵³ Die Identifikation von Lord Byron und Lord Ruthven war von Polidori beabsichtigt und schon durch die Wahl des Namens deutlich gemacht worden. Vorbild in dieser Beziehung war eine Romanfigur von Lady Caroline Lamb (1785-1828) gewesen, einer früheren Geliebten Byrons, die von diesem verlassen worden war. In ihrem erfolgreichen Roman *Glenarvon* (1816) hatte sie eine literarische Abrechnung mit Byron gehalten, indem sie ihn unter dem Namen Clarence de Ruthven, Lord Glenarvon quasi zum schurkischen Helden des Romans gemacht hatte. Die Lady Mercer aus dem „Vam-

⁴⁹ Melton, s.v. „Nodier“.

⁵⁰ Vgl. Hans Richard Brittnacher. *Ästhetik des Horrors*. Frankfurt am Main, 1994, 173.

⁵¹ Polidori 3.

⁵² Vgl. Twitchell 75.

pyre“ war von Polidori vermutlich als ein wenig schmeichelhaftes Portrait der Lady Lamb gedacht.⁵⁴

Die enge Verbindung der Romanfigur Lord Ruthven mit der Person des Dichters Lord Byron, der zahlreiche Affären und Liebschaften hatte, erklärt, dass es sich bei dem ersten literarischen Vampir (in einer Prosaerzählung) um einen ausgesprochenen Wüstling handelt, um einen Libertin, einen Ladykiller nicht nur im wörtlichen, sondern auch im metaphorischen Sinn.⁵⁵ Ruthven hat es in der Regel nicht nötig, seinen Opfern in finsterner Nacht aufzulauern, so wie seine folkloristischen Vorgänger und viele seiner literarischen Nachfolger. Statt dessen bewegt er sich auf dem gesellschaftlichen Parkett, bedient sich bei Bedarf falscher Namen und anderer Tricks, und tritt als eloquenter und unwiderstehlicher Verführer auf:

Who could resist his power? His tongue had dangers and toils to recount - could speak of himself as of an individual having no sympathy with any being on the crowded earth, save with her to whom he addressed himself; - could tell how, since he knew her, his existence had begun to seem worthy of preservation, if it were merely that he might listen to her soothing accents; - in fine, he knew so well how to use the serpent's art, or such was the will of fate, that he gained her affections.⁵⁶

Morrison/ Baldick sehen den „Vampyre“ sogar als eine Variante der *moral tale*, eine Warnung Polidoris vor dem Libertinismus, der vor allem durch seinen Arbeitgeber Lord Byron verkörpert wurde, und den Vampirismus Ruthvens als eine Fortführung des Libertinismus mit anderen Mitteln.⁵⁷ Auch einfach als eine Metapher für zerstörerische menschliche Liebesbeziehungen kann der Vampir Ruthven und viele seiner literarischen Nachfolger gesehen werden.⁵⁸

Neben der dem Vampirmotiv seit „The Vampyre“ innewohnenden erotischen Komponente, hat Polidori noch ein weiteres wichtiges Charakteristikum der literarischen Vampirfigur etabliert: der Vampir ist fortan adlig, er wird mit Lord Ruthven zum Aristokrat unter den Monstren. Alle großen Vampirgestalten der englischen bzw. irischen Literatur tragen Titel – Sir Francis Varney, Carmilla alias Countess Mircalla

⁵³ Vgl. Sturm. „Literarischer Bericht“, 547 (wie Fußnote 40).

⁵⁴ Vgl. Polidori 257-258 (Explanatory Notes zu „The Vampyre“).

⁵⁵ Vgl. Twitchell 108.

⁵⁶ Polidori 21-22.

⁵⁷ Morrison und Baldick xix (Introduction zu Polidori).

⁵⁸ Vgl. Melton, s.v. „Byron“.

Karnstein, Count Dracula -, ebenso wie die meisten der weniger bekannten, z.B. Count Vardalek,⁵⁹ oder Lady Adeline Ducayne.⁶⁰ Brittnacher schreibt dazu, dass nur Aristokraten mit ihrer vom litterierenden Bürgertum gepflegten und kolportierten Ikonographie von Ausbeutung, Unterdrückung und erotischer Unersättlichkeit sich dazu eigneten, die in der Vampirmythe angelegten Elemente des Parasitismus, der Gewalt und der Wollust zu veranschaulichen.⁶¹ Gleichzeitig eignen sie sich dazu, den Vampir nicht nur als blutrünstiges Scheusal, sondern auch als faszinierenden Einzelgänger darzustellen. Hier zeigt sich klar die Abstammung des Vampirs vom *Gothic Villain*, der trotz seines verbrecherischen Charakters und seiner egoistischen Handlungsweise auch eine charismatische Persönlichkeit war. Somit ist Lord Ruthven eine Synthese des *Gothic Villain*, des *Byronic Hero* und des der Dorfkultur angehörenden Vampirs des volkstümlichen Aberglaubens. Polidori hat von diesem Aberglauben diejenigen Elemente übernommen, die ihm für seinen Zweck nützlich erschienen, sie zusammen mit literarischen Standardfiguren, die die Leser der damaligen Zeit kannten, verarbeitet und auf diese Weise eine metaphorische Figur der späten Romantik geschaffen. Dass diese Figur etwas Neues ist, wird auch dadurch unterstrichen, dass „The Vampyre“ sich nicht einfach als ein kurzes Spätwerk der klassischen *Gothic Novel* einstufen lässt. Zwar wäre es sicherlich falsch, den „Vampyre“ völlig außerhalb der Tradition der *Gothic Novel* zu sehen, es bestehen aber entscheidende Unterschiede, die einerseits in dem Fehlen des üblichen Schauerinventars – finstere Schlösser, unterirdische Gewölbe, feuchtkalte Verliese, Folterkammern, usw. – bestehen, vor allem aber an dem für einen Schauerroman herkömmlicher Machart (oder einer entsprechenden Erzählung) unüblichen Ende sichtbar werden. Das Böse triumphiert, der redliche Aubrey stirbt infolge der Ereignisse, seine gutgläubige Schwester ist ebenso wie die unschuldige Ianthe ein Opfer des Vampirs geworden. Es findet keine Bestätigung der gesellschaftlichen Ordnung, ihrer religiösen und sittlichen Normen statt,⁶² vielmehr bleibt das vernichtende Urteil, das Polidori im Laufe

⁵⁹ Aus „A True Story of a Vampire“ (1894) von Eric Stanislaus, Count Stenbock.

⁶⁰ Aus „Good Lady Ducayne“ (1896) von Mary Braddon.

⁶¹ Brittnacher 171.

⁶² Vgl. Sturm 549.

der Erzählung über den Zustand der Gesellschaft vermittelt hat, bestehen. Der Bösewicht entkommt ungestraft, und mit dem Triumph der fiktiven Figur des Lord Ruthven beginnt auch die Vampirfigur überhaupt ihren 'Siegeszug' als literarisches Motiv.

C. Von „The Vampyre“ zu *Varney the Vampyre*

Polidoris kurze Erzählung schlug in den Jahren nach ihrem Erscheinen hohe Wellen im In- und vor allem auch im Ausland. Schon kurz nach ihrem Erscheinen war sie ins Deutsche und ins Französische übersetzt worden, und fand großes Interesse, vor allem auch deshalb, weil sich noch nicht allgemein die Kenntnis durchgesetzt hatte, dass sie nicht Byrons Werk war. Mehrere Theater- und Opernfassungen des „Vampyre“, bzw. Stücke die das Vampirmotiv zum Inhalt hatten, wurden zuerst in Frankreich und dann auch in Deutschland und England aufgeführt. In Frankreich erschien 1820 eine zweibändige Fortsetzung des „Vampyre“: *Lord Ruthven ou les Vampires* von Cyprien Bérard.

Angesichts der Menge von Bühnenfassungen ist es verwunderlich, dass neue Erzählungen und Romane mit dem Vampirmotiv in der englischen Literatur bis 1845 offenbar nicht existieren. Zwar sehen manche Interpreten die Verwendung des Vampirmotivs in einigen Werken Percy Shellys, Lord Byrons, der Bronte Schwestern und anderer bekannter Autoren, aber über diese Sichtweise lässt sich streiten, da die betroffenen Protagonisten der entsprechenden Werke sich nie so eindeutig als Vampire identifizieren lassen, wie Ruthven, Varney, Carmilla und Dracula. Wenn heute kaum etwas über Vampirgeschichten zwischen dem „Vampyre“ und *Varney* bekannt ist,⁶³ mag dies allerdings auch daran liegen, dass Mitte der 1840er Jahre das Genre zur Trivalliteratur herabgesunken war (zumindest in England), und möglicherweise erschienene Geschichten wegen ihrer geringen literarischen Qualität in Vergessenheit geraten sind. Noch heute bekannt ist aber das von 1845-1847 als *penny dreadful* erschienene *Varney the Vampyre: or, The Feast of Blood*.

⁶³ Schroeder (32) erwähnt „The Vampire Bride“ (1833), ein Gedicht von Henry Liddell. Nennenswert ist auch „Wake Not the Dead“, eine Vampirerzählung, die sehr wahrscheinlich schon vor Polidoris „Vampyre“ geschrieben worden war, und als deren Autor Johann Ludwig Tieck vermutet wird. Heute ist allerdings lediglich der Text der englischen Übersetzung von 1823 bekannt (vgl. Melton, s.v. „Germany“).

III. *Varney the Vampyre: or, The Feast of Blood*

A. Der Vampirroman als Massenmedium

How then are we to account for the taste which maintained for so long for works of terror and blood? Most easily. It is the privilege of the ignorant and the weak to love superstition. The only strong mental sensation they are capable of is *fear*

James Malcolm Rymer⁶⁴

Diese Ansicht James Malcolm Rymers, der nach dem heutigem Stand der Forschung als der hauptsächliche Autor von *Varney* gilt,⁶⁵ mag eine Erklärung für den Erfolg der *penny dreadful* in den 1840er Jahren sein, zumindest aber gibt sie einen klaren Hinweis darauf, worauf er und seine Kollegen bei der Verfassung dieser in wöchentlichen Fortsetzungen erschienenen Trivialromane Wert legten. Zwar hatten nicht alle *penny dreadful* übernatürliche Geschehnisse zum Inhalt, aber viele Autoren versuchten in der Tradition der *Gothic Novel* zu arbeiten und ihre 'Werke' stellten eine äußerst trivialisierte Form dieses Genres dar. Ein Blick auf einige der erschienenen Titel lässt ahnen, welchen Inhalts sie waren: *Wagner the Were-Wolf*; *The Bronze Statue, or The Virgin's Curse*; *The Skeleton Church, or The Goblet of Gore*; *The Death Ship, or The Pirate's Bride* usw.⁶⁶

Varney erschien von 1845 bis 1847 in über einhundert Fortsetzungen; das gesamte Werk umfasst 220 Kapitel und weit über 800 Seiten, und stellt somit nach Anne Rice's *Vampire Chronicles* die längste Vampirerzählung überhaupt dar.⁶⁷ Moderne Kritiker beschreiben es als überwiegend von handwerklich sehr geringwertiger Machart und bemängeln Weitschweifigkeit, Wiederholungen und Widersprüche in der Handlung, bescheinigen ihm aber auch eine gewisse Phantasie. Bedenkt man, dass das Werk nicht als Roman im üblichen Sinne und schon gar nicht als literarisches Kunstwerk konzipiert war, sondern Woche für Woche die oft minderjährigen Leser unterhalten und zum Kauf der neuen Ausgabe anregen musste, dass Rymer manchmal an mehreren Geschichten gleichzeitig schrieb und somit teilweise unter

⁶⁴ Zitiert nach Christopher Frayling. *VAMPYRES*. London, 1991, 145.

⁶⁵ Ebd., lange Zeit hatte Thomas Preskett Prest als der Autor von *Varney* gegolten.

⁶⁶ Twitchell 123.

⁶⁷ Leider war es für diese Magisterarbeit nicht möglich, eine Gesamtausgabe von *Varney* einzusehen, da die 1970 und 1972 erschienenen Nachdrucke schon seit Jahren wieder vergriffen sind. Es finden sich aber bei Frayling und bei Twitchell ausführliche Inhaltsangaben und lange Auszüge wichtiger Stellen des Originaltexts.

enormem Leistungsdruck stand, und dass er vermutlich zeitweise von anderen Mietautoren abgelöst wurde, dann können inhaltliche und handwerkliche Schwächen nicht überraschen. Kapitelweise ist *Varney* jedoch bemerkenswert gelungen, denn Rymer war belesen und hatte ursprünglich eine respektablere literarische Karriere angestrebt.

Ausgangsidee für *Varney* scheint eine Neubearbeitung und Ausdehnung von Polidoris „Vampyre“ auf *penny dreadful* Bedürfnisse gewesen zu sein. Während Rymer die meisten von Polidori vorgegebenen Charakteristika des Vampirmotivs weiterverwendete, gab ihm die Länge seines Werkes auch Gelegenheit neue einzuführen, die sich dann etablierten. Bereits das Anfangskapitel von *Varney* zeigt, welche Möglichkeiten sich durch die Verwendung der Vampirfigur in der Literatur boten.

B. Der Vampir als Sinnbild tabuisierter Sexualität im Viktorianischen Zeitalter

Das erste Kapitel von *Varney* beschreibt, wie der Vampir um Mitternacht in das Zimmer einer schlafenden jungen Frau eindringt, um ihr das Blut auszusaugen. An dieser Szene ist die Ähnlichkeit des sogenannten Vampirkusses mit einer sexuellen Handlung offensichtlich, und in besonderer Weise wird die Möglichkeit der oszillierenden Identifikation⁶⁸ deutlich, die sich dem Leser bietet:

The bed in that old chamber is occupied. A creature formed in all fashions of loveliness lies in a half sleep upon that ancient couch – a girl young and beautiful as a spring morning. Her long hair has escaped from its confinement and streams over the blackened coverings of the bedstead; she has been restless in her sleep, for the clothing of the bed is much in confusion. One arm is over her head, the other hangs nearly off the side of the bed near to which she lies. A neck and bosom that would have formed a study for the rarest sculptor that ever Providence gave genius to, were half disclosed. [...] How sweetly the long silken eyelashes lay upon the cheek. Now she moves, and one shoulder is entirely visible – whiter, fairer than the spotless clothing of the bed on which she lies, is the smooth skin of that fair creature, just budding into womanhood, and in that transition state which presents to us all the charms of the girl – almost of the child, with the more matured beauty and gentleness of advancing years.

[...] A shriek bursts from the lips of the young girl, and then, with eyes fixed upon that window, which, in another moment, is all darkness, and with such an expression of terror upon her face as it had never before known, she trembled, and the perspiration of intense fear stood upon her brow.

‘What – what was it?’ she gasped; ‘real, or delusion? Oh, God, what was

⁶⁸ Vgl. Brittnacher 126.

it? A figure tall and gaunt, endeavouring from the outside to unclasp the window. I saw it. That flash of lightning revealed it to me. It stood the whole length of the window.'

[...] Intense fear paralyses the limbs of that beautiful girl. That one shriek is all she can utter – with hands clasped, a face of marble, a heart beating so wildly in her bosom, that each moment it seems as if it would break its confines, eyes distended and fixed upon the window, she waits, frozen with horror.

[...] A small pane of glass is broken, and the form from without introduces a long gaunt hand, which seems utterly destitute of flesh. The fastening is removed, and one-half of the window, which opens like folding doors, is swung wide open upon its hinges.

And yet now she could not scream – she could not move. 'Help – help! – help!' was all she could say. [...]

The figure turns half round, and the light falls upon the face. It is perfectly white – perfectly bloodless. The eyes look like polished tin; the lips are drawn back, and the principal feature next to those dreadful eyes is the teeth – the fearful-looking teeth – projecting like those of some wild animal, hideously, glaring white, and fang-like. It approaches the bed with a strange, gliding movement. [...] No sound comes from its lips. Is she going mad – that young and beautiful girl exposed to so much terror? she has drawn up all her limbs; she cannot even now say help. The power of articulation is gone, but the power of movement has returned to her; she can draw herself slowly along to the other side of the bed from that towards which the hideous appearance is coming. But her eyes are fascinated. The glance of a serpent could not have produced a greater effect upon her than did the fixed gaze of those awful, metallic-looking eyes that were bent on her face. Crouching down so that the gigantic height was lost, and the horrible, protruding, white face was the most prominent object, came on the figure. [...]

Her bosom heaves, and her limbs tremble, yet she cannot withdraw her eyes from that marble-looking face. He holds her with his glittering eye. [...] He advances. The girl places one small foot from the bed on to the floor. She is unconsciously dragging the clothing with her. The door of the room is in that direction – can she reach it? Has she power to walk? [...] With a sudden rush that could not be foreseen – with a strange howling cry that was enough to awaken terror in every breast, the figure seized the long tresses of her hair, and twining them round his bony hands he held her to the bed. Then she screamed – Heaven granted her then power to scream. Shriek followed shriek in rapid succession. The bed-clothes fell in a heap by the side of the bed – she was dragged by her long silken hair completely on to it again. Her beautifully rounded limbs quivered with the agony of her soul. The glassy, horrible eyes of the figure ran over that angelic form with a hideous satisfaction – horrible profanation. He drags her head to the bed's edge. He forces it back by the long hair still entwined in his grasp. With a plunge he sizes her neck in his fang-like teeth – a gush of blood, and a hideous sucking noise follows. *The girl has swooned, and the vampire is at his hideous repast!*⁶⁹

Die Szene scheint auf den ersten Blick einen nur spärlich kaschierten Vergewaltigungsakt darzustellen. Dass der Vampir statt eines entblößten männlichen Gliedes seinem Opfer die entblößten Zähne zeigt, und mit diesen in dessen Körper eindringt, ist der einzig wesentliche Unterschied und verdeutlicht den Symbolcharakter der Fangzähne des

⁶⁹ Zitiert nach Frayling 148-151.

Vampirs als Sexualorgan.⁷⁰ Zusammen mit dem Vampir dringt aber auch der Leser⁷¹ in das Zimmer des halbbekleideten Opfers ein, sieht wie es angstvoll in eine Ecke des Bettes flüchtet, ergreift es, betrachtet den 'engelsgleichen' Körper, empfindet Gier und Verlangen und schlägt schließlich seine Zähne in den entblößten Hals. Zusammen mit dem Opfer erlebt er aber auch dessen Angst, nimmt an der Flucht teil, fürchtet in ohnmächtiger Hilflosigkeit das Kommende und teilt dessen Entsetzen.⁷² Die Identifikationsangebote, die Rymer seinen Lesern macht, sind ziemlich schamlos, sie bieten den Genuss der Macht ebenso wie unterschwellig denjenigen der Duldung. Brittnacher schreibt: „So heimlich-lustvoll das Opfer seine Torturen erleidet, so offen genüßlich rückt ihm der Vampir zu Leibe: Dem verhohlenen Masochismus des Opfers entspricht der unverhohlene Sadismus des Täters.“⁷³ Durch diese dynamische Verbindung von Angst und Lust, und die Möglichkeit alle Identifikationsangebote zu nutzen, setzt sich die lebendig bunte Folge von Bildern und Emotionen zu einem erotischen Gesamtgenuss⁷⁴ zusammen, der tagträumerischen und vielleicht auch perversen Phantasien entspricht. Ein Vergnügen dieser Art hatte Polidori seinen Lesern noch nicht gegönnt, bei ihm wurden die blutigen Taten des Vampirs nur andeutungsweise beschrieben, bei Rymer dagegen wird der Leser zum Voyeur und zum Teilnehmer in wechselnden Rollen.

Es verwundert, dass *Varney*, trotz solch eindeutig sexuelle Motive enthaltendem Inhalt (schon die Beschreibung der nur spärlich bekleidet in ihrem Bett liegenden Flora Bannerworth in obigem Zitat wäre in einer nicht das Vampirmotiv verwendenden Erzählung kaum denkbar gewesen), in dem gewöhnlich die Fassade der Prüderie währenden viktorianischen England offenbar keinerlei Zensur unterworfen war.

⁷⁰ Vgl. Brittnacher 143.

⁷¹ Sicherlich wäre es an dieser Stelle angemessen, zu untersuchen, inwieweit man zwischen männlichen und weiblichen Lesern unterscheiden kann. Die durchgesehene Sekundärliteratur geht aber so gut wie nicht auf dieses Thema ein, und da hier auf Spekulationen verzichtet werden soll, steht „der Leser“ für weibliche und männliche Leser im allgemeinen.

⁷² Vgl. Brittnacher 126.

⁷³ Ebd. 143. Brittnacher bezieht sich allerdings nicht speziell auf die hier betroffene Textstelle aus *Varney*, sondern auf die Vampirliteratur im Allgemeinen.

⁷⁴ Womit nicht unterstellt werden soll, dass jeder Leser der oben zitierten Szene so empfindet. Es geht lediglich darum, zu zeigen, wie das Vampirmotiv eingesetzt werden kann.

Stattdessen konnte sich Rymer 1847 nach der Veröffentlichung seines Werkes in Buchform sogar noch bei der Presse für lobende Bemerkungen bedanken: „To the whole of the Metropolitan Press for their laudatory notices the author is particularly obliged.”⁷⁵

Der Grund für diese Akzeptanz liegt wahrscheinlich darin, dass der übernatürliche Aspekt des Vampirkusses den sexuellen Gehalt entschärfte. Auch für die damalige Zeit war ein Vampir eine nicht wirklich existierende Spukgestalt, ähnlich einem Geist oder einem Wehrwolf. Varney konnte demnach nicht als ein sexuell aktiver Mann gesehen werden, er blieb etwas Unwirkliches, eine Gestalt alten Aberglaubens, ein Wesen zwischen Leben und Tod, das es letztendlich überhaupt nicht gab.⁷⁶ Auf diese Weise konnte Rymer die Tabuisierung sexueller Darstellungen umgehen und das schreiben, was die meist jungen Leser zum Kauf der nächsten Ausgabe von *Varney* anregte: die Gelegenheit derartige Beschreibungen wie die der jungen Flora Bannerworth in *Varney's* Anfangskapitel zu lesen, dürften einen wesentlichen Teil der Attraktivität viktorianischer Vampirliteratur ausgemacht haben.⁷⁷

Mit dem Vampir Varney wird die literarische Vampirfigur aber nicht nur zu einer Möglichkeit quasi sexuelle Handlungen darzustellen und psychisch nachzuvollziehen, sondern zum Symbol für die verdrängte und unterdrückte Sexualität selbst. So wie Varney aus dunkler Nacht kommt und sich Zutritt in das abgesperrte Zimmer Floras verschafft, so tritt mit ihm die von öffentlicher Erwähnung ausgesperrte und tabuisierte Sexualität aus dem Schatten der Verdrängung. Als die Verkörperung dieser Sexualität ist Varney kein fremdes Ungeheuer mehr, sondern ein Produkt der Gesellschaft in der er erscheint, ein Geschöpf aus dem Innersten der Menschen, etwas Vertrautes und Faszinierendes, aber Unterdrücktes und Verdrängtes, das bei seinem plötzlichen Erscheinen Angst auslöst, weil es im viktorianischen England als unschicklich und verboten galt.⁷⁸ Auch Flora zeigt beim Eindringen Varneys in ihr Zimmer nicht nur Angst –die Rymer freilich

⁷⁵ Zitiert nach Patrick Howarth. *Play Up and Play the Game: THE HEROES OF POPULAR FICTION*. London, 1973, 35.

⁷⁶ Vgl. Robert Tracy. "Loving You All Ways: Vamps, Vampires, Necrophiles and Necrofiles in Nineteenth-Century Fiction". In Regina Barreca. *Sex and Death in Victorian Literature*. London, 1990, 32-59, 39.

⁷⁷ Vgl. Ebd.

⁷⁸ Eine Interpretation, die sich vor allem mit den Schriften Sigmund Freuds über

ausführlicher beschreibt, denn dies entsprach seinen Vorstellungen über seine Zielgruppe-,⁷⁹ sondern auch Interesse: „her eyes are fascinated“ heißt es, als ihr Varney schließlich direkt gegenübersteht. Bei Zugrundelegung dieses Interpretationsansatzes wird die dynamische Verbindung zwischen Angst und Lust, die die Schlafzimmerszene in *Varney's* Anfangskapitel bestimmt und starke Spannung erzeugt, noch intensiviert. Verstärkt schon ohnehin die Angst des Opfers die Lust des Vampirs und damit die (Lese)lust des Lesers, der sich zum Komplizen des fiktiven Blutsaugers gemacht hat, während auf der anderen Seite diese Lust die Angst des Opfers bzw. den Schauer des sich mit dem Opfer identifizierenden Lesers verstärkt, so kommt nun noch der Reiz des Verbotenen hinzu. Das Eindringen des Vampirs wird im übertragenen Sinne zu einem ambivalenten Ereignis, zum Sinnbild für etwas vom Opfer sowohl Gefürchtetem als auch insgeheim Gewünschtem, der unruhige Schlaf Floras und das zerwühlte Bettzeug deuten nun sexuelle Träume an.

C. Der Vampir als tragische Figur und die Sympathie des Lesers

Die Sympathie und Identifikationsbereitschaft des Lesers mit dem Schurken einer Erzählung wird erhöht bzw. entsteht erst dadurch, dass der verbrecherische Held auch tragische Züge zeigt. Sie verliehen schon dem *Gothic Villain* und dem *Byronic Hero* etwas Anziehendes, weckten neben Abscheu auch Verständnis und Teilnahme, und diese Tragik kennzeichnet auch Sir Francis Varney. Zur Strafe für die ver-sehentliche Tötung eines Familienmitgliedes zum Vampir gemacht, ist er eigentlich ein Unschuldiger, der selbst zum Opfer wurde. Zu seinen Verbrechen treibt ihn seine vampirisch gewordene Natur, nicht Geld-gier, und schon dadurch scheint er sympathischer als viele der ande-ren Figuren, mit denen er es zu tun hat. Im Laufe der Geschichte wird er seines unnatürlichen Daseins mehr und mehr überdrüssig und sehnt sich nach einem normalen Leben, welches ihm vom Schicksal versagt ist:

At times, too, it would seem as if he regretted that fatal gift
immortality, as if he would gladly have been more human and lived and
died as those lived and died whom he saw around him. But being

das Unheimliche und über die Verdrängung untermauern lässt.
⁷⁹ Vgl. das Zitat auf Seite 27.

compelled to fulfill the order of his being, he never had the courage absolutely to take measures for his own destruction, a destruction which should be final in consequence of depriving of all opportunity of resuscitation.⁸⁰

Am Ende begeht er tatsächlich Selbstmord; um die Wiederbelebung seines Körpers auf alle Fälle zu verhindern, springt er in den Krater des Vesuv, denn nach seinen eigenen Worten ist er „tired and disgusted with a life of horror“.⁸¹

Durch diese Schuldlosigkeit seiner Existenz und die Reue über eigene Taten gewinnt Varney die Teilnahme des Lesers, dieser ist geneigt, dem tragischen Helden oft mehr Sympathie entgegenzubringen als dessen Opfern. Zwar sollte die Charakterzeichnung Varneys und das Konzept des ganzen Werkes nicht überbewertet werden, denn letztendlich bleibt *Varney* ein unter Zeitdruck geschriebener Trivialroman mit allen Schwächen dieses Genres, aber bedeutsam ist doch seine Beispielhaftigkeit in diesem Punkt für die meisten literarischen Vampirfiguren bis heute.⁸² Vorgänge wie das Eindringen von Varney in Floras Schlafzimmer bleiben zwar objektiv betrachtet eine verbrecherische Handlung die es zu verhindern gilt –womit der Leser weitere Identifikationsfiguren in den Vampirjägern findet- erfahren aber auch eine gewisse Rechtfertigung. Die Bereitschaft sich mit einer realistischen, aber von Grund auf bösen Romanfigur oder einem sinnlos mordenden Monstrum zu identifizieren, setzt einen abgebrühten Leser voraus, die Bereitschaft zur Identifikation bzw. zur gedanklichen Teilnahme an einer quasi-sexuellen Nötigung, wie sie sich dem Leser in *Varney* vielmale bietet, fällt wegen der grundsätzlichen Unschuld des Vampirs leichter.⁸³ Dies gilt auch dann, wenn der Leser die Sicht des Opfers annimmt, denn antipathische Emotionen werden weniger entstehen, wenn der Angreifer als tragische Figur gesehen wird, und nicht als reiner Bösewicht. Dieser Dualismus zwischen böse und unschuldig bedingt den ambivalenten Charakter der Vampirfigur.

⁸⁰ Zitiert nach Twitchell 212.

⁸¹ Ebd. 214.

⁸² Gerade für Dracula, Varneys berühmtestem literarischer Nachfahren, trifft dies nur bedingt zu. Dracula erscheint eher als ein boshafter blutsaugender Unhold, denn als tragische Figur. Der Grund hierfür wird unten noch zu untersuchen sein.

⁸³ Vgl. Brittnacher 124-125.

D. *Varney* als Pionierwerk des Vampirromans

Die unter B und C erläuterten Wesenszüge des Vampirmotivs waren von Polidori noch nicht in dieser Form verwendet worden. Während Lord Ruthven im übertragenen Sinn eine parasitäre Ausgeburt der überflüssig gewordenen Klasse des Adels ist, die sich dem Laster hingibt und in ihrer Langeweile das Monströse und Phantastische als Unterhaltung betrachtet, wird mit *Varney* der Vampir zum Sinnbild für unterdrückte, aber im Unterbewußtsein vorhandene Instinkte und Energien, zum Schatten der viktorianischen Kultur. Brechen diese Instinkte aus der Verdrängung hervor, so zeigen sie sich als Zerrbild, als das vampirische Monstrum, sie erzeugen Angst und Schrecken, sind aber auch anziehend und faszinierend, und werden durch die Unschuld des sie versinnbildlichenden Vampirs in gewisser Weise akzeptabel. Diese Unschuld fehlt Lord Ruthven, ihm wird zwar eine gewisse Melancholie seines Wesens bescheinigt, aber sonst gibt es keinen einzigen Hinweis, daß sein Tun irgendwie entschuldbar ist, auch er selbst gibt kein Wort der Reue oder des Bedauerns von sich. Das Ende der Erzählung kennzeichnet ihn mit dem Stigma des Wüstlings und Verbrechers, denn für das, wofür er steht, gibt es keine Entschuldigung. Von Ruthven haben die meisten zukünftigen Vampirfiguren vor allem den Adelstitel 'geerbt'. Seine Melancholie reicht nicht aus, um ihn zu rechtfertigen, als durch und durch negative Figur taugt er nicht, um das zu repräsentieren was die meisten literarischen Vampire vor allem tun: eine durch repressive Moral unterdrückte Sexualität. Wegweisend in dieser Hinsicht ist stattdessen *Varney*; seine Unschuld, Reue und Buße wird beispielgebend, wenngleich –um den Vampir nicht zum 'netten Kerl von nebenan' werden zu lassen- in einer oft deutlich abgemilderten Weise, z.B. durch den Hinweis auf den frühen und unglücklichen Tod und den zu Lebzeiten makellosen Charakter der zum Vampir gewordenen Person.

Neben diesen wichtigen Aspekten finden sich zahlreiche weitere Motive in *Varney* die zum festen Inventar, oft zu Klischees, der Vampir-literatur geworden, und die vor allem von Bram Stoker verwendet und durch ihn erst richtig bekanntgemacht worden sind. Dazu gehören solche, die auf den osteuropäischen Vampiraberglauben zurückzu-

führen sind, und die schon in Flückingers Bericht zu lesen waren,⁸⁴ wie die Pfählung des im Sarg schlafenden Vampirs, um ihn zu vernichten, sowie die Möglichkeit durch den Biss eines Vampirs selbst zu einem solchen zu werden, ebenso wie Innovationen Rymers, wie z.B. die Vorliebe von Vampiren nachts in die Schlafzimmer schlafender junger Frauen einzudringen, oder die Eignung einer medizinisch wissenschaftlichen Vorgehensweise im Kampf gegen den Vampir.

Varney ist das wichtigste Übergangswerk des Genres zwischen Polidoris „Vampyre“ und Bram Stokers *Dracula*. Ausgehend von der kurzen Erzählung Polidoris hat es von diesem den Vampir als adligen ‘Ladykiller‘ übernommen, dann aber eine neue Symbolik des Vampirmotivs begründet, und nicht zuletzt dafür gesorgt, dass die literarische Vampirfigur eine große Popularität erlangte.

E. ‘If you can’t beat them, join them‘:

Das Vampirmotiv in der *moral tale*

Nach der Absetzung von *Varney* als Serie wurden die einzelnen Folgen zusammengefasst, als Buch veröffentlicht (1847), und verkauften sich in dieser Form gut für die nächsten 15 Jahre.⁸⁵

Der Erfolg der *penny dreadful* hatte auch die Moralisten auf den Plan gerufen, die aber trotz eindringlicher Warnungen deren Beliebtheit nicht schmälern konnten. Sie versuchten deshalb, sich das mittlerweile sehr populäre Vampirmotiv für ihre eigenen Zwecke nutzbar zu machen. 1858 erschien „The Vampyre“, ‘by the wife of a medical man‘; praktisch ein Pamphlet gegen den Alkoholgenuss, in dem der übernatürliche ‘Vamyre Inn‘ unbelehrbaren Zechern Verderben bringt.⁸⁶ Weitere Geschichten dieser Art, z.B. gegen das Glücksspiel usw. existieren, über den Erfolg dieser *moral tale*s sagt die durchgesehene Sekundärliteratur allerdings nichts aus.

25 Jahre nach der Veröffentlichung von *Varney* in Buchform vergingen, ehe der dritte große Meilenstein der englischen Vampirliteratur erschien. Sheridan Le Fanus „Carmilla“ (1872) stellt freilich einen Höhepunkt ganz anderer Art dar.

⁸⁴ Vgl. oben, Seite 7-8.

⁸⁵ Vgl. Melton, s.v. „Rymer“.

⁸⁶ Vgl. Frayling 38, und Frost 43.

IV. „Carmilla“ von Sheridan Le Fanu

A. Zwischen Tradition und Moderne: Le Fanus Werk

„Carmilla“ erschien erstmals 1872 in dem Erzählungsband *In A Glass Darkly*, einer Sammlung von Schauergeschichten des seinerzeit bekannten und erfolgreichen irischen Schriftstellers Sheridan Le Fanu (1814-1873).⁸⁷ Die, je nach Ausgabe, ca. 65-75 Seiten lange Novelle war schon bei ihrer Abfassung ganz anderen Bedingungen unterworfen als ihre wichtigsten Vorgänger in der englischen Vampirliteratur, denn Le Fanu hatte damals bereits eine längere Laufbahn als Verfasser von auf eine Weise leicht verständlichen, aber gleichzeitig auch anspruchsvollen und tiefgründigen Schauergeschichten hinter sich und stand im Zenit seiner Schaffenskraft. Die Ursache für den scheinbaren Widerspruch bei der Zuordnung seiner Werke zur Unterhaltungs- wie zur anspruchsvollen Literatur gleichermaßen, liegt darin begründet, dass die ausgiebige Verwendung lang etablierter Schauer motive Le Fanus Geschichten einerseits als in der Tradition der *gothic novel* geschrieben und deshalb schon für die damalige Zeit eher altmodisch erscheinen lässt, andererseits aber unter dieser Oberfläche auch eine Deutung auf psychologischer Ebene möglich ist, die durch die häufige Verwendung der Ich-Perspektive, des Doppelgänger motifs u.ä. begünstigt wird. Achilles⁸⁸ sieht Le Fanus Werk deshalb als ein Bindeglied zwischen dem empfindsamen Roman und dem Schauerroman des achtzehnten Jahrhunderts auf der einen, und dem psychologischen Roman des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts auf der anderen Seite.⁸⁹

B. „Carmilla“: eine vielschichtige Vampirgeschichte

Entsprechend obiger Ausführungen und den in vorangegangenen Kapiteln gemachten Feststellungen über die Verwendungsmöglichkeiten des Vampirmotivs kann „Carmilla“ auf viele Arten gelesen werden, einige der wichtigsten sind folgende:

- als simple Schauergeschichte mit Vampirfigur

⁸⁷ Als Textgrundlage dient hier: Sheridan Le Fanu. „Carmilla“. In *In A Glass Darkly*. 1947, 222-288.

⁸⁸ Jochen Achilles. *Sheridan Le Fanu und die schauerromantische Tradition*. Tübingen, 1991.

⁸⁹ Ebd. XI.

- als Darstellung einer lesbischen Beziehung bzw. der lesbischen Neigungen junger Mädchen mittels des Vampirmotivs
- als psychologische Erzählung, die Triebunterdrückung und Verdrängung zum Thema hat⁹⁰
- als Metapher für die Destruktivität der Liebe zwischen ungleichen Partnern

Alle diese Wege des Lesens waren so oder ähnlich auch schon bei den literarischen Vorgängern von „Carmilla“ möglich,⁹¹ werden aber in Le Fanus sorgfältig ausgearbeiteter Erzählung in noch weit einladenderer Weise begehbar.

„Carmilla“ enthält alle wesentlichen Elemente einer konventionellen Vampirgeschichte. Laura ist die von dem blutsaugenden Monstrum bedrohte Heldin, was folgt ist die Entlarvung, Verfolgung und Vernichtung des Vampirs. Dabei hält sich Le Fanu fast ausschließlich an schon Bekanntes, wie es sehr ähnlich bereits in Flückingers Bericht und in *Varney* zu lesen war. Wie schon Lord Ruthven ist Carmilla nicht nur zufällig von Adel, sondern verkörpert die moralische Verworfenheit und Ausbeutungsneigung dieser Gesellschaftsklasse, wenn sie ihren Blutdurst ebenso rücksichtslos wie gleichgültig unter den Bauernmädchen der Umgebung stillt, ganz ohne die bei Laura aufgewandte Zeit und Verführungskunst, und zu der von einer Beerdigung ergriffenen Laura sagt: „I don't trouble my head about peasants.“⁹²

Die Darstellung einer lesbischen Liebesbeziehung, bzw. zumindest entsprechender Neigungen, wird oft als herausragender Aspekt von „Carmilla“ genannt, ist jedoch m.E. eher Mittel zu einem anderen Zweck als Selbstzweck, wie noch erläutert werden wird. Festzustellen bleibt aber, dass die Schilderung der eindeutig homoerotischen Avancen Carmillas gegenüber Laura in einer Geschichte ohne Vampirmotiv zu Le Fanus Zeit kaum denkbar gewesen wäre.

Schwieriger wird es, wenn „Carmilla“ als eine psychologische Geschichte über die Unterdrückung und Verdrängung von Wünschen

⁹⁰ Unter diesen Gesichtspunkten wird „Carmilla“ untersucht bei Achilles, und bei William Veeder. „Carmilla: The Arts of Repression“. In *Texas Studies in Literature And Language*, Volume 22, Number 1, Spring 1980, ed. Edwin T. Bowden and William J. Scheik, 197-223.

⁹¹ D.h., statt der Darstellung einer lesbischen, handelte es sich dann natürlich um die Darstellung einer heterosexuellen Beziehung.

⁹² „Carmilla“ 242.

und Trieben gesehen wird. Aus welchen Gründen sich diese Sichtweise anbietet, wird im nächsten Abschnitt untersucht werden.

C. Die Möglichkeit der psychologischen Sichtweise

„Carmilla“ besitzt gegenüber dem „Vampyre“ und *Varney* zwei Eigenschaften, die eine Deutung auf psychologischer Ebene besonders nahelegen: die Ich-Perspektive der Erzählerin und das Motiv der Homoerotik.

Laut dem durch den Prolog vorgegebenen Rahmen ist der Hauptteil von „Carmilla“ der schriftliche Bericht der Ereignisse um Carmilla, verfasst von Laura, die als Opfer der Vampirin selbst im Mittelpunkt steht, und –wie sich im Laufe der Erzählung herausstellt- gerichtet an eine weibliche Bekannte Lauras, eine „town lady“⁹³. Laura schreibt nur auf Drängen ihrer Bekannten, denn obwohl sie die Ereignisse aus größerer zeitlicher Distanz betrachten kann, sie nennt einmal acht⁹⁴ und einmal zehn⁹⁵ Jahre die vergangen sind, hat sie das Geschehene nicht verarbeitet und keine innere Distanz gewonnen. Sie schreibt „with a trembling hand“⁹⁶ und nennt dieses Schreiben am Ende „a task that has unstrung my nerves for months to come“⁹⁷. Wie nachhaltig sich die früheren Erlebnisse auf Lauras Seelenzustand ausgewirkt haben, wird besonders in den letzten Zeilen ihres Berichts deutlich, wenn sie schreibt:

[...] and to this hour the image of Carmilla returns to my memory with ambiguous alternations – sometimes the playful, languid, beautiful girl; sometimes the writhing fiend I saw in the ruined church; and often from a reverie I have started, fancying I heard the light step of Carmilla at the drawing-room door.⁹⁸

Unter diesen Voraussetzungen kann Laura nicht als zuverlässige Erzählerin gelten, welche die Ereignisse objektiv schildert. Es liegt nahe, das Erzählte als ein Produkt ihrer unbefriedigten Wünsche und Sehnsüchte, und ihrer daraus folgenden und andauernden nervlichen Zerrüttung zu sehen. Einen Hinweis, dass sie nicht in der Lage ist, Ereignis-

⁹³ Ebd. 241.

⁹⁴ Ebd. 224.

⁹⁵ Ebd. 240.

⁹⁶ Ebd. 240.

⁹⁷ Ebd. 286.

⁹⁸ Ebd. 288.

nisse ihrer Bedeutung entsprechend zu begreifen und einzuordnen, gibt sie selbst wenn sie schreibt:

[...] I suspect, in all lives there are certain emotional scenes, those in which our passions have been most wildly and terribly roused, that are of all others the most vaguely and dimly remembered.⁹⁹

Veeder sieht „Carmilla“ deshalb als „ultimately a tale of repression“ und meint „LeFanu wants us to explore the ‘emotional scenes’ which Laura’s fears leave vague and dim.“¹⁰⁰ Noch weiter auf diesem Weg der Interpretation geht Achilles, der sich vor allem auf die Theorien Sigmund Freuds über die aus Verdrängung resultierende Verdopplung, Ersatzbildung u.ä. stützt.

Hier zeigen sich nun die Möglichkeiten, welche die Verwendung des Motivs der Homoerotik in der Vampirgeschichte bietet. Wird das Opfer des Vampirs als das Opfer einer triebfeindlichen und tabuisierenden Gesellschaft gesehen und der Vampir als Ersatzbildung und Symbol für Verdrängtes interpretiert, dann bietet sich Laura durch die lesbische Vampirin Carmilla die Möglichkeit einer direkten und intensiven Auseinandersetzung mit ihren Problemen, sozusagen ein Dialog mit dem von ihr Unterdrückten und Verdrängten. Dies wird dadurch möglich, dass Carmilla als junger Frau von Lauras Alter von allen in der Handlung auftretenden Personen die Rolle einer Freundin und Vertrauensperson für Laura zugeordnet wird, eine Position, die es für die heterosexuellen Vampire Ruthven und Varney nicht geben konnte. Dies ist ein Grund, „Carmilla“ nicht einfach als die kaschierte Darstellung einer lesbischen Beziehung zu sehen, ein weiterer wird im nächsten Abschnitt erläutert werden, in dem der Versuch unternommen wird, „Carmilla“ als Metapher für die Destruktivität der Liebe zwischen ungleichen Partnern zu interpretieren.

D. Der Vampir als Metapher für die mögliche Destruktivität menschlicher Liebe

Veeder und Achilles zeigen, dass eine Deutung „Carmilla“s mit den Methoden der Psychologie ein gangbarer Weg ist und zu profunden Ergebnissen führen kann. Zu bedenken ist hierbei jedoch, dass der Einsatz solcher Methoden, insbesondere auch die Verwendung der heut-

⁹⁹ Ebd. 240.

¹⁰⁰ Veeder 198.

zutage nicht einstimmig und kritiklos akzeptierten Theorien Freuds, leicht zu spekulativen Ergebnissen führt, die durch den Text nur schwach gestützt werden. Wenn z.B. Achilles aufgrund von Lauras Kindertraum eine „Störung im Mutter-Kind-Verhältnis“ sowie „die sadistischen Züge der Mutter“ angedeutet sieht und Carmilla u.a. als „Ersatzbildung für die sadistische Mutter“¹⁰¹ interpretiert, dann mag dies zwar nicht widerlegbar sein, es stellt aber auch nicht unbedingt eine sehr naheliegende Sichtweise dar. Auch Veeder bedient sich bewusst der Spekulation und rechtfertigt dies als notwendig:

To make effective his thematic concern with the dualities of existence and the powers of repression, LeFanu must develop techniques to make us active readers. With heroines so repressed as Laura and so indirect as Carmilla, we must be able to read between the lines, to discover what is happening below the verbal screens. [...] ‘Speculating on the possible meanings of the ... sentences which I had just been reading’ characterizes not only Laura’s response to Spielsdorf’s letter but our efforts with LeFanu’s text. Exegetical situations proliferate.¹⁰²

Der Wert dieser Möglichkeit der Interpretation soll hier nicht in Frage gestellt werden, es soll aber gezeigt werden, dass auch eine textnähere Auslegung von „Carmilla“ möglich ist, die weitgehend ohne das Instrumentarium der Psychologie auskommt und dabei zu wohl teilweise anderen, aber nicht weniger nachvollziehbaren Ergebnissen kommt. Laura lebt zusammen mit ihrem alternden Vater auf einem einsam gelegenen Schloss in der Steiermark, Besuche von Nachbarn finden selten statt, die einzigen Mitbewohner sind die Gouvernanten und einige weitere Bedienstete. Diese Isoliertheit und das völlige Fehlen gesellschaftlichen Lebens lässt es erwägenswert erscheinen, ob der übliche Interpretationsansatz, die Triebfeindlichkeit und verdrängende Doppelmoral der viktorianischen Gesellschaft betreffend, angemessen ist, denn in Lauras Situation ist nicht Tabuisierung und Verdrängung das Ausgangsproblem, sondern schlicht und einfach das Fehlen fast aller wichtiger Bezugspersonen, ihr Leben ist „rather a solitary one“¹⁰³. Um welche Personen es sich dabei handelt, ist schon an sich selbstverständlich, wird aber von Laura in ihrem Bericht auch selbst gesagt: die Mutter, eine gleichaltrige Freundin und ein junger Mann, der um ihre Liebe wirbt.

¹⁰¹ Achilles 136.

¹⁰² Veeder 199.

¹⁰³ „Carmilla“ 224.

Lauras Mutter starb so früh, dass Laura sich nicht einmal mehr an sie erinnern kann. Natürlich aber fehlt sie ihr, denn auch die von Laura gelobte Gouvernante kann die Mutter lediglich „in part“¹⁰⁴ ersetzen, und als Carmilla sie in ihrem Kindertraum zärtlich wie eine Mutter liebkost, fühlt sich Laura „immediately delightfully soothed“¹⁰⁵, was ebenfalls auf das Fehlen der mütterlichen Liebe hindeutet. Wie sehr ihr eine gute Freundin fehlt, zeigt ihre Enttäuschung, als sie erfährt, dass der erhoffte Besuch von General Spielsdorfs Nichte nicht stattfindet:

Mademoiselle Rheinfeldt, whom I had never seen, but whom I had heard described as a very charming girl, and in whose society I had promised myself many happy days. I was more disappointed than a young lady living in a town, or bustling neighbourhood can possibly imagine. This visit, and the new acquaintance it promised, had furnished my day dream for many weeks.¹⁰⁶

Formulierung und Wortwahl dieser Passage lassen freilich die Spekulation zu, dass die lebensunerfahrene Laura, die die natürliche weibliche Zärtlichkeit der Mutter in ihrer Kindheit nicht erfahren hatte, zu diesem Zeitpunkt unterschwellig auch feine homoerotische Neigungen verspürte, aber auch dies würde keinen Widerspruch darstellen zu dem verständlichen Wunsch nach einer gleichaltrigen Vertrauensperson und einer warmherzigen Freundschaft. Etwas kühler fällt tatsächlich ihre Erwähnung eines möglichen „boyish lover“ aus, sie nennt diesen Gedanken lediglich „highly interesting [...] to my vanity“¹⁰⁷.

Unabhängig davon, wie stark Lauras Bedürfnis nach den jeweiligen Bezugspersonen im einzelnen ist, bzw. wie sich die Gewichtungen im Laufe ihres Lebens verschoben haben, und ob sie nun zärtliche Gefühle gegenüber jungen Mädchen verspürt oder nicht, lässt sich festhalten, dass sie das Bedürfnis nach allen hat, denn sie sehnt sich nach Aufmerksamkeit, Zuwendung, Freundschaft, Zuneigung und Liebe in einer Form, die ihrem Alter entspricht und ihr deshalb nicht von ihrem alternden Vater und den matronenhaften Gouvernanten zuteil werden kann. Und gerade so, als hätte sie bei einem Dschinn die Erfüllung dreier Wünsche eingefordert, ohne zu wissen, welchen Geist sie damit ruft, bekommt sie ihre Wünsche erfüllt, denn sie bekommt

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Ebd. 225.

¹⁰⁶ Ebd. 227.

¹⁰⁷ Ebd. 241.

Carmilla, ein Geschöpf welches die Wesenszüge aller drei fehlenden Bezugspersonen Lauras in sich vereint, und dessen synergistisch geballte Liebe eine Eigendynamik entwickelt, die in ihrer Kompromisslosigkeit und Vollständigkeit, mit der sie das geliebte Objekt besitzen will, zu dessen Zerstörung führen muss.

Carmilla erfüllt die Rolle, die ihr von allen zugeordnet ist; sie verbringt viel Zeit mit Laura, ist Gesprächspartnerin und Freundin, und sie gibt sich den Anschein, als hätte sie nach solch einer Freundschaft genauso gedurstet wie Laura, wenn sie sagt: „I have never had a friend – shall I find one now?“¹⁰⁸. Daneben erinnert ihr Verhalten gelegentlich an das einer Mutter, wie wenn Laura schreibt: „Her murmured words sounded like a lullaby in my ear, and soothed my resistance into a trance“¹⁰⁹. Vor allem aber benimmt sie sich zunehmend wie ein Liebhaber, ihr Verhalten ist „like the ardour of a lover“¹¹⁰, so dass Laura überlegt, ob es sich bei ihr um einen verkleideten „boyish lover“ handeln könnte, und die schmachtenden Werbungen, die schon die aristokratischen Lüstlinge in den empfindsamen Romanzen anwandten,¹¹¹ beherrscht sie ebenso wie ihr literarischer Vorgänger Lord Ruthven¹¹²:

“I have been in love with no one, and never shall,” she whispered,
“unless it should be with you.”¹¹³

Liebe fühlt Carmilla tatsächlich für Laura, denn im Gegensatz zu den Bauernmädchen der Umgebung, mit denen sie immer kurzen Prozess macht um ihren Blutdurst zu stillen, nimmt sie sich für Laura viel Zeit und versucht sie von ihrer Art der Liebe zu überzeugen. Diese Liebe ist jedoch völlig anders, als diejenige, nach der Laura sich sehnt und deshalb kann Laura Carmillas Aussagen nicht verstehen, und schreckt in diesen Momenten mit einem unguuten Gefühl zurück:

“Dearest, your little heart is wounded; think me not cruel because I obey the irresistible law of my strength and weakness; if your dear heart is wounded, my wild heart bleeds with yours. In the rapture of my enormous humiliation I live in your warm life, and you shall die – die, sweetly die – into mine. I cannot help it; as I draw near to you, you, in your turn, will draw near to others, and learn the rapture of that cruelty, which yet is love; so, for a while, seek to know no more of me and mine, but trust me with all your loving spirit.”

¹⁰⁸ Ebd. 237.

¹⁰⁹ Ebd. 240. Vgl. auch Veeder 206.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Vgl. Brittnacher 178.

¹¹² Vgl. das Zitat auf Seite 24.

¹¹³ „Carmilla“ 248.

And when she had spoken such a rhapsody, she would press me more closely in her trembling embrace, and her lips in soft kisses gently glow upon my cheek.

Her agitations and her language were unintelligible to me.

From these foolish embraces, which were not of very frequent occurrence, I must allow, I used to wish to extricate myself; but my energies seemed to fail me. [...] it embarrassed me; it was hateful and yet over-powering [...]¹¹⁴

[...]

“I am sure, Carmilla, you have been in love; that there is, at this moment, an affair of the heart going on.”

“I have been in love with no one, and never shall, “ she whispered, “unless it should be with you.”

How beautiful she looked in the moonlight !

Shy and strange was the look with which she quickly hid her face in my neck and hair, with tumultuous sighs, that seemed almost to sob, and pressed in mine a hand that trembled.

Her soft cheek was glowing against mine. “Darling, darling, “ she murmured, “I live in you; and you would die for me, I love you so.”

I started from her.¹¹⁵

[...]

You will think me cruel, very selfish, but love is always selfish; the more ardent the more selfish. How jealous I am you cannot know. You must come with me, loving me, to death; or else hate me and still come with me, and *hating* me through death and after. There is no such word as indifference in my apathetic nature.”

“Now, Carmilla, you are going to talk your wild nonsense again,” I said hastily.

[...]”[...] Love will have its sacrifices. No sacrifice without blood. [...]”¹¹⁶

Carmillas Liebe ist eine räuberische, die trotz aller Zuneigung und aller Überredungsversuche letztendlich nicht nach dem Willen des Gegenübers fragt, sondern sich sowieso nimmt was sie will, und sei es zu Kosten des Verderbens des anderen. „love is always selfish; the more ardent the more selfish“ ist Carmillas Maxime, und so lässt sie keine andere Meinung gelten als ihre eigene. Dass auch Laura Carmilla auf die eine oder andere Weise liebt ist offensichtlich, aber, unabhängig davon ob ihre Liebe eine eher freundschaftliche ist oder ob sie sich insgeheim auch erotisch zu Carmilla hingezogen fühlt, sie ist, in ihrer durch die Isolation bedingten psychischen Unreife und Einsamkeit, der sehr viel schwächere, ja geradezu hilflose Part in einer ungleichen Beziehung. Carmillas körperliche Annäherungen erfüllen sie zwar mit instinktivem Unbehagen sobald Carmilla eine gewisse Grenze überschreitet und ihre Liebkosungen mit Erklärungen begleitet, die Laura nicht versteht und deshalb „wild nonsense“ nennt, aber da Carmilla mittlerweile zu Lauras wichtigster Bezugsperson in der Weltabgeschie-

¹¹⁴ Ebd. 240.

¹¹⁵ Ebd. 248.

denheit des Schlosses geworden ist und andere fehlende Bezugspersonen ersetzt, kann und will Laura sich ihren zudringlichen Zärtlichkeiten und ihrem Einfluss insgesamt nicht entziehen.

Wenn Carmilla ihre „rhapsody“ vorträgt, die von der kindlich-naiven Laura sowieso nicht verstanden wird, dann klingt sie wie der Pädophile, der zum Kinde spricht. Sie bittet um Verständnis und um Vertrauen, verspricht dem Gegenüber, dass es Gefallen finden wird an dem was kommt, erklärt, nur einem unwiderstehlichen Gesetz zu folgen wenn sie ihre Stärke ausnutzt und ihrer Schwäche nachgibt, und sie ist sich der Tragweite ihrer beabsichtigten Tat voll bewusst wenn sie sagt: „as I draw near to you, you, in your turn, will draw near to others, and learn the rapture of that cruelty, which yet is love“.

Bedenken, dass sie im Unrecht ist und ihr Tun moralisch verwerflich sein könnte, kommen Carmilla nie. Für sie ist ihr Trieb ihre Natur, der zu gehorchen sie als selbstverständlich ansieht. Als Lauras Vater die Krankheit erwähnt, welche zahlreiche junge Bauernmädchen sterben lässt, eine, wie sich später herausstellt, auf Carmillas Vampirismus zurückzuführende Angelegenheit, sagt sie:

“And this disease that invades the country is natural. Nature. All things proceed from Nature – don’t they ? All things in the heaven, in the earth, and under the earth, act and live as Nature ordains ? I think so.”¹¹⁷

Carmilla glaubt tatsächlich, dass sie Laura etwas Gutes tut; dies wird besonders deutlich, wenn die beiden über das Sterben reden. „Why *you* must die – *everyone* must die; and all are happier when they do.”¹¹⁸ behauptet Carmilla. An anderer Stelle gebraucht sie ein Beispiel aus der Natur, um Laura zu überzeugen, dass dieser durch ihre Liebe ein erstrebenswerteres Dasein winkt:

“You are afraid to die ?”

“Yes, every one is.”

“But to die as lovers may – to die together, so that they may live together. Girls are caterpillars while they live in the world, to be finally butterflies when the summer comes; but in the meantime there are grubs and larvae, don’t you see – each with their peculiar propensities, necessities and structure.”¹¹⁹

Die Tragik der Vampirin Carmilla ist, dass sie Laura einerseits auf ihre Weise wirklich liebt und dass sie ihr nach ihrer eigenen Überzeugung

¹¹⁶ Ebd. 251.

¹¹⁷ Ebd. 245.

¹¹⁸ Ebd. 242.

¹¹⁹ Ebd. 246.

nichts Böses antut, dass es aber völlig außerhalb ihrer Möglichkeiten steht eine andere Ansicht als ihre eigene gelten zu lassen und zu begreifen, dass das, was sie Laura antut als verderblich und zerstörend und nicht als beglückend empfunden wird. Sie handelt egoistisch und gibt es zu ohne sich einer Schuld bewusst zu sein, und sie erklärt, dass sie ihren Willen konsequent auch dann durchsetzen wird, wenn Laura nicht einverstanden ist: „You must come with me, loving me, to death; or else hate me and still come with me, and *hating* me through death and after.“ Carmilla ist damit die sinnbildliche Verkörperung egoistischer Liebe, die einsichtslos ihre, wie auch immer gearteten, Vorstellungen auch mit Gewalt gegen einen weit schwächeren Partner durchsetzt und auf diese Weise destruktive Wirkung entfaltet.

Laura auf der anderen Seite bleibt durchweg kindlich-naiv, ahnt zwar in gewissen Momenten instinktiv die Gefahr, kann sie aber nicht wirklich begreifen und will deshalb Carmilla auch als nichts anderes wahrhaben, denn als das hübsche junge Mädchen, dem sie Zuneigung und Liebe entgegenbringt, und dessen Verschwinden sie erneut ihrer Einsamkeit überlassen würde. Und der Eindruck Carmillas auf Laura ist ein bleibender: ihrem kindlich unschuldigen Gemüt ist Carmilla zur ersten Liebe geworden, ihre sensible Psyche leidet dauerhaft unter den Ereignissen, und auch das Wissen, dass es sich bei Carmilla um einen Vampir gehandelt hat, bewirkt nicht, dass Laura zu einer Verarbeitung und Bewältigung des Erlebten in der Lage ist. Carmillas übermächtiges Bild sucht regelmäßig „with ambiguous alternations“¹²⁰ ihre Gedanken heim.

Zur Darstellung dieser destruktiven Liebesbeziehung verwendet Le Fanu zwei traditionelle literarische Figuren: die *Femme fatale* und die *Femme fragile*.¹²¹ „Carmilla“ erinnert insofern auch sehr an „Christabel“, das Le Fanu sicherlich beeinflusst hat.

Merklich beeinflusst von „Carmilla“ wurde hingegen Eric Stanislaus, Count Stenbock bei der Abfassung von „A True Story of a Vampire“ (1894). In dieser kurzen Geschichte wird das m.E. in „Carmilla“ erkennbare und verurteilte Motiv der Pädophilie sehr deutlich thematisiert und scheinbar anders bewertet.

¹²⁰ „Carmilla“ 288. Vgl. auch das Zitat oben, Seite 38.

¹²¹ Vgl. Brittnacher 175 ff.

E. Das Motiv der Pädophilie in Eric Stanislaus, Count Stenbocks

„A True Story of a Vampire“

Die „True Story“ spielt ebenfalls auf einem einsamen Schloss in der Steiermark, die Bewohner sind der alternde polnische Adlige Wronski, seine 13jährige Tochter Carmela und sein 12jähriger Sohn Gabriel, nebst einigen Angestellten. Eines Tages taucht der, scheinbar einer slawischen Nation entstammende, Edelmann Count Vardalek in der nächstgelegenen Stadt auf, macht die Bekanntschaft von Wronski, und wird von diesem auf das Schloss eingeladen, wo er zum Dauergast wird. Zwischen Vardalek und Gabriel entwickelt sich schnell eine seltsam-geheimnisvolle intime und bis zuletzt von gegenseitiger Zuneigung geprägte Freundschaft. Während Vardalek durch diese Freundschaft seine Vitalität zu erhalten scheint, beginnt der bisher kerngesunde Gabriel zu kränkeln, wird schließlich immer schwächer und stirbt, bis zuletzt gepflegt „with the utmost tenderness“¹²² von Vardalek, den er als einzigen noch erkennt. Nach dem Tod Gabriels verschwindet Count Vardalek plötzlich und spurlos.

Die 1894 in London veröffentlichte Kurzgeschichte enthält zahlreiche Anleihen aus „Carmilla“; eine Ähnlichkeit, die Stenbock (1860-1895) offenbar als bewusste Methode wählt, denn er macht aus der Quelle seiner Inspiration keinen Hehl, sondern weist geradezu demonstrativ darauf hin, indem er seine Ich-Erzählerin ‘Carmela‘ nennt. Auch in der „True Story“ ist das Verhältnis des Vampirs zu seinem Opfer ein homoerotisches, neu ist allerdings das Motiv der Knabenliebe, das ziemlich unverhüllt thematisiert wird.

Die Ich-Erzählerin Carmela, zu dem Zeitpunkt der Niederschrift bereits „an old woman“¹²³, befindet sich allerdings in einer ganz anderen Situation als die Ich-Erzählerin Laura, denn Carmela ist nicht selbst Opfer des Vampirs, sondern lediglich Zeugin der Ereignisse. Während Laura zwar nicht als zuverlässige Erzählerin gelten kann was die Objektivität betrifft, ihre Gefühle aber glaubhaft und nachvollziehbar beschreibt, wird Carmelas Persönlichkeit nicht greifbar. In den von ihr

¹²² „True Story“ 122.

Als Textgrundlage dient Leslie Shepard (ed.). *THE DRACULA BOOK OF CLASSIC VAMPIRE STORIES*. London, 1993, 113-122. Stenbocks Geschichte ist dort unter dem Titel „The Sad Story of a Vampire“ abgedruckt. Laut dieser Quelle (113) erschien sie erstmals in *STUDIES OF DEATH: ROMANTIC TALES*, London, 1994.

¹²³ Ebd.

erzählten Ereignissen spielt sie keine aktive Rolle und es wirkt wunderbar und unverständlich wenn sie ihre gegenwärtigen Gefühle gegenüber Vardalek schildert:

Yes, he desolated our home, killed my brother – the one object of my adoration – also my dear father. Yet, at the same time, I must say that I myself came under the spell of his fascination, and, in spite of all, have no ill-will towards him now.¹²⁴

Die in diesen Zeilen anklingende Schicksalsergebenheit zieht sich durch die ganze Geschichte und gibt der „True Story“ das Charakteristikum melancholisch-fatalistischer Verklärung. Gabriel wird von der alten Carmela als ein sehr hübscher, aber seltsamer, geradezu elfenhafter Junge geschildert, der sich zu den Tieren mehr hingezogen fühlt, als zu den Menschen. Einen nachvollziehbaren Grund für seine Zuneigung zu Vardalek erfährt der Leser jedoch nicht, es scheint sich dabei um eine providentielle Fügung zu handeln. Einer solchen Fügung zu gehorchen scheint auch Vardalek, der mehr als Opfer des Schicksals denn als Täter beschrieben wird. Er hat helle Haare, entbehrt damit eines typischen Charakteristikums des Bösen, der Ausdruck seiner Augen zeigt „intense sadness“¹²⁵, und als er gebeten wird länger zu bleiben und dem auch zustimmt, heißt es:

He added with a smile which was bitter, very very bitter: “You see I am a cosmopolitan, a wanderer on the face of the earth.”¹²⁶

Die Verklärung der quasi-pädophilen Vardalek-Gabriel Beziehung wird dadurch erhöht, dass kein Blut fließt. Vardalek bringt den Energietransfer auf fast rein emotionale Weise zustande, ein einfacher Kuss auf den Mund genügt, im Gegensatz zu Carmilla hat er es nicht nötig, seinem Opfer heimlich Gewalt anzutun, sondern erhält das Gewünschte freiwillig:

When Vardalek was away, Gabriel was continually asking for him and talking about him. Then at the same time he seemed to regain his old vitality and spirits. Vardalek always returned looking much older, wan, and weary. Gabriel would rush to meet him, and kiss him on the mouth. Then he gave a slight shiver: and after a little while began to look quite young again.¹²⁷

Ähnlich wie Carmilla ihre ‘rhapsody’, hält auch Vardalek seinem Opfer eine Ansprache, als sich der offenbar in Trance befindliche Gabriel des Nachts dem klavierspielenden Vardalek nähert:

¹²⁴ Ebd. 115.

¹²⁵ Ebd. 118.

¹²⁶ Ebd. 119.

He said – this time speaking in Polish – *Nie umiem wyrazic jak ciebie Kocham*,- “My darling, I fain would spare thee; but thy life is my life, and I must live, I who would rather die. Will God not have *any* mercy on me? Oh! oh! life; oh the torture of life!” Here he struck one agonized and strange chord, then continued playing softly, “O Gabriel, my beloved! my life, yes *life* – oh, why life? I am sure this is but a little that I demand of thee. Surely thy superabundance of life can spare a little to one who is already dead. No stay, “he said now almost harshly, “what must be, must be!”

Gabriel stood there quite still, with the same fixed vacant expression, in the room. He was evidently walking in his sleep. Vardalek played on: then said, “Ah!” with a sigh of terrible agony. Then very gently, “Go now, Gabriel; it is enough.”¹²⁸

Stenbock stellt ganz die Tragik des Täters in den Vordergrund, das Opfer interessiert ihn nicht. Vardalek ist einer, der ‘wirklich nicht anders kann’, im Gegensatz zu Carmilla hat er großes Mitgefühl mit dem geliebten Opfer, wird von Gewissensbissen geplagt, verzweifelt am unabänderlichen Schicksal und klammert sich an die Hoffnung, dass Gabriel überleben wird. Als diese Hoffnung schwindet und sich Gabriels baldiger Tod abzeichnet, pflegt er ihn „with the utmost tenderness“¹²⁹ und gibt schließlich dem Verschiedenen einen letzten Kuss auf den Mund, bevor er spurlos verschwindet. Wronski stirbt bald darauf aus Kummer, und Carmela, Alleinerbin des Familienvermögens, beginnt ihr Geld in Erinnerung an den verstorbenen Bruder zum Wohle streunender Tiere auszugeben.

Ob die Sichtweise der „True Story“ als einer verklärten Darstellung pädophiler Neigungen wirklich angemessen ist, mag hier letztendlich dahingestellt bleiben, von der Hand zu weisen dürfte sie aber nicht einfach sein. In der Sekundärliteratur wird die „True Story“ kaum gewürdigt, wenn überhaupt erfolgt nur eine kurze Erwähnung und der Hinweis auf den exzentrischen und seltsamen Charakter des Autors.

Wenige Jahre nach Stenbocks seltsamer Geschichte erschien Bram Stokers Roman *Dracula*, dessen anhaltende Popularität das Tor zum 20. Jahrhundert für das Vampirmotiv aufstieß. Vor dem nächsten Kapitel, dessen Thema *Dracula* sein wird, folgt jedoch noch ein kurzer Exkurs, der die wissenschaftliche Abwandlung des Vampirmotivs zum Inhalt hat, so wie sie in einigen Geschichten zum Ende des 19. Jahrhunderts stattfand.

¹²⁷ Ebd. 120.

¹²⁸ Ebd. 121.

¹²⁹ Ebd. 122.

Exkurs: Vampirismus, Positivismus und Skepsis

“Rubbish, Watson, rubbish! What have we to do with walking corpses who can only be held in their grave by stakes driven through their hearts? It’s pure lunacy.”

“But surely, “ said I, “the vampire was not necessarily a dead man? A living person might have the habit. I have read, for example, of the old sucking the blood of the young in order to retain their youth.”

“You are right, Watson. It mentions the legend in one of these references. But are we to give serious attention to such things? This Agency stands flat-footed upon the ground, and there it must remain. The world is big enough for us. No ghosts need apply.

Arthur Conan Doyle: “The Sussex Vampire”¹³⁰

Die Meinung, die Sherlock Holmes in der Anfang des 20. Jahrhunderts erschienen Erzählung gegenüber seinem Freund Dr. Watson vertritt, dürfte auch schon einige Jahrzehnte davor diejenige von vielen britischen Zeitgenossen gewesen sein. Der Vampir des traditionellen Aberglaubens passte nicht in eine Zeit schnellen wissenschaftlichen Fortschritts und wirkte zunehmend lächerlich. An den blutsaugenden Untoten, der nachts aus seinem Grab steigt, glaubte niemand und die zahlreichen Vampirgeschichten, die im ausgehenden 19. Jahrhundert erschienen, waren in der Mehrzahl routinemäßig geschriebene kommerzielle Unterhaltungswerke, ohne literarischen Wert.¹³¹ Die Zeit überdauert haben nur jene, bei denen der Symbolcharakter der Vampirfigur eine profunde Sichtweise erlaubt und Bezüge zur Gesellschaft und Sozialgeschichte herstellen lässt. Watsons Einwand gegen Holmes pauschaler Abqualifizierung gibt hingegen zu bedenken, dass Vampirismus nicht in jedem Fall etwas Übernatürliches an sich haben muss und Holmes stimmt dem mit Einschränkung zu.

Dass Watson recht hat, zeigt die Kriminal- und Sittengeschichte, auf die hier freilich nicht näher eingegangen werden soll. Aber auch in der Literatur gibt es Beispiele für eine Verwendung des Vampirmotivs, die sich völlig vom alten slawischen Aberglauben löste und eine wissenschaftlich orientierte Grundlage für die Handlung wählte.

Da sind einmal Erzählungen wie „The Man-eating Tree“ (1881) von Phil Robinson und „The Flowering of the Strange Orchid“ (1895) von H.G. Wells, welche die Eigenschaft des Blutsaugens auf aggressive Pflanzen

¹³⁰ Arthur Conan Doyle. *The Speckled Band: Four Sherlock Holmes Stories*. Stuttgart, 1994, 124.

¹³¹ Frost nennt u.a.: *Master of His Fate* (1890) von J. Maclaren Cobban, *Vampires: Mademoiselle Reseda* (1891) von Julien Gordon, und *The Blood of the Vampire* (1897) von Florence Marryat. Frost 51.

übertragen und damit zu einem Problem für Botaniker und Weltreisende machen. Begünstigt wurde das Interesse an solchen Geschichten durch die damalige Größe des britischen Empire, die die Faszination an Fremdem und Geheimnisvollem mit sich brachte.

Eine andere Art von Erzählung ist Mary Braddons „Good Lady Ducayne“ (1896), die auf der, auch in *Dracula* bedeutsamen, neuen wissenschaftlichen Methode der Bluttransfusion basiert. Lady Ducayne lässt heimlich ihren jungen und aus einfachen Verhältnissen stammenden Gesellschafterinnen Blut abzapfen, um es sich dann selbst einspritzen zu lassen, in der Hoffnung auf diese Weise ihr schon etwa 100jähriges Leben zu verlängern. Irgendein sexueller Symbolcharakter fehlt dieser Vampirfigur völlig, von ihren literarischen Vorgängern hat sie lediglich den Adelstitel, der einmal mehr für die rücksichtslosen Ausbeutungspraktiken dieser Klasse steht. Botting¹³² sieht in der Erzählung die Einstellung zum wissenschaftlichen Fortschritt widergespiegelt, der neben Zustimmung auch Misstrauen hervorrief und durch mangelnde Seriosität falsche Hoffnungen weckte:

In Mary Braddon's 'Good Lady Ducayne' (1896) the vampire theme signals the barbarities that result from human vanity and scientific illusions. [...] A scientific version of the quest for eternal life, the story highlights the horrible illusions of alchemical powers that surround contemporary science.¹³³

Richtungsweisend für die Literatur und vor allem auch für das Kino des 20. Jahrhunderts wurde aber dann doch die traditionelle Verwendung des Vampirmotivs, die Bram Stoker mit seinem 1897 erschienenen Roman *Dracula* endgültig etablierte.

¹³² Fred Botting, *GOTHIC*. London und New York, 1996.

¹³³ Ebd., 144.

V. *Dracula* von Bram Stoker

A. *Dracula*, der 'ultimative' Vampir

Mit seiner Romanfigur *Dracula* wollte der Ire Bram Stoker einen 'Überghoul' schaffen¹³⁴ und es ist ihm gelungen, zumindest insofern als Anzahl und Bandbreite der bisher existierenden Interpretationen zu *Dracula* (1897) immens groß ist. Meist wird der Roman vor dem Hintergrund der bezüglich Sexualität von einer Doppelmoral geprägten Gesellschaft des Viktorianischen England und dem damals vorherrschenden Frauenbild gesehen, und entsprechende Interpreten finden alle möglichen Arten sexueller Motive in *Dracula*. Weibliche Sexualität und männliche Homosexualität sind ebenso Thema wie Inzest und Gewalttriebe. Roth¹³⁵ interpretiert den Roman mittels Zugrundelegung des Ödipuskomplexes, sieht *Dracula* als Vaterfigur, Lucy und Mina als Mutterfiguren, die Gruppe von Vampirjägern als Söhne, und das Ganze als eine Geschichte von Rivalität, Vatermord und Inzest. Senf¹³⁶ sieht in den Vampirjägern unzuverlässige Chronisten, die sich selbst wie Vampire benehmen und die Gelegenheit nutzen ihre Gewalt- und Sexualtriebe auszuleben, wobei er vor allem die Pfählung Lucys als Beispiel nennt. Biographisch orientierte Interpretationsansätze sehen einen von seinem eigenen Liebesleben frustrierten Bram Stoker als wichtig für das Verständnis des Romans an.¹³⁷ Daneben wurde auch unter dem Aspekt Faschismus analysiert¹³⁸, wie auch unter dem des Kapitalismus: „The money that had been buried comes back to life, becomes capital and embarks on the conquest of the world: this and none other is the story of *Dracula* the vampire.“ schreibt Franco Moretti in seinem Aufsatz „A Capital *Dracula*“ zur Entdeckung eines Schatzes alter Goldmünzen durch Jonathan Harker in *Draculas* Schloss.¹³⁹ Die vielleicht originellste Interpretation stammt von Kittler,

¹³⁴ Sturm 574.

¹³⁵ Phyllis A. Roth: „Suddenly Sexual Women in Bram Stoker's *Dracula*“. In *Literature and Psychology* 27, 1977, 113-121. Eingesehen wurde der Abdruck des Aufsatzes in der hier verwendeten Ausgabe von *Dracula*: Bram Stoker. *Dracula*. Norton Critical Edition, ed. Nina Auerbach und David Skal, London und New York, 1997, 411-421.

¹³⁶ Carol A. Senf: „*Dracula*: The Unseen Face in the Mirror“. In *The Journal of Narrative Technique* 9, 1979, 160-170. Ebenfalls in der Norton Critical Edition, 421-431.

¹³⁷ Vgl. Frost 55.

¹³⁸ Wird erwähnt bei Tracy, 41.

¹³⁹ Franco Moretti: „A Capital *Dracula*“. In *Signs Taken for Wonders: Essays in the*

der *Dracula* wegen des unermüdlichen Protokollierens, Stenographierens, Archivierens und Dokumentierens der Protagonisten nicht als Vampirroman, sondern als Sachbuch unserer Bürokratisierung lesen will.¹⁴⁰

Da die Bedeutung des Vampirmotivs als Metapher für den Themenbereich Liebe und Sexualität bereits bei den vorangegangenen Erzählungen und Romanen erläutert wurde, soll dieser Aspekt hier nicht auch noch am Beispiel von *Dracula* vertieft werden, ebensowenig wie die originellen, aber doch auch sehr spekulativen Schlüsse, die in Abhandlungen wie denen von Moretti und Kittler gezogen werden. Statt dessen wird der folgende Abschnitt einen Gesichtspunkt zum Thema haben, der untrennbar mit der Entstehungs- und Erscheinungszeit von *Dracula* verbunden ist: die Sichtweise des Vampirs als Verkörperung des Fremden, das im Zuge des Imperialismus nach England kommt und die Nation zu zerstören droht, die Furcht vor dem, was Stephen Arata *reverse colonization* nennt.¹⁴¹

B. Dracula als Sinnbild der Bedrohung des Westens durch den Osten

Bereits im Exkurs Ende des letzten Kapitels wurde gesagt, dass die Ausdehnung des Britischen Empire bis in die letzten Winkel der Erde gegen Ende des Jahrhunderts ein zunehmendes Interesse an Fremdem und Geheimnisvollem nachsichzog und Erzählungen zur Folge hatte, die eine Mischung zwischen Schauergeschichte und früher Science Fiction sind. Aber auch Literatur, die das Element des Übernatürlichen beibehielt, bediente sich der neuen Möglichkeiten und verlagerte den Schauplatz der Handlung in weit entfernte und in der Vorstellung der Zeitgenossen von Geheimnissen und Wundern geprägte Regionen der Erde. War in der klassischen *Gothic novel* der Ort des Geschehens oft das katholische Südeuropa gewesen, die katholische Kirche Brutstätte oder zumindest Komplizin des Bösen, die in der

Sociology of Literary Forms. New York, 1988, 90-104. Ebenfalls in der Norton Critical Edition, 431-444. Zitat 432.

¹⁴⁰ Vgl. Brittnacher 122. Kittlers Arbeit (Friedrich A. Kittler: „Draculas Vermächtnis. In *Zeta 02/mit Lacan*, hg. Dieter Hombach, Berlin, 1982, 103-137) wurde nicht eingesehen.

¹⁴¹ Stephen D. Arata: „The Occidental Tourist: *Dracula* and the Anxiety of Reverse Colonization“. In *Victorian Studies*, 1990, 627-634.

Vorstellung damaliger Engländer noch immer in düsteren Folterkellern Unschuldige quälte, so wurden in der neuen Literatur Gotische Ängste auf außereuropäische Länder, Völker und Kulturen projiziert.¹⁴² Erfundene oder wirklich existierende Kulte und Religionen ferner Völker nahmen die Stelle der katholischen Kirche ein, und so müssen sich in Afrikaerzählungen wie Haggards *She* (1887) und Indienerzählungen wie Kiplings „The Mark of the Beast“ (1891) wackere Engländer gegen zwar primitive, aber ob ihrer unzivilisierten Gewaltbereitschaft und geheimnisvollen Fähigkeiten äußerst gefährliche Einwohner der entsprechenden Regionen durchsetzen. Die Vorstellung, welche die meisten Briten von der Urbevölkerung der Kolonien hatten, kommt deutlich zum Ausdruck in Kiplings seinerzeit sehr populärem Gedicht „The White Man’s Burden“ (1899), in dem es heißt: „sullen peoples, Half-devil and half-child.“

Da das Empire aber auch Ausländern die Möglichkeit zur Einwanderung nach England bot, setzte in den 1880er Jahren eine Welle solcher Einwanderung ein und sorgte für Unbehagen unter vielen Briten, die um die britische Kultur und die klare Abgrenzung der Briten von anderen Nationen fürchteten, und das durch Werke wie Max Nordaus *Degeneration* (1893) verstärkt wurde.¹⁴³ Arata nennt dieses Unbehagen den „late-Victorian nightmare of reverse colonization“.¹⁴⁴

In dieser Hinsicht ist Draculas Assoziation mit dem Osten von Bedeutung. Zwar kommt Dracula nicht aus Asien, sondern aus einem geographisch gesehen europäischen Land, aber der Anfang des Romans lässt keinen Zweifel daran, dass Transylvanien aus der Perspektive der damaligen Engländer nicht dem westlichen, also zivilisierten und von alten christlichen Nationalstaaten beherrschten Europa zuzuordnen ist. Schon im ersten Tagebucheintrag Jonathan Harkers heißt es „The impression I had was that we were leaving the West and entering the East“.¹⁴⁵ Bei seinen Recherchen im Britischen Museum findet Harker nicht nur heraus, dass es sich bei der Gegend in die er reist um „one of the wildest and least known portions of Europe“ handelt, sondern

Auch Norton Critical Edition 462-470.

¹⁴² Vgl. Botting 154.

¹⁴³ Vgl. Cannon Schmitt. *Alien Nation*. Philadelphia, 1997, 154; sowie das „Preface“ der hier verwendeten *Dracula*-Ausgabe der Norton Critical Edition, ix-xiii, xi.

¹⁴⁴ Arata 465 (Seitenangaben beziehen sich auf die Norton Critical Edition).

auch dass ihn dort ein Bevölkerungsgemisch auch außereuropäischer Herkunft erwartet, dass die Bevölkerungsgruppe unter die er sich begeben wird, ihre Herkunft von den Hunnen herleitet und dass er damit rechnen muss, mit finsterstem Aberglauben nicht nur der europäischen Folklore konfrontiert zu werden:

In the population of Transylvania there are four distinct nationalities: Saxons in the south, and mixed with them the Wallachs, who are the descendants of the Dacians; Magyars in the west, and Szekelys in the east and north. I am going among the latter, who claim to be descended from Attila and the Huns. This may be so, for when the Magyars conquered the country in the eleventh century they found the Huns settled in it. I read that every known superstition in the world is gathered into the horseshoe of the Carpathians, as if it were the centre of some sort of imaginative whirlpool;¹⁴⁶

Diese Verbindung Draculas, selbst ein Szekely, mit dem Hunnenkönig Attila, einem Erzfeind der christlich-abendländischen Welt, der im fünften Jahrhundert vom innersten Asiens bis nach Rom vordrang, lässt Dracula mehr als einen Asiaten denn als Europäer erscheinen. Für die Engländer erschien das Bevölkerungsgemisch der Karpaten barbarisch, primitiv in seinem Aberglauben, aber dennoch gefährlich durch seinen Hang zur Gewalt und kriegerische Neigungen,¹⁴⁷ „Half-devil and half-child“, wie die Völker der Kolonien.

Dem Bild, das sich in Harkers Tagebucheintragen abzeichnet, wird Dracula voll und ganz gerecht, als er schließlich selbst auftritt. Stoker präsentiert ihn als kriegerisch, stark und vital.¹⁴⁸ Mehrmals kann sich Harker von der enormen Körperkraft des Grafen überzeugen, und wenn Dracula selbst über sein Haus und dessen Geschichte spricht, dann tut er dies wie ein Kriegsfürst:

In his speaking of things and people, and especially of battles, he spoke as if he had been present at them all. [...] 'We Szekelys have a right to be proud, for in our veins flows the blood of many brave races who fought as the lion fights, for lordship. [...] What devil or what witch was ever so great as Attila, whose blood is in these veins?' He held up his arms. 'Is it a wonder that we were a conquering race; [...]?'¹⁴⁹

Die Gegenwart nennt Dracula „these days of dishonourable peace“,¹⁵⁰ und was sein Kommen nach London für diese Stadt bedeutet, wird

¹⁴⁵ *Dracula* 9.

¹⁴⁶ Ebd.10.

¹⁴⁷ Vgl. Arata 464.

¹⁴⁸ Vgl. ebd. 463-464.

¹⁴⁹ *Dracula* 33-34.

¹⁵⁰ Ebd. 35.

schon angedeutet, als er Harker seine Gründe, für den Wunsch dorthin zu gehen, mitteilt:

I long to go through the crowded streets of your mighty London, to be in the midst of the whirl and rush of humanity, to share its life, its change, its death, and all that makes it what it is.¹⁵¹

Life, change und *death*, obgleich unbestritten Bestandteile jeden natürlichen Lebens, stehen zu auffällig an dieser Stelle, um nur zufällig zu sein und nicht auch Draculas Pläne mitzuteilen.¹⁵² Auch Harker erkennt dies schließlich und notiert in sein Tagebuch:

This was the being I was helping to transfer to London, where, perhaps, for centuries to come he might, amongst its teeming millions, satiate his lust for blood, and create a new and ever-widening circle of semi-demons to batten on the helpless.¹⁵³

Der von Stoker verwendete Begriff 'semi-demons' ähnelt in auffälliger Weise dem zwei Jahre später von Kipling gebrauchten 'Half-devil'. Eine weitere Parallele zum englischen Imperialismus und der damit verbundenen Einwanderung nach England besteht darin, dass Dracula nicht von ungefähr nach England kommt, sondern dies nur durch Harkers Reise nach Transylvanien möglich wird. Des Geldes wegen reist dieser in ein fernes Land, ist von den Menschen dort oft befremdet und verunsichert, sammelt aber nebenbei Kochrezepte, die er nach England 'importieren' möchte.¹⁵⁴ Als Folge dieser Reise kommt Dracula nach London. „This was the being I was helping to transfer to London“ spiegelt die Ängste jener Zeitgenossen, die in der Einwanderung aus britischen Kolonien eine Bedrohung der Nation sahen.

Um diese Bedrohung angemessen zu verkörpern, ist Dracula ein durch und durch negativer Held,¹⁵⁵ der höchstens durch seine kriegerische Männlichkeit beeindrucken mag, und dem Schwächen und positive Eigenschaften fehlen, wie sie seine literarischen Vorgänger hatten. Melancholisch ist er höchstens, wenn er vergangenen und glorreichen kriegerischen Zeiten nachtrauert, Reue und Lebensmüdigkeit wie Varney kennt er nicht, es fehlt ihm die Mattigkeit, die Carmillas Wesen oft kennzeichnet, ebenso deren Zuneigung zu ihrem Opfer, und er hat schon gar nicht die Weinerlichkeit eines Count Vardalek.

¹⁵¹ Ebd. 26.

¹⁵² Vgl. Schmitt 153.

¹⁵³ *Dracula* 53-54.

¹⁵⁴ Vgl. Schmitt 139.

¹⁵⁵ Vgl. Fußnote 82.

Dieser Bedrohung stellen sich drei Engländer, ein Amerikaner und ein Kontinentaleuropäer entgegen, eine einige westliche Allianz gegen den Osten, die wohl von vielen Zeitgenossen herbeigesehnt wurde, aber nicht der Realität entsprach.¹⁵⁶ Die Szene, in welcher der gemeinsame Kampf gegen den Vampir beschlossen wird, ähnelt der Vereinbarung eines Kreuzzuges oder den legendären Geschichten um König Artus' Tafelrunde:

The Professor stood up and, after laying his golden crucifix on the table, held out his hand on either side. I took his right hand, and Lord Godalming his left; Jonathan held my right with his left and stretched across to Mr Morris. So as we all took hands our solemn compact was made.¹⁵⁷

Die Bedrohung, der sich die Gruppe um Van Helsing entgegenstellt, ist weniger Vernichtung und Tod, sondern vielmehr eine Auslöschung von Werten.¹⁵⁸ Diese Werte sind definiert durch das viktorianische Frauenbild, der Sicht der Frau als *angel in the house*. Indem Dracula Frauen zu Vampiren macht, bedroht er viktorianische Wertvorstellungen, seine Invasion bedeutet eine Auflösung kultureller und rassischer Grenzen.¹⁵⁹ Anstatt zu Hause eigene Kinder zu ernähren und großzuziehen, jagen zu Vampirinnen gewordene Engländerinnen des Nachts fremde Kinder und nähren sich von deren Blut.¹⁶⁰ Bei der zur Vampirin gewordenen Lucy bleibt nur die Pfählung durch ihren Verlobten, um sie zumindest als Tote in Harmonie mit bestehenden Wertvorstellungen zurückzugewinnen. Die ebenfalls von Dracula bedrohte Mina wird daraufhin zu einer allegorischen Figur, ähnlich einer *Europa*, *Britannia* oder *Marianne*. Ihre Rettung und Draculas Vernichtung bilden ein einziges Ziel, denn in ihr sind die, durch den Osten bedrohten, westlichen Werte verkörpert.¹⁶¹ Die Auslöschung dieser Werte wäre gleichbedeutend mit dem Ende westlicher Kultur und Zivilisation in der bisherigen Form, und dessen ist sich auch Dracula bewusst, als er seine Verfolger ein einzigesmal anspricht:

'You think to baffle me, you – with your pale faces all in a row, like sheep in a butcher's. You shall be sorry yet, each one of you! [...] My revenge is just begun! I spread it over centuries, and time is on my side. Your girls that you all love are mine already; and through them

¹⁵⁶ Vgl. Schmitt 142.

¹⁵⁷ *Dracula* 210.

¹⁵⁸ Vgl. Arata 465.

¹⁵⁹ Vgl. Botting 151 und Schmitt 142.

¹⁶⁰ Vgl. Schmitt 142 und 144.

¹⁶¹ Vgl. Schmitt 142.

you and others shall yet be mine – my creatures, to do my bidding and to be my jackals when I want to feed. Bah!”¹⁶²

Schon zeigen sich auch bei Mina die fatalen Auswirkungen von Draculas Annäherungen: die Berührung einer Hostie verbrennt sie an der entsprechenden Körperstelle und sie selbst weiß, dass sie „unclean“¹⁶³ ist.

Durch die gemeinsamen Anstrengungen der Vampirjäger wird Dracula schließlich besiegt; die Gefahr ist damit gebannt, der Niedergang des Westens noch einmal abgewendet. „It was worth this to die!”¹⁶⁴ sagt der sterbende Quincey Morris nach Draculas Vernichtung zur geretteten Symbolfigur Mina, und unterstreicht damit noch einmal Bedeutung und Tragweite des Kampfes. Die Rückkehr Minas zur traditionellen Rolle als Ehe-, Hausfrau und Mutter, als *angel in the house*, macht den Triumph komplett und bestätigt viktorianische Wertvorstellungen über Gesellschaft, Kultur und Rasse.¹⁶⁵ Den Stellenwert dieser durch Mina symbolisierten Wertvorstellungen macht Van Helsing im letzten Satz des Romans noch einmal deutlich, als er über Minas und Jonathans Sohn sagt: „later on he will understand how some men so loved her, that they did dare much for her sake.”¹⁶⁶

In *Dracula* wird das Böse als äußere Bedrohung dargestellt. Ansätze zur Komplexität, d.h. den Vampir als ambivalente Figur zu zeigen, sind zwar vorhanden, werden aber nicht durchgehalten, sondern von einem simplen gut-böse Dualismus überlagert. Die Gleichsetzung der Person des Grafen mit dem Osten und seine ständige und bis zuletzt beibehaltene Verteufelung ist zu eindeutig, um Dracula letztendlich als eine ambivalente Figur zu sehen. Eher kann er als ein Feindbild interpretiert werden, ein Gespenst, das die viktorianische Seele geboren hat.

¹⁶² *Dracula* 267.

¹⁶³ Ebd. 279.

¹⁶⁴ Ebd. 326.

¹⁶⁵ Vgl. Schmitt 145.

¹⁶⁶ Ebd. 327.

V. Zusammenfassung

Wie in dieser Arbeit dargelegt wurde, ist die literarische Vampirfigur des 19. Jahrhunderts kein eindimensionales Monster, welches in der Schauerliteratur lediglich zur bloßen Hervorrufung von Angst verwendet würde, sondern stets auch Verkleidung und Verkörperung von Aussagen und Schilderungen, deren Äußerung ohne diese Verschleierung problematisch gewesen wäre.

Wurde das Vampirmotiv bereits im 18. Jahrhundert für satirische Zwecke im übertragenen Sinn gebraucht, so wurde der Vampir durch Polidoris „Vampyre“ vollends zu einem sittengeschichtlichen Symbol. Indem er eine Vampirgestalt mit Adelstitel kreierte, eröffnete Polidori Möglichkeiten, welche die der bäuerlichen Dorfkultur angehörenden Vampire der Folklore nicht boten. Lord Ruthven ist ein Symbol der Dekadenz und moralischen Verworfenheit seines Standes. Die sarkastische Schilderung der Gesellschaft, der desillusioniert pessimistische Grundton und das unglückliche Ende der Geschichte verkünden Antagonismus wider überkommend gesellschaftliche Normen und scheinheilige Wertvorgaben, nicht Bestätigung bestehender Verhältnisse, wie es in der typischen *Gothic novel* üblich war.

Gesellschaftskritik dieser Art war nicht das Ziel von James Malcolm Rymer, der bei der Abfassung von *Varney* pragmatischen Notwendigkeiten unterworfen war, die Polidori nicht betroffen hatten. Das Vampirmotiv diente Rymer vor allem als Mittel zum Zweck seinen Lesern spärlich kaschierte Darstellungen sexuellen Inhalts zu präsentieren, eben das, was sein Publikum wollte und *Varney* zum Erfolg werden lies. Symbolcharakter hat die Vampirfigur aber auch in *Varney*. Der Vampir erscheint hier als zerrbildhafte Verkörperung einer tabuisierten Sexualität; er wird zum Schatten der von Doppelmoral geprägten viktorianischen Kultur.

Anders als Rymer in seinem aktions- und temporeichen *Varney* konzentriert sich Le Fanu in „Carmilla“ ganz auf die subtile Schilderung der Zweierbeziehung zwischen Vampir und Opfer. Unabhängig davon, welcher Interpretation von „Carmilla“ man genau den Vorzug geben mag, ist diese Beziehung in jedem Fall eine ungewöhnliche und problematische Liebesbeziehung zwischen ungleichen Partnern. Sie wird von Le Fanu beschrieben aus der Sicht des schwächeren Partners, der

ob dieser Schwäche und der gegenseitigen Ungleichheit zum Opfer werden muss. In „Carmilla“ ist der Vampirismus ein, nicht an eine bestimmte Zeit oder Gesellschaft gebundenes, Sinnbild für die Destruktivität der Liebe in solchen Beziehungen.

Ebenso unabhängig von Zeit und Ort dürfte die Aussage von Stenbocks „True Story“ sein, vorausgesetzt man kann eine Aussage in der Geschichte finden. Statt dessen lässt sich die verklärend anmutende Schilderung der Liebe zwischen einem männlichen Vampir und einem Knaben auch schlicht als Beleg dafür sehen, dass unter der Verkleidung der Vampirmaske fast jede, sonst noch so sehr tabuisierte, Sexualthematik ins Rampenlicht des viktorianischen England gebracht werden konnte.

Gemessen an der Komplexität, welche die Vampirerzählung mit „Carmilla“ erreicht hatte, stellt *Dracula* einen Rückschritt dar. Auch die Vielzahl existierender Interpretationen kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass der alle, oft schon in *Varney* verwendeten, Vampir-klichees versammelnde und unter zahlreichen kleinen Ungenauigkeiten leidende Roman ein Produkt der Weltanschauung und Wertvorstellung des viktorianischen England ist, und über diesen Horizont nur wenig hinausreicht. Die Faszination, welche die Abweichung von diesen Wertvorstellungen hat, wird zwar mehrfach angedeutet, verliert sich aber im Laufe des Romans in einer gut-böse Kategorisierung, die den Leser indoktriniert in *Dracula* einen äußeren Gegner zu sehen, der Unheil und Vernichtung androht. Gemäß der um die Jahrhundertwende verkündeten Warnung ‘Europa wahre deine heiligen Güter‘ spiegelt der Roman den Zeitgeist und die Moralvorstellungen des imperialistischen Europa wider, ohne ernsthaft etwas in Frage zu stellen.

Diese Zusammenfassung zeigt, dass die Motivgeschichte der literarischen Vampirfigur unterschiedliche Ausprägungen aufweist. Trivialität und Anspruch finden sich ebenso wie Gesellschaftskritik und Bestätigungen gesellschaftlicher Verhältnisse und Moralvorstellungen. Gemeinsam ist diesen Ausprägungen, dass sie alle in einem mehr oder minder starken Maß vor sittengeschichtlichem Hintergrund betrachtet werden können. Dies ist der verbindende rote Faden und der vielleicht interessanteste Aspekt des Vampirmotivs.

Bibliographie

Primärliteratur

- Byron, Lord: „Augustus Darvell“, in John Polidori: *THE VAMPYRE AND OTHER TALES OF THE MACABRE*. Oxford, 1997, 246-251.
- Coleridge, Samuel Taylor: „Christabel“, in: H. Bloom / L. Trilling (ed.): *Romantic Poetry and Prose*. Oxford, 1973, 257-273.
- Le Fanu, Sheridan: „Carmilla“, in: *IN A GLASS DARKLY*. 1948, 222-288.
- Polidori, John: „The Vampyre“, in: *THE VAMPYRE AND OTHER TALES OF THE MACABRE*. Oxford, 1997, 3-23.
- Rymer, James Malcolm: *Varney, the Vampyre*, in: Christopher Frayling *VAMPYRES*. London, 1991, 145-161 (auszugsweise), sowie in: James B. Twitchell: *The Living Dead: A Study of the Vampire in Romantic Literature*. Durham, 1981, 207-214 (auszugsweise).
- Southey, Robert: „Thalaba the Destroyer“, in: *THE POETICAL WORKS OF ROBERT SOUTHEY*. London, 1849, vol. IV.
- Stenbock, Eric Stanislaus, Count: „The Sad Story of a Vampire“, in Leslie Shepard (ed.): *THE DRACULA BOOK OF CLASSIC VAMPIRE STORIES*. London, 1993, 113-122.
- Stoker, Bram: *DRACULA*. A Norton Critical Edition, London, 1997.

Sekundärliteratur

- Achilles, Jochen: *Sheridan Le Fanu und die schauerromantische Tradition*. Tübingen, 1991.
- Arata, Stephen: „The Occidental Tourist: *Dracula* and the Anxiety of Reverse Colonization“, in: Bram Stoker: *DRACULA*. A Norton Critical Edition, London, 1997.
- Baldick C./ Morrison R.: „Introduction“ zu John Polidori: *THE VAMPIRE AND OTHER TALES OF THE MACABRE*. Oxford, 1997, vii-xxii.
- Borrmann, Norbert: *Vampirismus oder die Sehnsucht nach Unsterblichkeit*. Hugendubel, 1999.
- Botting, Fred: *GOTHIC*. London, 1996.
- Brittnacher, Hans Richard: *Ästhetik des Horrors*. Frankfurt am Main, 1994.
- Bunson, Matthew: *Das Buch der Vampire*. München, 1997.

- Frayling, Christopher: *VAMPYRES*. London, 1991.
- Frost, Brian J.: *The Monster With A Thousand Faces: Guises of the Vampire in Myth and Literature*. Ohio, 1989.
- Howarth, Patrick: *Play Up and Play the Game: THE HEROES OF POPULAR FICTION*. London, 1973.
- Melton, Gordon J.: *THE VAMPIRE BOOK*. Farmington Hills, 1999.
- Schmitt, Cannon: *Alien Nation – Nineteenth-Century Gothic Fictions and English Nationality*. Philadelphia, 1997.
- Schroeder, Aribert: *Vampirismus*. Frankfurt am Main, 1973.
- Seeber, Ulrich (ed.): *Englische Literaturgeschichte*. Stuttgart 1993.
- Sturm, Dieter: „Literarischer Bericht“, in D. Sturm / K. Völker: *Von denen Vampiren*. Frankfurt am Main, 1994.
- Tracy, Robert: „Loving You All Ways: Vamps, Vampires, Necrophiles and Necrofilles in Nineteenth-Century Fiction“, in: Regina Barreca: *Sex and Death in Victorian Literature*. London, 1990, 32-59.
- Twitchell, James B.: *The Living Dead: A Study of the Vampire in Romantic Literature*. Durham, 1981.
- Veeder, William: “Carmilla: The Arts of Repression”, in *Texas Studies in Literature and Language*. Volume 22 / Number 1 / Spring 1980, ed. Edwin T. Bowden and William j. Scheik, 197-223.