

Das Jahrhundert der Vampire

Deutschsprachige Vampirfiktionen
des 20. Jahrhunderts

Dissertation

zur Erlangung des Grades

Doktorin der Philosophie

(Dr. phil.)

am Fachbereich

Philosophie und Geisteswissenschaften

der Freien Universität Berlin

vorgelegt von

Nadine Ebert

Berlin 2018

Erstgutachter: Prof. Dr. Stefan Keppler-Tasaki

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Cordula Lemke

Tag der Disputation: 12.7.2019

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|-----------|
| Einleitung | 6 |
| Das Erwachen des historischen Vampirs. Historische Fälle und wissenschaftliche Diskussion im 18. Jahrhundert..... | 12 |
| Frühe deutsche Vampirliteratur | 15 |
| Wandel des Vampirbildes | 18 |
| Forschungsstand | 24 |
| Zum Aufbau der Arbeit | 28 |
| | |
| I. Das Erwachen der Vampire. Von der deutschen Stoker-Übersetzung bis zu Murnaus <i>Nosferatu</i> | 30 |
| I.1 Eine Biografie im Zeichen des Krieges: Vlad III. Drăculea (1431-1476/77) | 31 |
| I.2 Erste fremdsprachige Übersetzungen und die deutsche Erstausgabe von Bram Stokers <i>Dracula</i> | 36 |
| I.3 Der frühe deutsche Film: die vampirische Leinwand..... | 39 |
| I.4 Friedrich Wilhelm Murnaus <i>Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens</i> (1922) | 42 |
| a) Entstehung, Uraufführung, Presseecho und der Rechtsstreit mit Florence Stoker..... | 42 |
| b) Der ‚deutsche‘ Vampir | 49 |
| Wagnerismus – Der Vampir als Erbe des „Fliegenden Holländers“ | 52 |
| Exkurs: Vampirismus und Homosexualität | 55 |
| Veränderungen des Vampirbildes in der deutschsprachigen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts | 58 |
| Aufmarsch der Tyrannen: Hanns Heinz Ewers’ <i>Vampir</i> (1920)..... | 64 |
| c) Der Vampir als Sündenbock..... | 72 |
| | |
| II. Die Privatisierung des Vampirs. Verbannung im Nationalsozialismus und Wiederkehr in der Exil- und Heimkehrerliteratur | 78 |
| II.1 Phantastik im Dritten Reich..... | 82 |
| II.2 Familiärer Vampirismus: Alfred Döblins <i>Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende</i> (1956)..... | 85 |
| a) Aufarbeitung des Vater-Sohn-Konflikts..... | 88 |
| Der Mutterkomplex und seine Verarbeitung in <i>Die Prinzessin von Tripoli</i> | 92 |
| b) Szenen einer Ehe: Der deutsche Hamlet und die Frage nach der Kriegsschuld..... | 98 |
| Exkurs: Die Vampirin als Hollywoodallegorie..... | 108 |

| | |
|--|------------|
| III. Gespenster der Vergangenheit. Vampire zwischen Nachkriegszeit und Studentenbewegung | 113 |
| III.1 Vampirliteratur und -filme von der Nachkriegszeit bis in die späten 1970er Jahre | 115 |
| III.2 Hans W. Geißendörfers Frühwerk <i>Jonathan</i> (1970) | 118 |
| a) Generationenkonflikte | 120 |
| b) Aufarbeitung des Nationalsozialismus | 123 |
| c) Kritik des Christentums | 126 |
| IV. Der therapeutische Vampir. Von Energievampiren und der Suche nach einer Ich-Identität | 131 |
| IV.1 Vampirfiktionen im ausgehenden 20. Jahrhundert | 132 |
| IV.2 Adolf Muschg's <i>Das Licht und der Schlüssel</i> (1984) | 134 |
| a) Die Ich-Figuren des Constantin Samstag | 136 |
| b) Die Suche nach der Ich-Identität | 139 |
| Abhängigkeitsverhältnisse: Die ‚Saugtherapie‘ | 143 |
| Hilfe zur Selbsthilfe: Die Erzähltherapie | 147 |
| V. Geschlechterkonflikte. Vampirismus und „Moderne Frauen“ | 154 |
| V.1 Von den ‚Blaustrümpfen‘ zur ‚Neuen Frauenbewegung‘ | 155 |
| V.2 Vampirinnen. Zwischen Lesben, Femmes fatales und „Modernen Frauen“ | 156 |
| V.3 Elfriede Jelineks <i>Krankheit oder Moderne Frauen</i> (1987) | 161 |
| a) Die vampirische Schriftstellerin | 163 |
| b) Noch einmal: Vampirismus und Christentum | 166 |
| c) Die ‚natürliche‘ Frau: Anderssein als Schwäche | 169 |
| d) Der Mann als soziologischer Vampir-Typus | 175 |
| e) Vampirismus als Krankheit | 178 |
| f) Die Vernichtung der „Modernen Frauen“ | 181 |
| Schlussbemerkung und Ausblick | 186 |
| Literaturverzeichnis | 195 |
| Siglenverzeichnis | 195 |
| Primärliteratur | 195 |
| Sekundärliteratur | 199 |
| Filmverzeichnis | 219 |
| Onlineverweise | 219 |

| | |
|--|------------|
| Zusammenfassung..... | 220 |
| Summary | 221 |
| Danksagung..... | 222 |
| Selbstständigkeitserklärung | 223 |

Einleitung

Aus dem Grabe werd' ich ausgetrieben,
Noch zu suchen das vermißte Gut,
Noch den schon verlorenen Mann zu lieben
Und zu saugen seines Herzens Blut.
Ist's um den geschehn,
Muß nach andern gehn,
Und das junge Volk erliegt der Wut.¹

Johann Wolfgang Goethe beschrieb Ende des 18. Jahrhunderts in *Die Braut von Korinth* (1797) bereits sehr genau, was in Literatur und Film bis heute generell unter einem Vampir verstanden wird: Ein von den Toten zurückgekehrtes Wesen, das vom Blutdurst getrieben allnächtlich aus dem Grab steigt, um sich ein Opfer zu suchen. Die meist hocherotische Vampirdame, die es häufig auf Männer und Frauen gleichermaßen abgesehen hat, oder der düstere Gentleman in Anzug und Umhang, den es nach jungfräulichem Blut gelüstet, haben beide jedoch nur wenig mit jenem historischen Vampirmythos gemein, der im frühen 18. Jahrhundert Konjunktur hatte.

Der Vampir ist ein relativ junger Mythos, doch vampirähnliche Motive traten bereits in der Antike literarisch in Erscheinung. Die ältesten Vorbilder gehen, so Hagen Schaub, auf die sumerische Todesgöttin Lilitu zurück, ein im Ruf der Blutrünstigkeit stehendes Mischwesen aus Schlange, Vogel und Mensch.² Die im *Buch Raziel* der Kabbalah auftretende vampiraffine Figur der Lilith gilt als Adams erste Frau. Da sie sich ihm nicht unterwerfen wollte, floh sie kurzerhand und fristete fortan als Nachtdämonin ihr Dasein, die dazu verdammt war, das Blut von Männern und Kindern zu trinken.³ Die Legenden über die griechischen Lamien, die ebenfalls das Blut von Männern und Kindern tranken, gehen hingegen auf die lybische Herrscherin Lamia zurück, die dem

¹ Johann Wolfgang Goethe: *Die Braut von Korinth* (1797). In: Ders.: *Werke*. Bd. 1: *Gedichte und Epen 1*. Hrsg. v. Erich Trunz. München 1978, S. 268-273, hier S. 273.

² Vgl. Hagen Schaub: *Blutspuren. Die Geschichte der Vampire. Auf den Spuren eines Mythos*. Graz 2008, S. 30.

³ Vgl. Hagen Schaub: *Vampire. Dem Mythos auf der Spur*. Wiesbaden 2011, S. 37.

Gott Zeus etliche Kinder gebar.⁴ Bis auf ihre Tochter Skylla wurden diese jedoch von Zeus' Gattin Hera getötet, woraufhin sich Lamia aus Rache den Empusen anschloss.⁵ Diese äußerst abstoßenden Wesen verwandeln sich, wie Philostratos' Erzählung *Die Empuse* (um 200 n. Chr.) zeigt, in schöne Frauen, um Männer anzulocken und deren „Lebenskräfte auszusaugen.“⁶ Den raubvogelartigen Striges – halb Mensch, halb Vogel – geht zwar das Bluttrinken ab, ihnen wird stattdessen nachgesagt, sie würden mit ihren Krallen Menschen zerfleischen.⁷ In Phlegon von Tralleis' Erzählung *Die Braut von Amphipolis* (um 130 n. Chr.) ersteht hingegen erstmals ein Mensch – die junge Philinnion – von den Toten auf, nicht um zu ihrem Verlobten, sondern zu ihrem wahren Geliebten zurückzukehren. Goethe nahm sich die Erzählung der *Braut von Amphipolis* später zum Referenztext für seine eingangs zitierte Ballade *Die Braut von Korinth*.

Der Historiker Thomas M. Bohn hat Erzählungen über vampirähnliche Wiedergänger im 12. Jahrhundert in England und im 14. Jahrhundert in Böhmen ausfindig gemacht, die bereits den populären historischen Vampirfällen Ende des 18. Jahrhunderts ähneln.⁸ Die Berichte aus England schildern besonders den zweifelhaften Lebenswandel oder die ungewöhnlichen Todesumstände von Menschen, die angeblich als Wiedergänger zurückgekehrt waren.⁹ Indem die Verdächtigen öffentlich als „Unruhestifter oder Krankheitsherd diffamiert“¹⁰ wurden, sollte vor allem die Gottesfurcht in der Gesellschaft gestärkt werden.¹¹ Dazu passen die Erzählungen aus Böhmen.

⁴ Vgl. Norbert Borrmann: *Vampirismus oder die Sehnsucht nach Unsterblichkeit*. München 1998, S. 46; vgl. Robert von Ranke-Graves: *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*. Hamburg 2007, S. 184.

⁵ Vgl. ebd.

⁶ Ebd., S. 169, 184. Siehe dazu Philostratos: *Die Empuse* (um 200 n. Chr.). In: Dieter Sturm, Klaus Völker (Hg.): *Von denen Vampiren oder Menschengraubern – Dichtungen und Dokumente*. Erfstadt 2006, S. 18-21, hier S. 20f.: „Die edle Braut hier ist eine der Empusen, die man Lamien und Gestalten des Grauens nennt. Sie trachten sowohl nach Liebesgenuß wie vor allem nach Menschenfleisch und locken diejenigen, die sie verspeisen wollen, durch Liebeslust an.“

⁷ Vgl. Susanne Pütz: *Vampire und ihre Opfer. Der Blutsauger als literarische Figur*. Bielefeld 1992, S. 15.

⁸ Vgl. Thomas M. Bohn: *Der Vampir. Ein europäischer Mythos*. Köln, Weimar u.a. 2016, S. 31.

⁹ Vgl. ebd., S. 36.

¹⁰ Ebd., S. 47.

¹¹ Vgl. ebd., S. 36, 44.

Neplach von Opatowitz, Abt des Benediktinerklosters Opatowitz in Ostböhmen, überlieferte die Geschichten des Hirten Myslata. Dieser war 1336 im böhmischen Dorf Blow als Wiedergänger zurückgekehrt und hatte versucht, die Dorfbewohner zu würgen, während die sogenannte Hexe von Lewin 1344 ihr Unwesen trieb und ihr Leichentuch verschlungen haben soll.¹² Beide wurden zunächst gepfählt und dann verbrannt.¹³

Auch andere Kulturen kennen vampirähnliche Wesen, die ebenfalls an das Vampirmotiv angrenzen.¹⁴ So ist der chinesische Jiang Shi ein untotes Wesen, das seinen Opfern zwar kein Blut, dafür aber ihre Lebensenergie (Qi) entzieht.¹⁵ Der afrikanische Asanbosam ist ein vor allem in Ghana und Togo beheimatetes anthropomorphes Wesen, das mit hakenähnlichen Füßen fledermausartig in Bäumen hängend seinen Opfern auflauert.¹⁶ Der in Indien beheimatete Dämon Brahmaparusha kommt einem Vampir schon näher: Er entnimmt seinen Opfern ihr Blut, um danach ihre Eingeweide zu verspeisen.¹⁷ Die Kategorisierungen vampirähnlicher Wesen sind nicht immer eindeutig. Die weitverbreiteten vampirähnlichen Wesen weisen Einzelzüge auf, die im historisch recht spät auftretenden Vampir eine höchst stabile und erfolgreiche Konstellation eingehen. Kreaturen wie die ‚schmatzenden Toten‘ oder die ‚Nachzehrler‘ können unter dem allgemeinen Begriff des Wiedergängers gefasst werden.¹⁸

¹² Vgl. ebd., S. 50; vgl. Klaus Völker: *Historischer Bericht*. In: Ders., Dieter Sturm (Hg.): *Von denen Vampiren oder Menschengaugern – Dichtungen und Dokumente*. Erfstadt 2006, S. 667-703, hier S. 681.

¹³ Vgl. Bohn: *Der Vampir*, S. 51f. Hajek von Libotschan, ein westböhmischer Chronist des 16. Jahrhunderts, arbeitete Neplachs Erzählungen für seine *Böhmische Chronik* publikumswirksam um und verschaffte ihnen dadurch einen gewissen Bekanntheitsgrad (vgl. ebd., S. 50).

¹⁴ Vgl. Marco Frenschkowski: *Keine spitzen Zähne. Von der interkulturellen Vergleichbarkeit mythologischer Konzepte: das Beispiel des Vampirs*. In: Christa Agnes Tuczay, Julia Bertschik (Hg.): *Poetische Wiedergänger. Deutschsprachige Vampirismus-Diskurse vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Tübingen 2005, S.43-59, hier S. 59. Für ausführliche Beschreibungen zu den in diesem Abschnitt genannten und zu weiteren vampirähnlichen Wesen vgl. Borrmann: *Vampirismus*, S. 42-45.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 43.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 42; vgl. Stuart A. Kallen: *Vampire History and Lore*. San Diego 2011, S. 15.

¹⁷ Vgl. Bob Curran: *Vampires: A Field Guide to the Creatures that stalk the Night*. New Jersey 2005, S. 141; vgl. Eckard Schleberger: *Die indische Götterwelt. Gestalt, Ausdruck und Sinnbild. Ein Handbuch der hinduistischen Ikonographie*. München 1997, S. 161.

¹⁸ Vgl. Schaub: *Vampire*, S. 16: Der Nachzehrler entzieht seinen Hinterbliebenen die Lebenskraft, indem er sie aus dem Grab heraus mit Hilfe von Telepathie zu sich ruft. Seine Opfer werden nach ihrem Tod jedoch nicht selbst zu Nachzehrern. Der schmatzende Tote verzehrt sein Leichentuch während er in seinem Grab liegt. Dadurch wird auch seinen nahen Angehörigen Lebensenergie entzogen.

Dennoch wurden sie in zeitgenössischen Berichten synonym als Begriffe für den Vampir verwendet. All diese Wesen transportieren auf ihre Weise die offenbar universelle „Furcht vor der Natur, vor Tod, Finsternis und fallweise vor Sexualität“¹⁹. Der problematische Umgang des Menschen mit dem Tod und den Toten – die Toten werden betrauert, konfrontieren die Lebenden jedoch auch mit ihrer eigenen Sterblichkeit –,²⁰ namentlich die noch in Hugo von Hofmannsthals *Gespräch über Gedichte* (1903) berührte Furcht vor deren Wiederkehr, trug sicherlich zum Vampirmythos bei.²¹ Der Brauch, den Toten Grabbeigaben mit in den Sarg zu legen, beruht auf dem Glauben an ein Leben nach dem Tod.²² Dort soll es den Verstorbenen an nichts mangeln, so dass sie nicht in die Welt der Lebenden zurückkehren mögen. Im Buddhismus, Hinduismus und dem frühen Christentum gilt der Tod als neuer Lebensabschnitt und verliert seinen Schrecken, da er nicht als Ende, sondern als Neubeginn gedeutet wird.²³ Der Tod bedeutet dementsprechend

die höchste Stufe der Vollendung und eine Voraussetzung für eine neue Lebensqualität. Die Motive der Wandlung und der Befreiung vom irdischen Dasein bilden die Metaphern des Todes. Die Krankheit und der Schlaf seien ein Übergangsstadium und eine Vorbereitungsphase für neue Erfahrungsbereiche.²⁴

Geschichten über Vampire erzählen hingegen „von einem Trauma, das der Tod verhängt, sobald er unter die Lebenden zurückkehrt“²⁵ und geben zugleich eine mögliche Antwort auf die von den Hochreligionen größtenteils unbeantwortete Frage, was mit den Verstorbenen passiert, wenn ihr Übergang in das Jenseits

¹⁹ Schaub: *Vampire*, S. 33.

²⁰ Vgl. Elisabeth Bronfen: *The Vampire: Sexualizing or Pathologizing Death*. In: Rudolf Käser, Vera Pohland (Hg.): *Disease and Medicine in Modern German Cultures*. Ithaca, New York 1990, S. 71-90, hier S. 74.

²¹ Siehe dazu Hugo von Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte* (1903). In: Ders.: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Bd. 7: *Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*. Hrsg. v. Bernd Schoeller. Frankfurt a.M. 1986, S. 495-509, hier S. 502: „[E]r fühlte, daß die gierige Seele eines Toten nachts mit dem Wind hereinkam und sich auf seine Brust setzte, dürstend nach Blut.“; vgl. Peter Mario Kreuter: *Der Vampirglaube in Südosteuropa. Studien zur Genese, Bedeutung und Funktion. Rumänien und der Balkanraum*. Berlin 2001, S. 178, 193.

²² Vgl. Sabine Schwabenthan: *Die Rückkehr der Vampire*. In: *Wunderwelt Wissen* 2 (6./7.2009), S. 24-31, hier S. 31; vgl. Kreuter: *Der Vampirglaube*, S. 176.

²³ Vgl. Jolanta Szafarz: *Triumph der Vanitas*. In: Mirosława Czarnecka, Andreas Solbach, Jolanta Szafarz, Knut Kiesant (Hg.): *Memoria Silesiae – Leben und Tod, Kriegserlebnis und Friedenssehnsucht in der literarischen Kultur des Barock*. Wrocław 2003, S. 221-226, hier S. 221.

²⁴ Ebd.

²⁵ Elisabeth Bronfen: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München 1994, S. 452.

scheitert.²⁶ Wie sonst könnte das Enthaupten, das Pfählen und das Fixieren der Leichen im Grab, das in Deutschland bis ins 19. Jahrhundert hinein praktiziert wurde, erklärt werden? Doch auch Fragen nach dem Ursprung für Naturkatastrophen, Krankheitsepidemien und sonstigen irrationalen Gefahren konnten auf den Vampir zurückgeführt werden.²⁷ Vor allem diente er jedoch der Entlarvung von Sündenböcken – vermeintlich zum Wohle der Gesellschaft.²⁸

Die Figur des Vampirs bildet offensichtlich die vorläufige Spitze einer monströsen Evolution. In der Forschung zum Thema herrscht Unklarheit über die genealogische Verwandtschaft des Vampirs mit einzelnen der genannten Wesen. Dass der Vampir geradezu ein „Menschheitsglaube“ sei, hat der Theologe und Fantastikforscher Marco Frenschkowski bestritten. Für ihn ist der Vampir ein Produkt slawischer Folklore, die sich bis hin nach Griechenland und Rumänien ausgebreitet hat.²⁹ Clemens Ruthner gibt ebenfalls zu bedenken, dass der Vampir als Motiv nur in Gegenden vorkomme, in denen Erdbestattungen üblich seien.³⁰ Dieser sogenannte „Vampirgürtel“ zieht sich „vom russischen Zarenreich in einem mehrfach geschwungenen Bogen bis nach Griechenland“³¹. Hagen Schaub und Peter Mario Kreuter führen deshalb noch eine weitere Möglichkeit an: Denkbar wäre es, dass der Vampir eine in Südosteuropa beheimatete Variante unter den wiederkehrenden Toten darstellt.³² Mit anderen wiederkehrenden Toten wäre er somit nur sehr weitläufig verwandt, da er sich durch seine außergewöhnlichen vampirischen Eigenschaften – insbesondere des Bluttrinkens – von ihnen abhebt.³³ Diese in

²⁶ Vgl. Kreuter: *Der Vampirglaube*, S. 193.

²⁷ Vgl. Bohn: *Der Vampir*, S. 294.

²⁸ Vgl. ebd., S. 295.

²⁹ Vgl. Frenschkowski: *Keine spitzen Zähne*, S. 59.

³⁰ Vgl. Clemens Ruthner: *Untote Verzahnungen. Prolegomena zu einer Literaturgeschichte des Vampirismus*. In: Christa Agnes Tuczay, Julia Bertschik (Hg.): *Poetische Wiedergänger. Deutschsprachige Vampirismus-Diskurse vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Tübingen 2005, S. 11-41, hier S. 20; vgl. Bohn: *Der Vampir*, S. 10.

³¹ Ruthner: *Untote Verzahnungen*, S. 20.

³² Vgl. Schaub: *Vampire*, S. 16, 20; vgl. Kreuter: *Der Vampirglaube*, S. 193. Diese Aussage bekräftigt auch Thomas M. Bohn: *Der Dracula-Mythos. Osteuropäischer Volksglaube und westeuropäische Klischees*. In: *Historische Anthropologie* 14 (2006), S. 390-409, hier S. 407.

³³ Vgl. Schaub: *Blutspuren*, S. 12f.; vgl. Kreuter: *Der Vampirglaube*, S. 23, 159.

Literatur und Filmen typische Eigenschaft wird dem historischen Vampir zwar zugesprochen – alle exhumierten Vampire wurden, wie noch zu sehen sein wird, mit angeblich blutverschmierten Mündern vorgefunden –, jedoch existieren keine Berichte, in denen ein Vampir beim Bluttrinken beobachtet werden konnte.³⁴ Eine Bisswunde – ebenfalls ein typisches literarisches und filmisches Vampirmotiv – wurde in den Exhumierungsberichten nicht erwähnt.³⁵

Der Ursprung des Begriffes *Vampir* wird in der Forschung ebenfalls nicht abschließend geklärt. Er liegt, laut Kreuter, in einer Vielzahl dialektaler Varianten vor, die vom Albanischen, Bulgarischen, Griechischen bis in das Südslawische reichen.³⁶ Kreuter vermutet ihn am ehesten im türkischen Sprachraum, während Bohn das altrussische Wort *upir*, das im 17. Jahrhundert im Altpolnischen wiederkehrt, als Quelle angibt.³⁷ Lucia-Alexandra Tudor hält hingegen eine Zweiteilung für wahrscheinlich. Ihrer Ansicht nach ist das Wort *vampir* slawischen Ursprungs und tritt in gleicher Form im Polnischen, Russischen, Serbischen, Bulgarischen und Tschechischen auf. Indes gebe es jedoch noch zahlreiche Varianten, wie z.B. das Türkische *uber*, das Russische *upir* oder das Bulgarische *vapir*.³⁸ Marius-Mircea Crişan vermutet, dass das Wort *vampir* aus dem Russischen stammt und dann seinen Weg über das Altpolnische und Serbische in die deutsche Sprache fand.³⁹ In Europa wurde der Begriff *Vampir* erst im frühen 18. Jahrhundert eingeführt. Wissenschaftliche Schriften berichteten über zahlreiche Vampirfälle, die am südöstlichen Rand der Habsburger-Monarchie auftraten. Der Vampir war von Beginn an ein Medienereignis in der Verflechtung mit medizinischen Diskursen.⁴⁰

³⁴ Vgl. ebd., S. 164, 167.

³⁵ Vgl. ebd., S. 170.

³⁶ Vgl. ebd., S. 69.

³⁷ Vgl. ebd., S. 71f.; vgl. Bohn: *Der Vampir*, S. 81.

³⁸ Vgl. Lucia-Alexandra Tudor: *Children of the Night*. In: *Romanian Journal of Artistic Creativity* (2015), S. 60-103, hier S. 62.

³⁹ Marius-Mircea Crişan: „Welcome to my House! Enter freely and of your own free Will“: *Dracula in International Contexts*. In: Ders. (Hg.): *Dracula. An International Perspective*. Cham 2017, S. 1-19, hier S. 4.

⁴⁰ Für detailliertere Informationen zu den historischen Vampirfällen und die wissenschaftliche Berichterstattung siehe die Studie von Anja Lauper: *Die phantastische Seuche. Episoden des Vampirismus im 18. Jahrhundert*. Zürich 2011.

Das Erwachen des historischen Vampirs. Historische Fälle und wissenschaftliche Diskussion im 18. Jahrhundert

1725 ereigneten sich in einem Dorf im serbischen Kisolova innerhalb kürzester Zeit einige Todesfälle. Die Dorfbewohner verdächtigten den Verstorbenen Peter Plojojovic, seine Opfer im Schlaf umgebracht zu haben.⁴¹ Seine Leiche wurde daraufhin exhumiert, gepfählt und verbrannt.⁴² Diese ersten Vampirfälle, die von dem Kameralprovisor Frombald geprüft wurden, erregten noch kein Aufsehen.⁴³ Im Jahr 1732 häuften sich jedoch die Berichte über eine unheilbare „vampirische Krankheit“⁴⁴, die sich vor allem in den Dörfern entlang der Grenze zum osmanischen Reich verbreitete, und eine wahre „Vampirhysterie“ auslöste.⁴⁵ Etliche wissenschaftliche Schriften – darunter Johannes Flückingers *Visum et Repetum* (1732), das Gutachten *Von denen Vampyren und Blut-Aussaugern* (1732) der Preußischen Societät der Wissenschaften oder Johann Christoph Harenbergs 1733 veröffentlichte Schrift *Vernünfftige und christliche Gedancken über die Vampirs oder Bluhtsaugenden Todten* – berichteten über die Vampirepidemie im serbischen Medvegja, die von dem 1732 verstorbenen Arnold Paole verursacht worden sein sollte. Es hieß, er habe sein Grab in der Nacht verlassen, seine Angehörigen aufgesucht, deren Blut gesaugt und mit der vampirischen Krankheit infiziert.⁴⁶ Aus den Gräbern der Verstorbenen seien seither ‚schmatzende Geräusche‘ vernommen worden.⁴⁷ An den daraufhin von Militärärzten exhumierten Leichen – ebenfalls an der von Paole – konnten keine

⁴¹ Vgl. Kreuter: *Der Vampirglaube*, S. 81.

⁴² Vgl. ebd., S. 82.

⁴³ Vgl. Klaus Hamberger: *Mortuus non mordet. Dokumentation zum Vampirismus 1689-1791*. Wien 1992, S. 20.

⁴⁴ Ebd., S. 11.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 8; vgl. Kreuter: *Der Vampirglaube*, S. 82; vgl. Bohn: *Der Vampir*, S. 18, 29.

⁴⁶ Vgl. Johannes Flückinger: *Visum et Repertum. Über die so genannten Vampirs, oder Blut-Aussauger, so zu Medvegia in Servien, an der Türckischen Granitz, den 7. Januarii 1732 geschehen*. In: Dieter Sturm, Klaus Völker (Hg.): *Von denen Vampiren oder Menschengaugern – Dichtungen und Dokumente*. Erfstadt 2006, S. 595-601, hier S. 596.

⁴⁷ Vgl., ebd.

Verwesungsmerkmale festgestellt werden.⁴⁸ Vielmehr schien es, als wären Fingernägel und Haare noch gewachsen, während die Körper geradezu lebhaft wirkten und Blutrückstände am Mund gefunden wurden – was die Vampirvermutung der Bevölkerung zunächst noch weiter verstärkte.⁴⁹ Die wissenschaftliche Untersuchung der Leichen ergab, dass die unheimlichen Geräusche durch Luft verursacht wurden, die im Laufe des Verwesungsprozesses aus den Körpern austrat.⁵⁰ Die weiterwachsenden Fingernägel und Haare und das vermeintliche Blut am Mund, welche die Bevölkerung für sichere Vampirmerkmale hielt, stellten sich ebenfalls als ‚normale‘ Leichenphänomene heraus.⁵¹ Die Wiener Obrigkeit war daher überzeugt, mit diesem ‚serbischen Bauernaberglauben‘ rasch fertig zu werden. Es kam jedoch anders. Die Vampirtraktate – allen voran Flückingers *Visum et Repertum* – machten „die interessierte Öffentlichkeit erstmals mit Details zum Vampirglauben an der türkischen Grenze vertraut“⁵². In Deutschland erschienen allein im Jahr 1732 als Antwort auf die von Militärärzten untersuchten Vorfälle in Medvegja 33 Publikationen zu diesem Thema.⁵³ Im Unterschied zu dem ersten Vampirfall von 1725 wurde nun nach einer Erklärung für den Vampirglauben gesucht.⁵⁴ Die vermeintlich eindeutigen Anzeichen, an denen ein Vampir erkannt werden konnte – frisches Blut auf den Lippen, weiterwachsende Fingernägel und Haare, das erigierte Glied männlicher Leichen, gerne auch die überirdische Schönheit der weiblichen Leichen – waren Phänomene, die enorme Suggestivkraft entwickelten. Hinzu kam, dass der Aberglauben von der Kirche, zumindest von der niederen Geistlichkeit, nicht entkräftet, sondern noch begünstigt wurde.⁵⁵ Die Phantasie

⁴⁸ Johann Christoph Harenberg: *Vernünfftige und christliche Gedancken über die Vampirs oder Bluhtsaugenden Todten*. Wolfenbüttel 1733, S. 28.

⁴⁹ Vgl. Flückinger: *Visum et Repertum*, S. 600f.

⁵⁰ Vgl. Preußische Societät der Wissenschaften: *Gutachten der königlichen Preußischen Societät derer Wissenschaften von denen Vampyren oder Blut-Aussaugern* (1732). In: Dieter Sturm, Klaus Völker (Hg.): *Von denen Vampiren oder Menschengaugern – Dichtungen und Dokumente*. Erfstadt 2006, S. 602-606, hier S. 603.

⁵¹ Vgl. ebd.

⁵² Lauper: *Die ‚phantastische Seuche‘*, S. 39.

⁵³ Vgl. ebd., S. 42.

⁵⁴ Vgl. Kreuter: *Der Vampirglaube*, S. 88.

⁵⁵ Lauper: *Die ‚phantastische Seuche‘*, S. 22.

triumphierte über die Wissenschaft. Die Details aus der wissenschaftlich unterlegten Diskussion, in Verbindung mit den oben genannten antiken Mythen und Legenden, formten in Phantasie der Menschen das Bild des todbringenden, bluttrinkenden und von den Toten auferstandenen Vampirs.

Diese heftig aufflammende Debatte um das Vampirthema war jedoch bereits 1735 wieder erloschen.⁵⁶ Erst über eine Dekade später, 1746, veröffentlichte Augustin Calmet, Abt des lothringischen Benediktinerklosters in Senones, seine Untersuchung *Dissertations sur les apparitions des esprits et sur les vampires de Hongrie, de Moravie & c.*, die den Vampirglauben auch abseits des Balkans, z.B. in England und Peru, untersuchte und die Vampirdiskussion von Neuem entfachte.⁵⁷ In den 1750er Jahren wurden jedoch erneut Vampire auf dem Balkan gesichtet, als 1753 der Leichnam eines Bergmannes geborgen wurde, dessen Körper statt Blut eine wässrige Flüssigkeit aufwies.⁵⁸ Er fiel Anna Tonner und Dorothea Pihsin zum Opfer, zwei Ende 1752 verstorbenen Frauen, die als Vampire identifiziert, exhumiert und verbrannt wurden.⁵⁹ Zahlreiche weitere heftig diskutierte Vampirfälle erregten schließlich den Argwohn der Kaiserin Maria Theresia. Mit einem Gegengutachten ihres renommierten Hofmediziners Gerard van Swieten wollte die der Aufklärung verpflichtete Herrscherin dem Aberglauben auf dem Balkan ein Ende bereiten. Sie reagierte empört darauf, dass der Klerus die Ängste der Landbevölkerung teilweise dazu nutzte, den Glauben an die Kirche und die Nachfrage nach kirchlichen Dienstleistungen zu stärken.⁶⁰ Am 1. März 1755 erließ sie eigens ein Gesetz, welches das eigenmächtige Handeln „im Zusammenhang mit der so genannten *Magia posthuma*“⁶¹ verbot und unter Strafe stellte. Derartige Vampirfälle mussten fortan von einem bestellten Mediziner geprüft werden und durften nicht mehr eigenmächtig von den voreingenommenen Geistlichen behandelt

⁵⁶ Vgl. Kreuter: *Der Vampirglaube*, S. 90.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 90f.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 92.

⁵⁹ Vgl. ebd.

⁶⁰ Vgl. Lauper: *Die ‚phantastische Seuche‘*, S. 22f.

⁶¹ Ebd., S. 23.

werden.⁶² Der historische Vampir – laut Anja Lauper ein Produkt des frühen europäischen Medienwesens – verschwand bereits wenige Jahre später, um 1760, aus der öffentlichen Diskussion.⁶³

Beim historischen Vampir handelte es sich ausdrücklich nicht um ein Wesen dämonischer Herkunft, sondern lediglich um einen in einem ländlichen Gebiet verstorbenen und von den Toten auferstandenen Menschen.⁶⁴ Die erotische Ausstrahlung, die dem Vampir in der folgenden Literatur und Bildenden Kunst zugeschrieben wurde, ging diesen wiederkehrenden Leichen ab. Der historische und der literarische Vampir gleichen sich im Wesentlichen darin, dass sie wiederkehrende, oft aus politisch-geographischen Grensräumen stammende Tote darstellen, die das Leben der Menschen auslöschen oder zumindest bedrohen.⁶⁵ Während dem historischen Vampir das Phänomen des Bluttrinkens – aufgrund fehlender Eckzähne – nur verdachtsweise zugeschrieben wurde, ist es ein fester Bestandteil im literarischen und filmischen Vampirdiskurs.

Frühe deutsche Vampirliteratur

Der frühe literarische Vampir ist ein Untoter, der meist besondere Fähigkeiten, wie z.B. die Gestaltwandlung, hat und mit raubtierhafter Nachtaktivität auf die Suche nach Opfern geht. Er behält dabei – und das ist ein wesentliches Element seines literarischen Potentials – dennoch einen menschlichen Kern. Deshalb besitzt er weiterhin die Fähigkeit, wie ein Mensch zu denken und handelt nicht rein nach seinen Instinkten.⁶⁶ Wie ein Mensch lässt er sich gegebenenfalls täuschen, überreden und überzeugen. Hans Richard Brittnacher stellte prägnant drei Varianten von Vampirgeschichten vor:

In der ersten töten die Vampire die Lebenden, in der zweiten mutieren die von Vampiren Gebissenen unweigerlich selbst zu Vampiren, in der dritten

⁶² Vgl. ebd.

⁶³ Vgl. ebd., S. 181.

⁶⁴ Vgl. Kreuter: *Der Vampirglaube*, S. 154. Kreuter weist hier darauf hin, dass sämtliche Vampirberichte in ländlichen Gegenden Südosteuropas stattfinden.

⁶⁵ Vgl. ebd.; vgl. Schaub: *Vampire*, S. 14.

⁶⁶ Vgl. Schaub: *Blutspuren*, S. 180.

Variante werden sie es nur, wenn sie vom Vampir zu einem wechselseitigen Bluttrinken eingeladen oder gezwungen werden.⁶⁷

Bereits während der wissenschaftlichen Bearbeitung der historischen Vampirfälle tritt der Vampir in der deutschen Literatur vergleichsweise verhalten in Erscheinung: 1748 schrieb der Dresdner Schriftsteller Heinrich August Ossenfelder das Gedicht *Der Vampir* und stellt darin erstmals einen nachtaktiven untoten Verführer vor, der in die Schlafzimmer junger Frauen eindringt und sie zum Geschlechtsverkehr zwingt.⁶⁸ Mit deutlichem Abstand und über eine Dekade nach Abschluss der Diskussion um die historischen Vampirfälle veröffentlichte Gottfried August Bürger 1773/74 sein populär gewordenes Gedicht *Lenore*, dessen Zeile „Die Toten reiten schnell!“ – in deutscher Sprache – Eingang in Bram Stokers englischsprachigen Roman *Dracula* fand.⁶⁹ Johann Wolfgang Goethe brachte gut 20 Jahre später mit *Die Braut von Korinth* (1797) die erste Vampirballade auf den nur zu aufnahmebereiten literarischen Markt, sparte dabei jedoch das Wort „Vampir“ aus. Während Bürgers Werk nicht von einem Vampir, sondern von einem belebten Toten handelt, können Ossenfelder und Goethe als die deutschsprachigen Wegbereiter dieses facettenreichen Motivkomplexes angesehen werden, der sich in den folgenden Jahrhunderten immer größerer Beliebtheit erfreuen sollte.⁷⁰ Der späte Goethe wandte sich entschieden gegen eine romantisch besetzte Vampirfigur und ihre, in seinen Augen, dubiose Popularität in der englischen und französischen Literatur:

Das Romantische ist schon in seinen Abgrund verlaufen; das Gräßlichste der neuern Produktionen ist kaum noch gesunkener zu denken. Engländer und Franzosen haben uns darin überboten. Körper, die bei Leibesleben verfaulen und sich in detaillierter Betrachtung ihres Verwesens erbauen, Tote, die zum Verderben anderer am Leben bleiben

⁶⁷ Hans Richard Brittnacher: *Blut. Grundsätzliche Bemerkungen zur Erfolgsgeschichte des Vampirs*. In: Christoph Augustynowicz, Ursula Reber (Hg.): *Vampirismus und magia posthuma im Diskurs der Habsburgermonarchie*. Berlin, Wien 2011, S. 17-37, hier S. 28.

⁶⁸ Vgl. Jörg Waltje: *Blood Obsession. Vampires, Serial Murder, and the Popular Imagination*. New York, Bern u.a. 2005, S. 33.

⁶⁹ Siehe Bram Stoker: *Dracula*. Hertfordshire 1993, S. 17: „One of my companions whispered to another the line from Burger’s [sic!] „Lenore“: – „Denn die Todten reiten schnell.“ – („For the dead travel fast.“)“; im Folgenden belegt mit der Sigle (D, Seite).

⁷⁰ Vgl. Katrin Strübe: *After Nightfall. Zur Geschichte des Vampirs in Literatur und Film*. Marburg 2006, S. 51.

und ihren Tod am Lebendigen ernähren: dahin sind unsre Produzenten gelangt! Im Altertum spukten dergleichen Erscheinungen nur vor wie seltene Krankheitsfälle; bei den Neuern sind sie endemisch und epidemisch geworden.⁷¹

Anfang des 19. Jahrhunderts, als die medizinische Wissenschaft den Vampir bereits seit mehreren Jahrzehnten begraben hatte, weckte diese Figur zunehmend das Interesse der Schriftsteller – und zwar zunächst der deutschsprachigen –, so dass ein Großteil des Vampirdiskurses zunächst in deutscher Sprache und vor deutschem Hintergrund geführt wurde.⁷² Die Popularität von Märchen, Volksliedern und Sagen – wie dem Fliegenden Holländer –, sowie das aufkeimende Interesse an Gespenster- und Schauergeschichten ebneten dem Vampir seinen Weg.⁷³ 1800 verarbeitete Novalis in seinem Gedichtzyklus *Hymnen an die Nacht* den Tod seiner früh verstorbenen Geliebten Sophie von Kühn, wobei die weibliche Leiche vampirische Züge aufweist.⁷⁴ Die Amazonenkönigin in Heinrich von Kleists 1808 veröffentlichtem Trauerspiel *Penthesilea* verwechselte fatalerweise Küsse mit Bissen und wurde so zur Kannibalin.⁷⁵ In seiner Erzählsammlung *Die Serapionsbrüder* (1819-21) vertiefte E. T. A. Hoffmann mit *Cyprians Erzählung* die Vampirphantasie ebenfalls anhand einer weiblichen Figur. Hagen Schaub führt

⁷¹ Johann Wolfgang Goethe: *Maximen und Reflexionen* (1833). In: Ders.: *Werke*. Bd. 12: *Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*. Hrsg. v. Erich Trunz. München 1978, S. 365-547, hier 487f.

⁷² Vgl. Schaub: *Vampire*, S. 195. Für detaillierte Beschreibung der frühen deutschen Vampirfiktionen siehe ebd., S. 195-197.

⁷³ Vgl. Pütz: *Vampire und ihre Opfer*, S. 24.

⁷⁴ Novalis: *Hinüber wall ich* (aus *Hymnen an die Nacht*; 1800). In: Dieter Sturm, Klaus Völker (Hg.): *Von denen Vampiren oder Menschengaugern – Dichtungen und Dokumente*. Erfstadt 2006, S. 30-31: „Hinüber wall ich,/ Und jede Pein/ Wird einst ein Stachel/ Der Wollust sein./ Noch wenig Zeiten,/ So bin ich los,/ Und liege trunken/ Der Lieb' im Schoß./ Unendliches Leben/ Wogt mächtig in mir/ Ich schaue von oben/ Herunter nach dir./ An jenem Hügel/ Verlischt dein Glanz –/ Ein Schatten bringet/ Den kühlenden Kranz./ O! sauge, Geliebter,/ Gewaltig mich an,/ Daß ich entschlummern/ Und lieben kann./ Ich fühle des Todes/ Verjüngende Flut,/ Zu Balsam und Äther/ Verwandelt mein Blut –/ Ich lebe bei Tage/ Voll Glauben und Mut/ Und sterbe die Nächte/ In heiliger Glut.“

⁷⁵ Heinrich von Kleist: *Penthesilea. Ein Trauerspiel* (1808). Frankfurt a.M. 2007, S. 125 [=Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 2: *Penthesilea, Das Kästchen von Heilbronn, Die Herrmannsschlacht, Prinz Friedrich von Homburg. Dramen 1808-1811*. Hrsg. v. Ilse-Marie Barth u. Hinrich C. Seeba. Frankfurt a.M. 1987, S. 143-256]: „So war es ein Versehen. Küsse, Bisse,/ Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt,/ Kann schon das Eine für das Andre greifen.“

noch einige weniger bekannte deutsche Autoren an, die sich des Vampirthemas annahmen.⁷⁶

Mitte des 19. Jahrhunderts ebte die Popularität des Vampirs in Deutschland zunehmend ab. Der Fokus verlagerte sich um 1820 in die englischsprachige Literatur. Byrons Leibarzt und Freund John William Polidori (1785-1821), sowie die Iren Joseph Sheridan Le Fanu (1814-1873) und Bram Stoker (1847-1912) gelten als die Begründer des modernen Vampirmythos im englischsprachigen Raum.⁷⁷ Während Polidori und Le Fanu mit ihren Werken *The Vampyre* (1816) und *Carmilla* (1872) die Tiefen (und Untiefen) des Themas erkundeten, war Stoker derjenige, der mit seinem *Dracula* (1897) das literarische Bild des Vampirs nachhaltig prägte. Dabei fällt auf, dass der Vampir seit Stoker zunehmend und vorrangig als Adelige auftrat.⁷⁸ Man mag darin einen bürgerlichen Reflex auf den europäischen Neoabsolutismus des späten 19. Jahrhunderts sehen.⁷⁹ Nachdem die englische Literatur die Führung im Vampirdiskurs übernommen hatte, kehrte die Vampirfigur erst im frühen 20. Jahrhundert – in hohem Maß als Reaktion auf Stokers *Dracula* – in die deutsche Literatur zurück und feierte namentlich in dem neuen Medium des Films seine Auferstehung.

Wandel des Vampirbildes

Das Vampirbild hat sich über die letzten dreihundert Jahre stark gewandelt. Vom schmutzigen, von den Toten auferstandenen Bauern im frühen 18. Jahrhundert entwickelte sich die essentiell metaphorische Figur zu einem

⁷⁶ Vgl. Schaub: *Vampire*, S. 197-200: Der Erfurter Autor Ignaz Ferdinand Arnold (1774-1812) veröffentlichte 1801 seinen Roman *Der Vampyr*, der heute als verschollen gilt. Johann August Apel (1770-1849) alias Friedrich Laun: *Die Totenbraut* (1810); Ernst Benjamin Salomo Raupach (1784-1852): *Laßt die Toten ruhn* (1823); Theodor Hildebrand (1794-1859): *Der Vampyr oder die Totenbraut* (1828), dessen Werk das Vorbild für Heinrich Marschners (1795-1861) Oper *Der Vampyr* (1828) war; Wilhelm Friedrich Waiblingers (1804-1830) Roman *Olura der Vampyr* (1826); Edwin Bauers Roman *Der Baron Vampyr* (1846), der von Polidoris *Der Vampyr* (1816) beeinflusst wurde.

⁷⁷ Vgl. Claude Lecouteux: *Die Geschichte der Vampire. Metamorphose eines Mythos*. Düsseldorf, Zürich 2001, S. 18.

⁷⁸ Vgl. Hans Richard Brittnacher: *Ästhetik des Horrors*. Frankfurt a.M. 1994, S. 119.

⁷⁹ Vgl. Schaub: *Vampire*, S. 191.

adeligen Untoten in der Literatur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts und begann damit ihren kometenhaften Aufstieg. Zwar verkörperte der männliche Vampir in der Literatur weiterhin das Gewalttätige und Böse, wegen seines tragischen Schicksals entwickelte er jedoch zunehmend melancholische Züge. Die Revolution der technischen Medien im Zeitalter der Industrialisierung, in dem die Literatur mit dem Film zu konkurrieren begann, trug ebenfalls erheblich zur Veränderung der Figur bei.

Während dem Vampirfilm zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine popularisierende Funktion zukam, war die inhaltliche Anreicherung der Vampirfigur vor allem Gegenstand der Literatur.⁸⁰ Vampirwellen entstanden meist in Zusammenhang mit gesellschaftlichen Umbrüchen oder Krisenwahrnehmungen, die im Besonderen mit dem Beginn eines neuen Jahrhunderts zusammenfielen. Der Vampir diente in diesen Schwellenzeiten als Projektionsfläche für die Ängste der Menschen vor einer unbestimmten, ungreifbaren Bedrohung. Bram Stoker veröffentlichte seinen Roman *Dracula* im Jahr 1897, als das viktorianische England dem neuen Jahrhundert entgegenblickte.⁸¹ Friedrich Wilhelm Murnaus *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922) kam hingegen kurz nach dem Ersten Weltkrieg heraus, der deutliche Spuren im Film hinterließ.⁸² Um den Höhepunkt der Studentenproteste 1968 herum fand ein regelrechter, mitunter intellektuell geprägter Vampirfilmboom statt. Der Vampir rückte nunmehr selbst als Protagonist in den Fokus und zeigte zunehmend Gefühle. Das Neue an ihm war die Tatsache, dass er eine Seele besaß. Sein Gewissen verbot es ihm oder jedenfalls einigen seiner Vertreter, sich an den Menschen zu vergehen.⁸³ Ende des 20. Jahrhunderts war der Vampir der sympathische, an seinem

⁸⁰ Vgl. Johannes Laaber-Schmölz: *There's a lot of Vampires out there...* In: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft* 41 (1998), H. 1-2, S. 129-140, hier S. 131.

⁸¹ Vgl. Ian Cooper: *Manson, Drugs and Black Power. The Countercultural Vampire*. In: Leon Hunt, Sharon Lockyer, Milly Williamson (Hg.): *Screening the Undead. Vampires and Zombies in Film and Television*. London, New York 2014, S. 19-37, hier S. 21; vgl. Katrin Schumacher: *Femme fantôme. Poetologien und Szenen der Wiedergängerin um 1800/1900*. Tübingen 2007, S. 23.

⁸² Vgl. Cooper: *Manson, Drugs and Black Power*, S. 21; vgl. Schumacher: *Femme fantôme*, S. 23.

⁸³ Vgl. Anna Gielas: *Von Nagern und Teenagern. Zur aktuellen Vergänglichkeit des Unsterblichen: Eine kleine Motiugeschichte des Vampirs unter besonderer Berücksichtigung seiner gegenwärtigen Entfledermausung*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20.1.2010, S. N3.

unsterblichen Zustand leidende Antiheld,⁸⁴ um dann in diversen Romanserien der Jahrtausendwende und ab 2005 als geradezu enthaltsam lebender, ja ‚zahnlosester‘ bzw. menschlichster Vertreter seiner Art in der populären *Twilight*-Saga von Stephenie Meyer wiederzukehren. Er wurde fortan nicht mehr als Bedrohung für die evolutionär von ihm überholte Menschheit wahrgenommen, sondern bot den Menschen stattdessen seine wohlwollende Hilfe an.

Der Vampirhype des 21. Jahrhunderts ist durch den Diskurs der Krise noch immer angemessen zu fassen. Der gegenwärtige Vampirtypus verkörpert neben den Ängsten vor allem die neoromantischen Sehnsüchte der Rezipienten – eine Gegenbewegung zur immer hektischer werdenden Welt – und wird zu einem humanen Ideal erhoben.⁸⁵ Die „vegetarisch“ lebende Vampirfamilie Cullen in *Twilight* besteht durchweg aus Mitgliedern, die nahezu menschlich und vor allem perfekt erscheinen.⁸⁶ Sie sind schöner, stärker und intelligenter als die Menschen, was mitunter ihre Anziehungskraft ausmacht.⁸⁷ In den USA wird der Vampirismus des 21. Jahrhunderts zunehmend zu einem Medium des Rassen- und Klassenkonflikts, der häufig zugunsten des Vampirs entschieden wird:

Der dunkle Jacob tritt gegen den bleichen Edward an, der Indianer aus dem Reservat gegen den weißen Ärztesohn, Blockhütte und Werkstatt gegen Designervilla und Gemäldesammlung, leidenschaftliche Begeisterung gegen distinguierte Zurückhaltung.⁸⁸

In der Tatsache, dass sich die weibliche Hauptfigur Bella schließlich gegen den Werwolf Jacob und für den Vampir Edward entscheidet, erkennt Florian Kühner ein Sicherheitsbedürfnis, das auf die Terroranschläge des 11. September 2001 zurückzuführen sei.⁸⁹

⁸⁴ Vgl. Brittnacher: *Ästhetik des Horrors*, S. 128.

⁸⁵ Vgl. Florian Kühner: *Vampire. Monster – Mythos – Medienstar*. Kevelaer 2010, S. 173.

⁸⁶ Vgl. Lindsey Scott: *Crossing Oceans of Time: Stoker, Coppola and the ‚New Vampire‘ Film*. In: Sam George, Bill Hughes (Hg.): *Open Graves, open Minds. Representations of Vampires and the Undead from the Enlightenment to the present Day*. Manchester 2013, S. 113-130, hier S. 126.

⁸⁷ Vgl. ebd.

⁸⁸ Kühner: *Vampire*, S. 176.

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 177; vgl. Stefan Keppler-Tasaki: *Das Zeitalter der Vampire*. In: *Rolling Stone*, 3.7.2010, S. 30-31, hier S. 31.

Es hat den Anschein, als würde jede Generation ihren eigenen Vampirtypus hervorbringen, denn etwa „alle 30 Jahre erscheint eine neue erfolgreiche Adaption des Stoker-Romans, die von einer Welle verschiedenartiger Vampirfilme begleitet wird.“⁹⁰ Das wirft jedoch die Frage auf, warum die Vampirfigur langfristig so außerordentlich populär, anpassungs- und entwicklungsfähig ist. „Der Vampir ist“, so Stefan Keppler-Tasaki, „der Mensch in Extremform“⁹¹ und deshalb eine anthropologische Versuchsanordnung. Vampire sprechen eine Urangst des Menschen an – die Angst vor dem Tod bzw. den Toten und ihrer Beziehung zu den Hinterbliebenen. Zugleich sind sie – und das macht sie unter anderem so interessant – Doppelgänger des Menschen, ein dunkler Teil seiner Seele, den dieser nicht akzeptieren kann oder will.⁹² Der Vampir dient uns demnach – wie Adolf Muschg plastisch darstellt – als Sündenbock für die tiefsten Abgründe unserer Seele und Bedürfnisse abseits der gesellschaftlichen Normen:

Trivial ist der Vampir nur als literarische Figur. Als reales Bedürfnis überwältigt er alle Hüter der Schwelle und holt sich im Dunkeln, was er braucht. Wir selbst wollen's dann nicht gewesen sein. Dafür haben wir ja ihn: als blinden Fleck unserer Wahrnehmung.⁹³

Die Vampirfigur zwingt den Leser dazu hinzusehen und sich dem vermeintlich Hässlichen, dem Dunklen zu stellen – oder, wenn er sehr viel Mut besitzt, seinem wahren Ich zu begegnen, das sich dann freilich oft als gar nicht so übel herausstellt. Der Vampir lebt aus, was der Mensch unter normalen Umständen nicht zu sein wagt.⁹⁴ Er ist „ein notorischer Grenzgänger“⁹⁵, ein „Springer über

⁹⁰ Margret Albers: *Unsterbliche Grenzgänger: Vampire*. In: Britta Hartmann, Eggo Müller (Hg.): *7. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium. Potsdam '94*. Berlin 1995, S. 131-135, hier S. 134.

⁹¹ Melanie Hansen: *Das Menschliche im Vampir*. (Interview mit Stefan Keppler-Tasaki). In: *Freie Universität Berlin. Neues aus Wissenschaft und Forschung. Beilage des Tagesspiegel*, 16.10.2010, S. B7.

⁹² Vgl. Simon Bacon, Katarzyna Bronk: *Introduction*. In: Ders., dies. (Hg.): *Undead Memory. Vampires and Human Memory in Popular Culture*. Berlin, Bern u.a. 2014, S. 1-17, hier S. 3.

⁹³ Adolf Muschg: *Der Vampir als Versucher der Literaturwissenschaft*. In: Wolfram Groddeck, Ulrich Stadler (Hg.): *Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geburtstag*. Berlin 1994, S. 437-442, hier S. 439.

⁹⁴ Vgl. Stefan Neuhaus: *Ich ist ein Monster. Identitätskonstruktionen in Literatur und Film am Beispiel von Nosferatu (1922)*. In: Stefan Keppler-Tasaki, Fabienne Liptay (Hg.): *Grauzonen. Positionen zwischen Literatur und Film 1910-1960*. München 2010, S. 123-142, hier S. 125.

⁹⁵ Stefan Keppler: *Prolog zum Vampir. Paradoxierung und mediale Selbstreflexion in Literatur und Film*. In: Ders., Michael Will (Hg.): *Der Vampirfilm. Klassiker eines Genres in Einzelinterpretationen*. Würzburg 2006, S. 7-28, hier S. 8.

Grenzen“⁹⁶, der konsequent alle Linienziehungen in Frage stellt, übertritt und neu definiert.⁹⁷ Der Vampir zeigt damit seinen rebellischen bis blasphemischen Charakter, der ihm seit jeher anhaftet, und ruft gleichermaßen Bewunderung, Neid und Angst hervor.⁹⁸

Schon in seinem Aussehen zeigt sich der Schwellencharakter des Vampirs. Seine Blässe verschafft ihm das Merkmal des Todes, obwohl er selbst nicht tot ist.⁹⁹ Er befindet sich vielmehr in einem Zustand zwischen Leben und Tod, den er, möglicherweise aufgrund ausgebliebener Übergangsrituale, nicht beenden kann.¹⁰⁰ In dieser ambivalenten Erscheinungsform besteht, Adolf Muschg zufolge, sein Schauer.¹⁰¹ Laut Hans Richard Brittnacher steht der Vampir „Leben und Tod zugleich näher und ferner als der Mensch.“¹⁰² Er lebt intensiver und extremer, da er den Tod nicht fürchten muss; gleichzeitig steht er dem Leben ferner als der Mensch, weil, so Brittnacher weiter, „sein Leben halbherzig und uneigentlich ist“¹⁰³, da es sich in nahezu manischer Weise um die ewig wiederkehrende Befriedigung der Grundbedürfnisse Essen und Schlafen dreht.¹⁰⁴

Der Vampir überschreitet jedoch auch nationale Grenzen und stellt damit die politische Ordnung in Frage. Dies war bereits im 18. Jahrhundert der Fall, als die historische Vampirfigur bevorzugt in wirtschaftlich vernachlässigten und militärisch überbedachten Grenzregionen anzutreffen war,¹⁰⁵ umso mehr im 19. Jahrhundert seit Bram Stokers *Dracula*. Der Vampirdiskurs des 20. und 21.

⁹⁶ Adolf Muschg: *Das Licht und der Schlüssel. Erziehungsroman eines Vampirs* (1984). Frankfurt a.M. 1998, S. 61; im Folgenden belegt mit der Sigle (LuS, Seite).

⁹⁷ Vgl. Schumacher: *Femme fantôme*, S. 247; vgl. Peter-André Alt: *Ästhetik des Bösen*. München 2010, S. 312.

⁹⁸ Vgl. Erik Butler: *Metamorphoses of the Vampire in Literatur und Film. Cultural Transformations in Europe, 1732-1933*. Rochester, New York 2010, S. 165; vgl. Borrmann: *Vampirismus*, S. 320.

⁹⁹ Vgl. Brittnacher: *Ästhetik des Horrors*, S. 157; vgl. Alt: *Ästhetik des Bösen*, S. 321.

¹⁰⁰ Vgl. Veronika Schmeer: *Vom Zombie zum Dandy. Die erstaunliche Karriere des Grafen Dracula*. In: Peggy Große, G. Ulrich Großmann, Johannes Pommeranz (Hg.): *Monster. Fantastische Bilderwelten zwischen Grauen und Komik. Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 7.5.-6.9.2015*. Nürnberg 2015, S. 254-279, hier S. 258.

¹⁰¹ Vgl. Muschg: *Der Vampir als Versucher der Literaturwissenschaft*, S. 438.

¹⁰² Brittnacher: *Ästhetik des Horrors*, S. 157.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Vgl. Stacey Abbott: *The Undead in the Kingdom of Shadows: the Rise of the cinematic Vampire*. In: Sam George, Bill Hughes (Hg.): *Open Graves, open Minds. Representations of Vampires and the Undead from the Enlightenment to the present Day*. Manchester 2013, S. 96-112, hier S. 96.

¹⁰⁵ Vgl. Schmeer: *Vom Zombie zum Dandy*, S. 258.

Jahrhunderts entfaltet sich seit Stokers Roman im Wesentlichen in einem Reaktionsgefüge zwischen Deutschland, Großbritannien und den USA. Seit Stoker seinen Roman in München beginnen und seinen Vampirfürsten Deutsch – als Herrschaftssprache in Transsylvanien – sprechen ließ, transportieren Vampirfiktionen als Bilder des Anderen immer auch Bilder des national Anderen. Dadurch wird der Vampir zu einem Reisenden durch Europa, zu einem Kosmopoliten.

Die Wandlungsfähigkeit und der Metaphernreichtum, die der Vampirfigur zugrunde liegen, sind für die vorliegende Arbeit grundlegende Aspekte. Der Vampir ist das Chamäleon der Horrorwelt und kann als Metapher „nahezu alles bedeuten, wenn es nur mit den Ideen von Blut, Leben und Tod verbunden ist“¹⁰⁶. Vampirfiguren sind dennoch an „historische und kulturelle Diskurse gebunden“, da sie als Projektionsfläche für all jenes dienen, das „(noch) keinen Platz in der hegemonialen Ordnung hat.“¹⁰⁷ So vermag es der Vampir, den ‚Zeitgeist‘ unterschiedlicher Epochen auszudrücken.¹⁰⁸ Er erscheint

mal als Sinnbild einer entmachteten und rachsüchtigen Aristokratie, mal als Symbol nymphomanischer Weiblichkeit, mal als das eines maßlosen Don-Juanismus, mal wird mit ihm der Stalinismus gebrandmarkt, mal das Franco-Regime, mal die Jesuiten, dann wieder sind es die Bürokratie, venerische Krankheiten oder die Furcht vor neueren wissenschaftlichen Entdeckungen wie Hypnose und Magnetismus, die im Vampir ihr Bild gefunden haben. Eben diese Elastizität verbietet eine [...] simple Deutung.¹⁰⁹

Der Vampir verkörpert das politisch Rebelle, das Ungezügelmte, das Terroristische, das unstillbare Verlangen. Hier geht die Metaphorik vom unersättlichen Großgrundbesitzer, der seine Untergebenen bis zur Zahlungsunfähigkeit ausblutet, bis hin zum vampirischen Banker, dessen ungebremste Gier auf der globalen Bühne ganze Nationen auffrisst. Die Kirche, der Adel, geldgierige Manager, wahlweise auch Versicherungsvertreter, die aus der Angst ihrer Kunden Kapital schlagen, können mit Hilfe der Vampirfigur

¹⁰⁶ Brittnacher: *Blut*, S. 20.

¹⁰⁷ Alle Zitate aus Janina Scholz: *Vampire Trouble: Gender, Sexualität und das Monströse*. In: *APuZ* 52, 23.12.2013, S. 33-39, hier S. 39.

¹⁰⁸ Vgl. Heiko Haumann: *Dracula. Leben und Legende*. München 2011, S. 120.

¹⁰⁹ Brittnacher: *Ästhetik des Horrors*, S. 125.

dargestellt werden.¹¹⁰ Als Grenzgänger vermag er Rassen-, Klassen- oder Geschlechtsgrenzen zu sprengen und dadurch einen tiefgreifenden Wandel bei den jeweils betroffenen Menschen herbeizuführen.

Forschungsstand

Der Umfang der Forschungsliteratur zum Thema „Vampirismus“ ist immens, so dass in diesem Abschnitt lediglich ein Überblick gegeben werden kann. Die beiden Untersuchungen zu Michael Beheims frühneuzeitlichem Gedicht über den historischen Fürsten Vlad Dracula durch G. C. Conduratu (*Michael Beheims Gedicht über den Woiwoden Wlad II. Drakul*, 1903) und durch Hans Gille (*Die historischen und politischen Gedichte Michel Beheims*, 1910) stellen die frühesten Forschungsarbeiten zur deutschsprachigen Vampirliteratur dar. Mit großem Zeitabstand widmete sich im Jahr 1955 Lotte Eisner in ihrer klassisch gewordenen Untersuchung *Die dämonische Leinwand* insbesondere Friedrich Wilhelm Murnaus *Nosferatu*. Erst in den 1960er und 70er Jahren begann sich die Literatur- und Theaterwissenschaft vermehrt für den Vampir, das dubiose Wesen, zu interessieren. Damit wurde der Vampir von einem Außenseiter der akademischen Welt letztlich zu einem etablierten „Grenzgänger zwischen Wissen und Phantasma“¹¹¹, wie 2008 Mara Delius es im Feuilleton der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* formulierte.

Der *Hanser Verlag* brachte 1967 mit der *Bibliotheca Dracula* die erste Reihe und bis heute unersetzliche Materialsammlung zum Thema heraus und reagierte damit auf den Erfolg von Roman Polanskis Gruselkomödie *Tanz der Vampire* (1967), der inhaltlich zugleich Hans W. Geißendörfers Film *Jonathan* (1970) kritisch verpflichtet ist. Eine intensive kulturwissenschaftliche Aufarbeitung des literarischen Vampirismus begann in Deutschland jedoch erst mit den engagierten und originellen Arbeiten des Theaterwissenschaftlers Dieter Sturm und insbesondere mit dessen Kritik an Bram Stokers *Dracula*. Sturm, der

¹¹⁰ Vgl. Schaub: *Vampire*, S. 209.

¹¹¹ Mara Delius: *Vampire*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26.11.2008, S. N3.

zusammen mit Michael Krüger für die *Bibliotheca Dracula* verantwortlich zeichnete, warf, wie später Adolf Muschg und Elfriede Jelinek, dem Iren Bram Stoker vor, seinen Vampirgrafen viktorianisch domestiziert und den Facetten- und Metaphernreichtum der Vampirfigur damit folgenreich verkannt zu haben.¹¹² Mit *Von den Vampiren und Menschengaugern* publizierten Dieter Sturm und Klaus Völker 1968 eine Anthologie vorwiegend kürzerer historischer und literarischer Texte, die das ‚Stoker-Paradigma‘ sprengen helfen sollten.

Die englischsprachige Forschung trat hingegen dominant über Stokers Roman an die Vampirfigur heran. Neben Farsons Biografie des Autors (*The Man who wrote ‚Dracula‘*, 1975) standen dort sowohl die Aufarbeitung von Stokers historischem Vorbild, Vlad III. Draculea, durch McNally und Florescu (*In Search of Dracula*, 1972) als auch sein literarischer Stammbaum im Zentrum der Aufmerksamkeit: Wegweisend Senf (*Dracula: The Unseen Face in the Mirror*, 1979), sowie Twitchell (*The Living Dead*, 1981) und Miller (*Dracula*, 2001). Im Jahr 2016 brachte Skal mit *Something in the Blood. The untold Story of Bram Stoker, the Man who wrote Dracula* eine neue Biografie über Stoker heraus, die sich besonders auf Stokers Kindheit fokussiert. Neben psychoanalytischen Lektüren, wie etwa bei Bronfen (*The Vampire: Sexualizing or Pathologizing Death*, 1990), Rickels (*VampirismusVorlesungen*, 2007) und Kyora (*Unheimliche Doubles: Freuds Analyse des Unheimlichen und die Unheimlichkeit der Vampirinnen*, 2008), traten bei Arata (*The Occidental Tourist*, 1990) und Glover (*Vampires, mummies, and liberals*, 1996) zuletzt postkoloniale Ansätze in Erscheinung.

Deutsche Forschungsbeiträge widmeten sich erst in den 1970er Jahren dem Autor, dessen *Dracula* bis heute als Goldstandard der Vampirliteratur gilt. Im Rahmen des 100-jährigen Erscheinungsjubiläums brachte Rainer Köppl 1998 als Themenheft der theaterwissenschaftlichen Zeitschrift *Maske und Kothurn* den umfangreichen Sammelband *100 Jahre Dracula* heraus.¹¹³ Die Theaterwissenschaftler, die sich in *Maske und Kothurn* des Vampirthemas

¹¹² Vgl. Dieter Sturm: *Literarischer Bericht*. In: Ders., Klaus Völker (Hg.): *Von denen Vampiren oder Menschengaugern – Dichtungen und Dokumente*. Erfstadt 2006, S. 705-768, hier S. 763, 765, 766.

¹¹³ Vgl. dazu auch das angelsächsische Pendant von Miller (*Reflections on Dracula*, 1997).

annahmen, vertraten bereits eine mehr intermedial interessierte Position der Vermittlung zwischen Vampirliteratur und -film.

Adolf Muschg nannte den Vampir 1994 einen „Versucher der Literaturwissenschaft“¹¹⁴, während Brittnacher im selben Jahr die Vampirfigur für das 19. Jahrhundert in seiner bahnbrechenden Dissertation *Ästhetik des Horrors* untersuchte. Selbst filmhistorische Aufarbeitungen, wie von Dorn (*Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen*, 1994), Williamson (*The Lure of the Vampire*, 2005) und Göbel (*Neues Jahrtausend, neuer Vampirfilm?*, 2012), sowie Darstellungen einer ‚Biografie‘ des Vampirs quer durch alle Kulturen und Medien liegen inzwischen auf unterschiedlichen Anspruchsniveaus vor. Grundlegend bei Borrmann (*Vampirismus oder die Sehnsucht nach Unsterblichkeit*, 2001) und Lecouteux (*Die Geschichte der Vampire*, 2001), weiterführend bei Strübe (*After Nightfall. Zur Geschichte des Vampirs in Literatur und Film*, 2006), Kühner (*Vampire. Monster – Mythos – Medienstar*, 2010) und Schaub (*Vampire. Dem Mythos auf der Spur*, 2011). Jedoch wurden interkulturelle und intermediale Differenzen oft nivelliert, das Potential des Vampirs als kultureller und medialer Grenzüberschreiter damit verschenkt. Erst im letzten Jahrzehnt wurde dieses Thema ansatzweise von der Forschung, z.B. auf englischsprachiger Seite bei Butler (*Metamorphoses of the Vampire in Literature and Film*, 2010), beleuchtet und der Vampir von Bohn im Jahr 2016 mitunter als *Ein europäischer Mythos* ausgewiesen.

Um die Jahrtausendwende herum und besonders seit 2005, nach Veröffentlichung des ersten Bandes der *Twilight*-Saga, erschienen auf deutschsprachiger Seite einige ambitionierte Sammelbände, die allerdings in recht unterschiedliche Richtungen strebten. Christa Agnes Tuczay und Julia Bertschik veröffentlichten 2005 den katalogartigen Sammelband *Poetische Wiedergänger*, der literaturhistorische Fallstudien vom Mittelalter bis zur Moderne enthält. Stefan Keppler und Michael Will boten in ihrem Sammelband *Der Vampirfilm* im Jahr 2006 Einzelinterpretationen kanonischer Vampirfilme

¹¹⁴ Adolf Muschg: *Der Vampir als Versucher der Literaturwissenschaft*. In: Wolfram Groddeck, Ulrich Stadler (Hg.): *Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geburtstag*. Berlin, New York 1994, S. 437-442.

unter Bezug auf intellektuelle, besonders literarische Traditionen, während 2008 Christian Begemann et. al. in *Dracula unbound* kulturpoetische Lektüren des Vampirismus vorstellten. Christoph Augustynowicz und Ursula Reber brachten 2011 in ihrem Sammelband *Vampirismus und magia posthuma im Diskurs der Habsburgermonarchie* neue Einblicke zum historischen Vampir.

Es fällt weiterhin auf, dass im letzten Jahrzehnt vermehrt Tagungen veranstaltet wurden, die außer einer populärkulturellen mitunter auch eine hochkulturelle und intellektuelle Tradition des Vampirs unter Beweis stellen wollen. So z.B. *Vegetarians, VILFs and Fang-Bangers: Modern Vampire Romance in print and on screen* (Leicester, 24.-26.11.2010), *Letting the vampire in* (Bochum, 8.-9.12.2010), *Der Vampir in den Kinder- und Jugendmedien* (Siegen, 17.-19.2.2011). Einige Sonderausstellungen in Museen widmeten sich ebenfalls dem Vampir, so unter anderem die Ausstellung *Dracula. Woiwode und Vampir* im Schloss Ambras in Innsbruck (18.6.-31.10.2008); *Fürsten der Finsternis. Vampirkult im Film* im Filmmuseum Düsseldorf (28.6.-13.10.2013); *Carmilla, der Vampir und wir* im Stadtmuseum Graz (29.1.-31.10.2014), ferner *Monster. Fantastische Bilderwelten zwischen Grauen und Komik* im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (7.5.-6.9.2015).¹¹⁵

Zur deutsch- und englischsprachigen Vampirliteratur liegen zahlreiche Forschungsbeiträge vor. Bemerkenswert ist sicherlich noch, dass es auf germanistischer Seite über Fallstudien hinaus, wie etwa bei Claes (*Fremde. Vampire. Sexualität, Tod und Kunst bei Elfriede Jelinek und Adolf Muschg*, 1994), Flocke (*Vampirinnen. „Ich schaue in den Spiegel und sehe nichts.“*, 1999), Klemens (*Dracula und ‚seine Töchter‘*, 2004) und Schumacher (*Femme fantôme. Poetologien und Szenen der Wiedergängerin um 1800/1900*, 2007) keinen so lückenlosen Überblick über Vampirfiktionen gibt, wie er durch Beth McDonalds

¹¹⁵ Siehe die dazugehörigen Ausstellungskataloge: Wilfried Seipel (Hg.): *Dracula. Woiwode und Vampir*. Wien 2008; Bernd Desinger, Matthias Knop (Hg.): *Fürsten der Finsternis – Vampirkult im Film. Ausstellung im Filmmuseum Düsseldorf 28.6.-30.10.2013*. München 2013; Peggy Große, G. Ulrich Großmann, Johannes Pommeranz (Hg.): *Monster. Fantastische Bilderwelten zwischen Grauen und Komik. Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg 7.5.-6.9.2015*. Nürnberg 2015.

Monographie *The Vampire as Numinous Experience* (2004) auf englischsprachiger und anglistisch akzentuierter Seite vorliegt.

Zum Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Arbeit hat sich zur Aufgabe gestellt, eine Übersicht über die deutschsprachigen Vampirfiktionen des 20. Jahrhunderts, unter Betonung intermedialer, interkultureller und politisch-gesellschaftlicher Aspekte, zu leisten. Sie will anhand von Beispielen der deutschen Literatur und des deutschen Films im Kontext der Geschichte des 20. Jahrhunderts die Wandlungsfähigkeit und Grenzüberschreitungen der Vampirfigur aufzeigen. Die zentrale Frage lautet daher, wie sich die Darstellung des fiktionalen Vampirs den historischen und gesellschaftlichen Veränderungen anpasst. Welchen Einfluss haben gesellschaftliche, geschichtliche oder politische Ereignisse auf sein Erscheinungsbild? Ziel dieser Untersuchung ist es hingegen nicht, jeden im 20. Jahrhundert erschienenen deutschsprachigen Text zum Thema zur berücksichtigen. Vielmehr soll anhand ausgewählter Werke der Zusammenhang von Vampirfiktion und Zeitgeschichte beleuchtet werden.

Vampirliteratur und Vampirfilme stehen seit der Frühzeit des Films unter wechselseitigem Einfluss, und können deshalb nicht getrennt voneinander betrachtet werden. Weil Bram Stokers *Dracula* einen der wichtigsten Bezugspunkte für Vampirliteratur und -film gleichermaßen darstellt, wird im ersten Kapitel zunächst auf die Einflüsse eingegangen, die Stoker zur Figur seines modellbildenden Vampirgrafen führten. Friedrich Wilhelm Murnau stützte sich in seinem Film *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922) unter anderem so weitgehend auf Stokers Roman, dass dessen Witwe Florence vor Gericht eine Vernichtung des Filmmaterials erwirkte.¹¹⁶

Wie ein roter Faden ziehen sich die Themen „Konflikte“, „Krieg“ und „Gewalt“ durch die ausgewählten filmischen und literarischen Werke. Steht *Nosferatu*

¹¹⁶ Vgl. Hans Helmut Prinzler (Hg.): *Friedrich Wilhelm Murnau: ein Melancholiker des Films*. Berlin 2003, S. 131.

noch im Schatten des Ersten Weltkriegs, so weist Hanns Heinz Ewers' *Vampir* (1920) bereits in die Richtung des heraufziehenden tyrannischen Regimes. Alfred Döblins Roman *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende* (1956) erzählt im zweiten Kapitel vom Zweiten Weltkrieg und lässt durchscheinen, dass die nationalsozialistische Herrschaft auch die Figur des Vampirs stark beeinflusste, vampirische Tendenzen in dieser Zeit jedoch vorwiegend im familiären Umfeld zu finden sind. Anhand von Hans Werner Geißendörfers frühem Spielfilm *Jonathan* (1970) wird die Resonanzfähigkeit des Vampirs für die antikapitalistische Studentenbewegung aufgezeigt. Den Kampf mit dem eigenen Ich, gegen festgefahrene Rollenbilder und die Suche nach einer individuellen Identität jenseits konventioneller Lebensläufe, auf die Adolf Muschg die Leser in dem Roman *Das Licht und der Schlüssel* (1984) schickt, führt uns sein vampirischer Protagonist meisterhaft vor. Mit recht kurzem Zeitabstand zu Muschgs Roman, jedoch einer jüngeren Generation und anderen Problemen verpflichtet, betreten im Theaterstück *Krankheit oder Moderne Frauen* (1987) der österreichischen Schriftstellerin Elfriede Jelinek erneut weibliche Vampire die gesellschaftliche Bühne, um sich im Kampf der Geschlechter zu behaupten.

I. Das Erwachen der Vampire. Von der deutschen Stoker-Übersetzung bis zu Murnaus Nosferatu

Der irische Autor Bram Stoker (1847-1912), der in Dublin studiert hatte und mit dem britischen Starschauspieler Henry Irving um die Welt gereist war, schrieb mit *Dracula* ein vielschichtiges Werk, in dem jede Generation seither ihre jeweils drängendsten Probleme wiedergefunden hat. Der erst nach Stokers Tod 1912 zum Bestseller avancierte Roman, oberflächlich eine Schauergeschichte über einen Vampir, kann gleichermaßen aus medienhistorischer, theologischer, psychoanalytischer und feministischer Sicht als ‚Master-Text‘ des Vampirgenres betrachtet werden.¹¹⁷

Stoker schuf mit *Dracula* die bekannteste Vampirgestalt der Literatur, definierte detailliert die Regeln, denen ein „Blutsauger“ unterworfen ist und bündelte erstmals die verschiedenen Aspekte des Vampirstoffes, die in vorherigen literarischen Bearbeitungen bereits vereinzelt thematisiert wurden.¹¹⁸ Sein Wissen über Vampire lässt er von seiner Romanfigur Abraham van Helsing wiedergeben:

This vampire which is amongst us is of himself so strong in person as twenty men; he is of cunning more than mortal, for his cunning be the growth of ages; he have still the aids of necromancy, which is, as his etymology imply, the divination by the dead, and all the dead that he can come nigh to are for him at command; he is brute, and more than brute; he is devil in callous, and the heart of him is not; he can, within limitations, appear at will when, and where, and in any of the forms that are to him; he can, within his range; direct the elements: the storm, the fog, the thunder; he can command the meaner things: the rat, and the owl, and the bat – the moth, and the fox, and the wolf; he can grow and become small; and he can at times vanish and come unknown (D, 212).

Die *Dracula*-Figur vereint durch ihre fürstlich-transsilvanische Herkunft den osteuropäisch-folkloristischen Vampir mit den aristokratischen Zügen eines Lord Ruthven (aus dem Romanfragment *The Vampyre* (1816) John William

¹¹⁷ Vgl. Gunter E. Grimm: *Monster und Galan. Graf Draculas filmische Metamorphosen*. In: Oliver Jahraus, Stefan Neuhaus (Hg.): *Der fantastische Film. Geschichte und Funktion in der Mediengesellschaft*. Würzburg 2005, S. 41-60, hier S. 43.

¹¹⁸ Vgl. Matthias Hurst: *Blutige Küsse: Bram Stokers Dracula. Der Vampir als Wunschbild und Angsttraum des Mannes*. In: Karin Tebben (Hg.): *Abschied vom Mythos Mann. Kulturelle Konzepte der Moderne*. Göttingen 2002, S. 138-154, hier S. 141.

Polidoris), das Animalisch-Triebhafte mit dem Vornehm-Kultivierten, was ihn gleichzeitig zu einem blutsaugenden Monster und einem melancholischen Ästheten macht.¹¹⁹ Draculas widersprüchliche und somit unberechenbare Persönlichkeit, sowie Stokers phantastisch-unheimlich verschleierte sexuellen Anspielungen, trugen vornehmlich zur Beliebtheit des Romans bei. Und noch etwas war neu: Ein Freund Stokers, der Orientalist Arminius Vambery (1832-1913), der an der Universität Budapest eine Professur im Fachbereich der orientalischen Sprachen innehatte, hat den Iren auf den mittelalterlichen transsilvanischen Fürsten Vlad III. Drăculea aufmerksam gemacht.¹²⁰ Stoker war somit derjenige, der den Vampiraberglauben erstmalig mit jener historischen Persönlichkeit zusammenfügte, dessen Namen, Aussehen und Biografie er für seinen Vampir entlehnte.

I.1 Eine Biografie im Zeichen des Krieges: Vlad III. Drăculea (1431-1476/77)

Vlad III. wurde 1431 in der transsilvanischen Stadt Schäßburg (Sighișoara) geboren.¹²¹ Sein Beinamen „Drăculea“ bzw. „Dracula“ – mit „Sohn des Drachen“ zu übersetzen –, leitet sich von der Tatsache ab, dass sein Vater, Vlad II. Dracul, Mitglied des katholischen Drachenordens war. Dieser hatte sich dem Kampf gegen die Türken verschrieben, wodurch bereits Draculas Kindheit von Krieg,

¹¹⁹ Vgl. ebd.

¹²⁰ Vgl. Schaub: *Blutspuren*, S. 250; vgl. Alt: *Ästhetik des Bösen*, S. 322; vgl. Sturm: *Literarischer Bericht*, S. 759; vgl. Johannes Penninger: *Bram Stoker's Dracula. Der untote Graf, sein geistiger Vater und seine filmischen Erscheinungsformen*. In: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft* 41 (1998), H. 1-2, S. 47-81, hier S. 50. Erneut überschneidet sich in *Dracula* die Realität mit der Fiktion, wenn Stoker die Romanfigur des Professors van Helsing auf Vambery verweisen lässt: „As I learned from the researches of my friend Arminius of Buda-Pesth, he [Dracula] was in life a most wonderful man“ (D, 268). Laut Hagen Schaub und Clemens Ruthner war es möglicherweise auch Max Müller, ein deutschstämmiger Professor in Oxford und Spezialist für Mythologie, der wohl Vambery ebenfalls gut kannte, der Stoker die Figur des Vlad Dracula näherbrachte (vgl. Schaub: *Blutspuren*, S. 250; vgl. Clemens Ruthner: *Süd/Osteuropäer als Vampire: Draculas Karriere vom blutrünstigen Tyrannen zum mythischen Blutsauger. Prolegomena zu einer Literaturgeschichte des Vampirismus II*. In: *Kakanienrevisited* (2.2003), <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/CRuthner3.pdf>, abgerufen am 11.7.2011, 13:56 Uhr, S. 1-10, hier S. 9).

¹²¹ Vgl. Kreuter: *Der Vampirglaube*, S. 74.

Verrat und Tod geprägt war.¹²² Dazu trugen einschneidende Erlebnisse während seiner Kindheit, wie z.B. die Kriegsgefangenschaft im Osmanischen Reich (1442-1448), während der sein Bruder Radu zu den Osmanen überlief, sowie die Ermordung seines Bruders Mircea durch die Ungarn (1447) bei, die seine Persönlichkeit in starkem Maße prägten. Draculas Vater, Vlad II. Dracul, der damalige Woiwode der Walachei, hinterließ Sultan Murad seine beiden Söhne Radu und Vlad III. als Unterpand.¹²³ Die beiden Brüder genossen am osmanischen Hof eine umfassende Ausbildung und Erziehung, was bei Radu zu einer blinden Unterwerfung führte, bei Vlad jedoch den Grundstein für Rachedgedanken legte, die er 1460, nachdem er sich als Herrscher der Walachei ein großes Heer aufgebaut hatte, in die Tat umsetzte.¹²⁴ Obwohl Dracula eine enge Bindung zu seinem Geburtsland Transsylvanien hatte, lag sein Lebensmittelpunkt in der angrenzenden Walachei, die er dreimal regierte (1448, 1457-1462, 1476). Die Walachei war im 15. Jahrhundert ein zwischen Ungarn und dem Osmanischen Reich stark umkämpftes Land. Vlad Dracula wurde zweimal vom Thron vertrieben – einmal sogar von seinem eigenen Bruder Radu.¹²⁵ Bei der Verteidigung seines Throns setzte er deshalb auf starke propagandistische Außenwirkung. Draculas bevorzugte Foltermethode war das Pfählen, das ihm seinen Beinamen „Țepeș“, „der Pfähler“, einbrachte. Die Opfer – vor allem Abtrünnige und Gegner der Walachei – wurden derart aufgespießt, dass der Tod nicht sofort, sondern erst nach Stunden oder gar Tagen eintrat, und zur Abschreckung am Rand der Stadt aufgestellt. Der politische Rang des Opfers entschied dabei über die Länge des Pfahls. Je angesehener es war, desto länger musste der Pfahl sein, damit das Opfer besonders gut zu sehen war und als mahnendes Beispiel dienen konnte. Auf einem Berg vor Kronstadt (Braşov) soll Dracula ein Essen zwischen den Gepfählten abgehalten haben. Diese grausame Szene, die Dracula an einem mit

¹²² Vgl. Haumann: *Dracula*, S. 9.

¹²³ Vgl. Margot Rauch: *Dracula, der teuflische Tyrann, oder Vlad Țepeș, der gerechte Fürst? Eine Annäherung an die historische Person*. In: Wilfried Seipel (Hg.): *Dracula. Woiwode und Vampir*. Wien 2008, S. 13-19, hier, S. 13; vgl. Kreuter: *Der Vampirglaube*, S. 74.

¹²⁴ Vgl. ebd., S. 75

¹²⁵ Vgl. Rauch: *Dracula, der teuflische Tyrann*, S. 13f.

Wein, Brot und Huhn gedeckten Tisch sitzend zeigt, während vor ihm Körper zerhackt und verbrannt werden und neben ihm seine gepfälten Opfer aufgereiht stehen, wurde auf einem ikonisch gewordenen Kupferstich festgehalten. Francis Ford Coppola verwies in seinem opulenten Film *Bram Stoker's Dracula* (1992) ebenfalls darauf. Draculas Taten, die in seiner Zeit vielleicht nicht einmal ungewöhnlich waren, mögen – wenn auch in äußerst drastischer Form – seinen ausgeprägten Gerechtigkeitssinn zeigen, sowie seine Absicht, die Ordnung in der umkämpften Walachei wiederherzustellen, die er konstant vom Osmanischen Reich bedroht sah.¹²⁶

Dracula starb, wie er lebte: im Kampf. Jedoch sind seine Todesumstände sehr diffus. Wie er zu Tode kam, konnte bisher nicht abschließend geklärt werden. Ob er im Gefecht mit einem türkischen Soldaten fiel, wie Heiko Haumann, Paul Dukes, Raymond T. McNally und Radu Florescu vermuten, oder gar, laut Margot Rauch und Friedrich Kittler, versehentlich von einem Soldaten aus seinen eigenen Reihen erschlagen wurde, bleibt unklar.¹²⁷ Nach seinem Tod, Ende 1476 oder Anfang 1477, wurde sein Leichnam vermutlich im Inselkloster Snagov beigesetzt.¹²⁸ Bei archäologischen Untersuchungen des Grabes in den 1980er Jahren konnten jedoch keine sterblichen Überreste gefunden werden. Peter Mario Kreuter vermutet deshalb, dass die Grabplatte nur eine Ablenkung ist, und der letzte Ruheort Vlads III. sich in einem anderen Teil der Kirche befinden könnte.¹²⁹

Über Draculas Leben existieren etliche schriftliche Berichte, die sich in der Regel auf die brutalen Taten des spätmittelalterlichen Herrschers beziehen.¹³⁰ Die Flugschrift eines unbekanntes Verfassers von 1462/63 erzählte bereits die

¹²⁶ Vgl. Elizabeth Miller: *Dracula*. New York 2001, S. 34; vgl. Kreuter: *Der Vampirglaube*, S. 73. Wegen seines ausgeprägten Patriotismus' avancierte er bei den heutigen Rumänen und Bulgaren zum Nationalhelden (vgl. ebd., S. 73, 79).

¹²⁷ Vgl. Haumann: *Dracula*, S. 40; vgl. Paul Dukes: *Dracula. Fact, Legend and Fiction*. In: *History Today* 32/7 (1982), S. 44-47, hier S. 44; vgl. Raymond T. McNally, Radu Florescu: *Auf Draculas Spuren. Die Geschichte des Fürsten und der Vampire*. Berlin, Frankfurt a.M. 1996, S. 106; vgl. Rauch: *Dracula, der teuflische Tyrann*, S. 14; vgl. Friedrich Kittler: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig 1993, S. 22.

¹²⁸ Vgl. Haumann: *Dracula*, S. 40; vgl. Kreuter: *Der Vampirglaube*, S. 74.

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 76.

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 77f.; vgl. Bohn: *Der Dracula-Mythos*, S. 398-402. Für detailliertere Informationen zu internationalen Schriften über Vlad Dracula siehe Haumann: *Dracula*, S. 45-50, 60-66.

Geschichte vom bösen Dracula (Histori von dem posen Dracol),¹³¹ die wohl umfangreichste Verserzählung über Vlad Draculas Person und sein Leben schrieb jedoch der im schwäbischen Sülzbach geborene Dichter Michael Beheim (1420-1472/79) 1463 mit *Von ainem wutrich der hiess Trakle waida von der Walachei*.¹³² Im Verlauf seiner Erzählung konzentrierte sich Beheim ebenfalls vorwiegend auf die Grausamkeit und Unbarmherzigkeit des „aller grosten wutrich und tirannen“¹³³ und unterschied sich demnach inhaltlich nicht deutlich von den bereits bestehenden Schriften über Dracula. Peter Mario Kreuter und Laurence Arthur Rickels weisen darauf hin, dass diese Berichte und Schriften stets mit Vorsicht zu betrachten sind, da – gerade in deutschen Berichten – die Antipathie der mit Dracula verfeindeten Siebenbürger Sachsen, den walachischen Herrscher in negativerem Licht erscheinen lasse.¹³⁴ Ein politischer Berufsdichter wie Beheim lebte darüber hinaus davon, die politische Gesinnung seines Auftraggebers wiederzugeben – und demnach auch davon, Propagandaschriften gegen verfeindete Herrscher zu verfassen.¹³⁵

Im 16. Jahrhundert waren Vlad Dracula und seine grausamen Taten weitgehend in Vergessenheit geraten – bis Stoker ihn Ende des 19. Jahrhunderts in seinem Roman erneut zum Leben erweckte. Selbstverständlich war Vlad Dracula kein Vampir, das steht außer Frage. Doch seine Biografie, die heutzutage kaum bekannt ist – und zudem hinter der fiktiven Dracula-Figur verschwindet –,¹³⁶ sowie seine Grausamkeit waren für Stoker geeignete Vorlagen für seine Vampirfigur. Auch bei der äußerlichen Beschreibung des Vampirgrafen orientierte Stoker sich deutlich am Aussehen Vlad Draculas,¹³⁷

¹³¹ Vgl. Haumann: *Dracula*, S. 45.

¹³² Vgl. Alois Niederstätter: *Das Jahrhundert der Mitte: an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit. Österreichische Geschichte 1400-1522*. Wien 1996, S. 408.

¹³³ G. C. Conduratu: *Michael Beheims Gedicht über den Woiwoden Wlad II. Drakul*. Bukarest 1903, S. 29.

¹³⁴ Vgl. Kreuter: *Der Vampirglaube*, S. 78; Laurence Arthur Rickels: *Vampirismus Vorlesungen*. Berlin 2007, S. 25.

¹³⁵ Vgl. Niederstätter: *Das Jahrhundert der Mitte*, S. 409.

¹³⁶ Vgl. Kreuter: *Der Vampirglaube*, S. 80.

¹³⁷ D, 23: „His face was a strong – a very strong – aquiline, with high bridge of the thin nose and peculiarly arched nostrils; with lofty domed forehead, and hair growing scantily round the temples, but profusely elsewhere. His eyebrows were very massive, almost meeting over the nose, and with bushy hair that seemed to curl in its own profusion. The mouth, so far as I could see it under the heavy moustache, was fixed and rather cruel-looking, with peculiarly sharp

ergänzte dieses für seine Vampirfigur jedoch noch durch tierische Merkmale (spitze Zähne und Ohren, raubvogelartiges Profil, eidechsenhafte Kletterkünste) und eine leichenhafte Blässe.¹³⁸ Seine übernatürlichen Fähigkeiten (Metamorphose, Befehlsgewalt über Tiere der Nacht) sind „Elemente einer Mythologie des Bösen, die das Repertoire der *gothic novel* nochmals erweitern.“¹³⁹ Stoker verweist im Roman ebenfalls auf die Vorfahren des Grafen,¹⁴⁰ die allesamt mutige Eroberer waren und stellt dadurch einen deutlichen Bezug zu Vlad Dracula her.¹⁴¹ Durch diesen familiären Hintergrund weist Stoker den Vampir dezidiert als einen in imperialen Konflikten stehenden Kriegsherrn aus. Doch nicht nur dessen rumänische Wurzeln sind für Stoker interessant. Der Graf wird als ein hochgebildeter Mann gezeigt, der z.B. mit Sprachkenntnissen und seinem Wissen über die britische Kultur und Londons Infrastruktur auf dem neuesten Stand zu sein scheint.¹⁴² Im Hinblick auf neue Technologien stellt Jonathan Harker ihn hingegen als anachronistisch und rückständig heraus – was dem Vampir schließlich zum Verhängnis wird.¹⁴³ Stokers Vampirfigur erhält durch die zahlreichen Details eine literarische und historische Tiefe, die den früheren Vampiren fehlte.¹⁴⁴ Die Verknüpfung von Mythos und Geschichte im ökonomisch-politisch-kriegerischen Kontext ist,

white teeth; these protruded over the lips, whose remarkable ruddiness showed astonishing vitality in a man of his years. For the rest, his ears were pale and at the tops extremely pointed; the chin was broad and strong, and the cheeks firm though thin. The general effect was one of extraordinary pallor.“

¹³⁸ Vgl. Alt: *Ästhetik des Bösen*, S. 323.

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ D, 33: „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. [...] Is it a wonder that we were a conquering race; that we were proud; that when the Magyar, the Lombard, the Avar, the Bulgar, or the Turk poured his thousands on our frontiers, we drove them back? [...] When was redeemed that great shame of my nation, the shame of Cassova, when the flags of the Wallach and the Magyar went down beneath the Crescent; who was it but one of my own race who as Voivode crossed the Danube and beat the Turk on his own ground! This was a Dracula indeed. [...] Ah, young sir, the Szekelys – and the Dracula as their heart's blood, their brains, and their swords – can boast a record that mushroom growths like the Hapsburgs and the Romanoffs can never reach. The warlike days are over. Blood is too precious a thing in these days of dishonourable peace; and the glories of the great races are as a tale that is told.“

¹⁴¹ Vgl. Cordula Lemke: *Dracula's Times: Adapting the Middle Ages in Francis Ford Coppola's Bram Stoker's Dracula*. In: Andrew James Johnston, Margitta Rouse, Philipp Hinz (Hg.): *The Medieval Motion Picture. The Politics of Adaption*. New York 2014, S. 41-56, hier S. 44.

¹⁴² Vgl. ebd., S. 45.

¹⁴³ Vgl. ebd.; vgl. Kittler: *Draculas Vermächtnis*, S. 44.

¹⁴⁴ Vgl. Hurst: *Blutige Küsse*, S. 142.

Cordula Lemke zufolge, ein wesentlicher Bestandteil von „Draculas Charme“.¹⁴⁵

I.2 Erste fremdsprachige Übersetzungen und die deutsche Erstausgabe von Bram Stokers *Dracula*

Seit der Erstveröffentlichung im Mai 1897 bei *Archibald Constable and Company* in London wurde Stokers Roman in regelmäßigen Abständen neu aufgelegt und in mittlerweile mehr als 30 Sprachen übertragen. Stoker erlebte jedoch nur die Übersetzung in vier Sprachen. Ab dem 1. Januar 1898 wurde der Roman – in 79 Episoden unterteilt – als ungarische Übersetzung in der Zeitschrift *Budapesti Hírlap* veröffentlicht und am Ende desselben Jahres in einer Gesamtausgabe von Rákosi Jenő herausgegeben.¹⁴⁶ 1901 erschien eine von Valdimar Ásmundsson übersetzte isländische Fassung unter dem Titel *Makt Myrkranna* in Reykjavik. Sie wurde von Januar 1900 bis März 1901 zunächst in der 1884 von Ásmundsson gegründeten Zeitschrift *Fjallkonan* veröffentlicht, bis sie im August 1901 als Romanausgabe bei *Nokkrir Prenatarar* verlegt wurde.¹⁴⁷ *Makt Myrkranna* kann wörtlich mit „Macht der Dunkelheiten“ übersetzt werden, jedoch wird meistens eine Wendung wie „Mächte der Finsternis“ verwendet.¹⁴⁸ Diese isländische Ausgabe ist jedoch keine bloße Übersetzung, sondern eine umfassende Neubearbeitung des Originalmanuskripts, dessen Handlung bemerkenswerterweise mit den ungelösten „Thames Torso

¹⁴⁵ Vgl. dazu Cordula Lemke: *Draculas Charme und die subversive Kraft mittelalterlicher Ökonomie*. In: Mathias Herweg, Stefan Keppler-Tasaki (Hg.): *Das Mittelalter des Historismus: Formen und Funktionen in Literatur und Kunst, Film und Technik*. Würzburg 2015, S. 191-207, hier S. 194, 199.

¹⁴⁶ Vgl. Crişan: *Welcome to My House*, S. 4. Im amerikanischen *Charlotte Observer* wurde Stokers Roman außerdem vom 16. Juli bis 10. Dezember 1899 unverändert abgedruckt (vgl. Hans C. de Roos: *Sweden's Mörkrets makter: The Source of Valdimar Ásmundsson's Makt myrkranna?* In: *Children of the Night Dracula Congress official Bulletin of the Braşov Congress Initiative* (3.2017), S. 2-7, hier S. 2).

¹⁴⁷ Vgl. Hans C. de Roos: *Makt Myrkranna. Mother of all Dracula Modifications?* In: *Letter from Castle Dracula – the News Bulletin of the Transylvanian Society of Dracula* (2.2014), H. 3, S. 3-21, hier S. 5; vgl. Hans C. de Roos: *Introduction. Makt Myrkranna: The Forgotten Book*. In: Bram Stoker, Valdimar Ásmundsson: *Powers of Darkness. The lost Version of Dracula*. London, New York 2016, S. 13-43, hier S. 16, 20.

¹⁴⁸ Vgl. De Roos: *Makt Myrkranna*, S. 3.

Murders“ von 1887-89 und den Morden von Jack the Ripper im Jahr 1888 verknüpft ist.¹⁴⁹ Auch die Erzählstruktur ist eine andere als im Original. Wird die Handlung in Stokers Roman durch Aneinanderreihung verschiedener Medien (z.B. Tagebucheinträge, Briefe und Zeitungsartikel) vorangetrieben, wird in *Makt myrkranna* ein allwissender Erzähler eingesetzt, der durch die Geschichte führt.¹⁵⁰ Abgesehen von massiven Änderungen im Personen-Arsenal (Streichungen, Umbenennung einiger Original-Protagonisten, Erschaffung neuer Figuren) besteht der gravierendste Unterschied jedoch darin, dass der größte Teil der Handlung – etwa 80 Prozent des Textes – in Transsylvanien spielt und erst das Finale in London stattfindet.¹⁵¹ Die Passagen, die in Stokers Original nach der Transsylvanien-Reise Jonathan Harkers folgen, wurden hingegen um 93 % gekürzt und sind dementsprechend rudimentär.¹⁵² Warum Ásmundsson diese umfassenden Kürzungen vornahm und ob er die zahlreichen Neuerungen in *Makt myrkranna* überhaupt zu verantworten hat oder sie lediglich aus der schwedischen Vorlage übernommen hat, die Rikhard Berghorn 2017 entdeckte, ist noch nicht bekannt.¹⁵³ Die frühere schwedische Adaption mit dem Titel *Mörkrets makter*, die deutlich länger und inhaltlich umfassender ist als *Makt myrkranna* – und als *Dracula* –, orientiert sich formal an Stokers Roman, der aus verschiedenen aneinandergereihten Schriftstücken aufgebaut ist.¹⁵⁴ Der Verleger Harald Sohlmann veröffentlichte *Mörkrets makter* als Serie in seinen beiden Zeitschriften *Dagen* (vom 10. Juni 1899 bis zum 7. Februar 1900) und im zweimal wöchentlich erscheinenden *Aftonbladet* (vom 16.

¹⁴⁹ Vgl. ebd.; vgl. De Roos: *Introduction*, S. 29f.

¹⁵⁰ Vgl. ebd., S. 24.

¹⁵¹ Vgl. De Roos: *Makt Myrkranna*, S. 7. Es würde zu weit führen, in dieser Arbeit die Unterschiede zwischen *Makt myrkranna* und Stokers *Dracula* detailliert herauszuarbeiten. Für weitere Informationen dazu siehe De Roos' Einleitung, sowie die englische Übersetzung von *Makt myrkranna* in Bram Stoker, Valdimar Ásmundsson: *Powers of Darkness. The lost Version of Dracula*. London, New York 2016.

¹⁵² Vgl. De Roos: *Introduction*, S. 23.

¹⁵³ Vgl. ebd., S. 23f.

¹⁵⁴ Vgl. Crişan: *Welcome to My House*, S. 4; vgl. Hans C. de Roos: *Mörkrets makter. Exclusive Interview with swedish Literary Scholar Rickard Berghorn*. In: *Children of the Night Dracula Congress official Bulletin of the Braşov Congress Initiative* (3.2017), S. 8; vgl. De Roos: *Sweden's Mörkrets makter*, S. 3. Der schwedische und isländische Titel ist in seiner Bedeutung identisch (vgl. ebd., S. 2f.). Für die Veröffentlichung der ersten Buchfassung von *Mörkrets makter* in Rikhard Berghorns Verlag *Aleph* siehe Bram Stoker: *Mörkrets makter*. Stockaryd 2017.

August 1899 bis zum 31. März 1900).¹⁵⁵ Inwiefern Stoker mit Sohlmann zusammenarbeitete ist noch unklar. Obwohl beide Ausgaben mit einem Vorwort eingeleitet werden, das Stokers Initialen trägt, ist noch nicht bekannt, ob die skandinavischen Adaptionen überhaupt von Stoker authorisiert wurden und wie gravierend die Übereinstimmungen und Abweichungen zwischen den beiden Versionen sind.¹⁵⁶

Die deutsche Erstausgabe von Bram Stokers Roman – von Heinz Widtmann ins Deutsche übertragen – publizierte 1908 der *Max Altmann-Verlag* in Leipzig, dessen Programm auf Astrologie und Okkultismus angelegt war.¹⁵⁷ Der Verlag, der unter anderem Herausgeber des damals monatlich erscheinenden *Zentralblatt für Okkultismus* war, warb mit Werbeanzeigen in verschiedenen Literaturzeitschriften für seine Neuerscheinung *Dracula*: „Das Buch ist eine Sensation und wird außerordentliches Aufsehen erregen, da man in Deutschland über den Vampirismus nur sehr wenig weiß.“ Gleichzeitig warnte der Verlag im Werbetext: „Für Schwachnervige ist es jedoch keine Lektüre, und selbst ein gleichgültiger Leser dürfte durch den die Nerven geradezu aufpeitschenden Inhalt des Buches aus dem Gleichgewicht gebracht werden.“¹⁵⁸ Diese Ankündigung attestiert dem Roman bereits alle notwendigen Eigenschaften eines typischen Filmstoffes. Allerdings war es dann kein typischer Regisseur, der sich in der Gestalt Friedrich Wilhelm Murnaus zuerst des Stoffes annahm.

¹⁵⁵ Vgl. De Roos: *Sweden's Mörkrets makter*, S. 3; vgl. De Roos: *Mörkrets makter. Exclusive Interview*, S. 8.

¹⁵⁶ Vgl. De Roos: *Makt Myrkranna*, S. 12; vgl. De Roos: *Sweden's Mörkrets makter*, S. 7; vgl. De Roos: *Mörkrets makter. Exclusive Interview*, S. 8. Neuere Beiträge Berghorns oder De Roos' zu *Mörkrets makter* und *Makt myrkranna* sind im Internet bisher nur in wenig seriösen Quellen zu finden und bestehen derzeit lediglich aus Hypothesen. Möglicherweise bringt die bevorstehende *Dracula-Konferenz* in Braşov im Oktober 2018 neue Erkenntnisse.

¹⁵⁷ 1924 wurde der *Max Altmann Verlag* in *Oskar Schloß Verlag* umbenannt. Am 20.2.1929 übernahm der Verleger Ferdinand Schwab (1882-1976) den *Oskar Schloß-Verlag* und gab ihm den Namen *Benares Verlag*, unter dem der Verlag bis Mitte der 1930er Jahre existierte.

¹⁵⁸ Die Werbeanzeige ist abgedruckt in Joachim Nagel: *Vampire. Mythische Wesen der Nacht*. Stuttgart 2011, S. 66.

I.3 Der frühe deutsche Film: die vampirische Leinwand

Nach dem Ersten Weltkrieg herrschten in Deutschland politisch, gesellschaftlich und wirtschaftlich chaotische Zustände. Auf den Straßen tobte der Bürgerkrieg. Am 9. November 1918 rief Philipp Scheidemann die Republik aus und kam damit der Abdankung des Kaisers – Ende November 1918 – zuvor. Belastet wurde die junge Republik in den Nachkriegsjahren durch die Inflation, nicht zuletzt aber durch den Vertrag von Versailles, der Deutschland hohe Reparationszahlungen auferlegte. Viele Menschen verloren damals, soviel lässt sich sagen, den Glauben an eine bessere Zukunft. Zur gleichen Zeit ermöglichten der technische Fortschritt und die ökonomische Entfaltung der im Weltkrieg gegründeten UFA einen regelrechten Aufschwung des Kinos. Der frühe Film wurde „auf Jahrmärkten den Massen vorgeführt“¹⁵⁹ und musste sich in der Unterhaltungsbranche erst behaupten. Kinos galten, wie Varietés und Jahrmärkte, als „dunkle, sexuell aufgeladene Orte“ und standen deshalb „unter dem Generalverdacht der Trivialität“.¹⁶⁰ Es verwundert nicht, dass etliche prominente Zeitgenossen dem Medium zunächst kritisch gegenüberstanden. Für den Publizisten Franz Pfemfert war das Kino der „gefährlichste Erzieher des Volkes“¹⁶¹ und er machte es für den Verlust der Phantasie verantwortlich. Alfred Döblin bezeichnete das Kino 1909 hingegen als ein Suchtmittel und Alkoholsubstitut der Unterschichten, das ihnen besser nicht genommen würde. Er hielt ihm jedoch zugute, dass es bei aller Trivialität immerhin keine negative Wirkung auf den Körper habe:

[D]er Kientopp ein vorzügliches Mittel gegen den Alkoholismus, schärfste Konkurrenz der Sechserdestillen; man achte, ob die Lebercirrhose und die Geburten epileptischer Kinder nicht in den nächsten Jahren zurückgehen. Man nehme dem Volk und der Jugend nicht die Schundliteratur noch den Kientopp; sie brauchen die sehr blutige Kost ohne die breite Mehlpanne der volkstümlichen Literatur und die wässerigen Aufgüsse der Moral. Der

¹⁵⁹ Silke Arnold-de Simine: *Lichtspiel im Königreich der Schatten. Geisterphotographie und Vampirfilm*. In: Christian Begemann, Britta Herrmann, Harald Neumeyer (Hg.): *Dracula unbound. Kulturwissenschaftliche Lektüren des Vampirs*. Wien, Berlin u.a. 2008, S. 241-261, hier S. 243.

¹⁶⁰ Alle Zitate aus ebd.

¹⁶¹ Franz Pfemfert: *Kino als Erzieher*. In: *Das Blaubuch* 4,2 (1909), S. 548-550, hier S. 550.

Höhergebildete aber verläßt das Lokal, vor allem froh, daß das Kinema – schweigt.¹⁶²

Die Ansicht, dass der Film in den unteren Schichten den Gefahren von Alkoholismus und Kriminalität entgegenwirken könnte, vertrat auch Hermann Friedemann:

Das Leben dieser Arbeiterjugend, gelöst von seinen Zusammenhängen und ohne die Ersatzmittel der Kultur, wäre furchtbar, trügen nicht Film und Hefte Spannung, Weite und Buntheit der Welt hinein. Schund und Film verringern die Kriminalität: denn unter den Lebensbedingungen des Stadtproletariers wäre es ohne sie nicht zu ertragen. Es bliebe der Schnaps. Oder der Lebensdrang würde sich kriminelle Auswege schaffen.¹⁶³

Die anspruchsvolleren, sogenannten ‚klassischen deutschen Filme‘, die heute noch in Erinnerung sind und wissenschaftlich gewürdigt werden, waren in ihrer Zeit jedoch selbst nur Ausnahmen in einer großen Flut von publikumswirksamen Filmen.¹⁶⁴ Wenngleich dem Kino von einem gebildeten Publikum anfänglich Trivialität und auch Wirklichkeitsflucht nachgesagt wurde, war es für die Unterschichten in der Tat ein wichtiger Rückzugsort. Es bot neben anderen Unterhaltungsmedien eine preiswerte und somit gern genutzte Möglichkeit, die „Realität an den Fronten, die Maloche in den Munitionsfabriken, [...] die Gefallenenanzeigen in den Zeitungen“, sowie „die Niederlage [im Weltkrieg], den Untergang der Monarchie, die Umwertung aller Werte“ nur einen Film lang zu verdrängen.¹⁶⁵ Hanns Heinz Ewers, der sich als Schriftsteller, Journalist und Drehbuchautor – z.B. schrieb er das Drehbuch für *Der Student von Prag* (1913) – zeitlebens sehr für die Reputation des „Kinemas“ einsetzte,¹⁶⁶ bestätigte dies:

Freilich muß ich gestehen, daß ich durchaus nicht um der Bildung willen Kinemas besuche. – Der Grund, weshalb ich hingehge ist ein ganz anderer

¹⁶² Alfred Döblin: *Das Theater der kleinen Leute* (1909). In: Fritz Güttinger (Hg.): *Kein Tag ohne Kino: Schriftsteller über den Stummfilm*. Frankfurt a.M. 1984, S. 39-41, hier S. 41.

¹⁶³ Hermann Friedemann: *Schnaps – Schund – Film* (1912). In: Ludwig Greve (Hg.): *„Hätte ich das Kino!“ Die Schriftsteller und der Stummfilm. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a. N.* Stuttgart 1976, S. 28.

¹⁶⁴ Vgl. Lotte H. Eisner: *Die dämonische Leinwand*. Frankfurt a.M. 1990, S. 323; vgl. Hans H. Wollenberg: *Fifty Years of German Film*. London 1948, S. 19.

¹⁶⁵ Alle Zitate aus Klaus Kreimeier: *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. München, Wien 1992, S. 45.

¹⁶⁶ 1910 richtete Ewers in der *Deutschen Montags-Zeitung* die erste Film-Kolumne (*Kino-Revue*) in einer deutschen Zeitung ein (vgl. Wilfried Kugel: *Phantastische Wirklichkeit. Das Kino des Hanns Heinz Ewers*. In: *Kultur & Technik* 1 (1989), S. 2-8, hier S. 3).

[...] und ich glaube, daß er derselbe ist, der so viele andere Leute dorthin zieht. Man will den Alltag vergessen. [...] Ja, das ist es: man vergißt alles. Man sitzt im dunklen stillen Saale und sieht eine fremde geheimnisvolle Welt. Auf der Bühne des Theaters reden die Menschen, zwingen mich, achtzugeben auf das, was sie sagen, ihren Gedanken zu folgen. Im Kinema aber kann ich träumen. Ich lebe in der Welt des Wunderbaren, und diese Welt ist doch nur lebendig durch meine Träume.¹⁶⁷

Die unter anderem in der ‚Traumfabrik‘ Hollywood erschaffene – und meistens sehr viel gefälligere – Parallel- oder Traumwelt macht den Reiz des Kinos aus, wie auch der Schriftsteller Hugo von Hofmannsthal erkannte. „[W]as alle die arbeitenden Leute im Kino suchen, ist der Ersatz für die Träume“¹⁶⁸, konstatierte Hofmannsthal. „Ihre Köpfe sind leer, nicht von Natur aus, sondern eher durch das Leben, das die Gesellschaft sie zu führen zwingt. [...] Davor flüchten sie zu unzähligen Hunderttausenden in den finsternen Saal mit den beweglichen Bildern.“¹⁶⁹ Ewers‘ und Hofmannsthals Aussagen weisen bereits auf die Unheimlichkeit hin, die dem Medium Film seit jeher anhaftet, da es eine alternative (verheißungsvolle oder verstörende) Realität abbildet und konserviert. Maxim Gorki, der Ende der 1890er Jahre entsetzt über seinen Besuch im „Königreich der Schatten“ berichtete, bestätigte, dass der Film eine Welt ohne Geräusche und Farben erschaffe, in der das Leben düster und trostlos sei.¹⁷⁰ Doch noch etwas offenbart – besonders mit Hinblick auf den Vampirfilm – die Unheimlichkeit der Kinematografie: Die dort auftretenden Figuren werden auch dann noch fortbestehen, wenn die Schauspieler bereits verstorben sind.¹⁷¹ Diese Filmvampire sind dann wahrlich un-tot. Der untote Vampir, der normalerweise über kein Spiegelbild verfügt, kann sich in dem

¹⁶⁷ Hanns Heinz Ewers: *Vom Kinema* (1910). In: Fritz Güttinger (Hg.): *Kein Tag ohne Kino: Schriftsteller über den Stummfilm*. Frankfurt a.M. 1984, S. 20-23, hier S. 21.

¹⁶⁸ Hugo von Hofmannsthal: *Ersatz für die Träume* (1921). In: *Das Tage-Buch*, 8.1.1921, [Vollständiger Nachdruck der Jahrgänge 1920-1933. Hrsg. v. Stefan Großmann. Königstein i.Ts. 1981,] S. 685-687, hier S. 685.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Vgl. Maxim Gorky: *The Kingdom of Shadows*. In: Harry M. Geduld (Hg.): *Authors on Film*. London 1972, S. 3-7, hier S. 3.

¹⁷¹ Vgl. Hans Schmid: *Haus der Schatten. Horror, Selbstreflexivität und Avantgarde im Vampirfilm*. In: Bernd Desinger, Matthias Knop (Hg.): *Fürsten der Finsternis – Vampirkult im Film. Ausstellung im Filmmuseum Düsseldorf 28.6.-30.10.2013*. München 2013, S. 111-182, hier S. 114.

paradoxen Medium des Kinofilms widerspiegeln, „dessen bewegte Bilder zugleich lebendig und nicht lebendig sind.“¹⁷²

I.4 Friedrich Wilhelm Murnaus *Nosferatu* – Eine Symphonie des Grauens (1922)

Während dieser wirtschaftlich und politisch verstörenden Jahre erblickte Bram Stokers Vampirgraf zum ersten Mal das Licht der Kinosäle. Der Regisseur Friedrich Wilhelm Murnau (1889-1931) zeigte 1922 die erste abendfüllende Vampirverfilmung,¹⁷³ seinen Film *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*, mit dem ihm „eine filmische Umsetzung der zeitgenössischen Existenzängste“¹⁷⁴ gelang. Murnau traf damit den Nerv der Zeit. Bei Erscheinen von *Nosferatu* befand sich Deutschland noch immer in einer prekären Lage. Die labile politische Situation der jungen Republik mit ihren wechselnden Regierungen bot der Bevölkerung nicht genügend Sicherheit. Derartige Krisen- und Umbruchszeiten lassen Monster gedeihen, da sie als „Repräsentationen der von außen kommenden Bedrohungen“¹⁷⁵ angesehen werden können. Dies und die Tatsache, dass der Bevölkerung die Schrecken des Ersten Weltkrieges noch deutlich präsent waren, bescherte der Vampirfigur exzellente Erfolgsaussichten.

a) Entstehung, Uraufführung, Presseecho und der Rechtsstreit mit Florence Stoker

Die Produktion von *Nosferatu* übernahm die *Prana-Film GmbH*, die ihre Filme dem Okkulten und Übersinnlichen widmen wollte – ein Konzept, das in den

¹⁷² Keppler: *Prolog zum Vampir*, S. 15.

¹⁷³ Vgl. Clemens Ruthner: *Vampirische Schattenspiele. Friedrich Wilhelm Murnaus ‚Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens‘ (1922)*. In: Stefan Keppler, Michael Will (Hg.): *Der Vampirfilm. Klassiker des Genres in Einzelinterpretationen*. Würzburg 2006, S. 29-54, hier S. 29.

¹⁷⁴ Hildegard Schnell: *Die zeitgenössische Rezeption des Films ‚Nosferatu‘*. Norderstedt 2006, S. 23; vgl. N. N.: *Nosferatu*. In: Katholisches Institut für Medieninformation (Hg.): *Lexikon des internationalen Films*. Bd. 5: L-N. Reinbeck 1995, S. 4164.

¹⁷⁵ Neuhaus: *Ich ist ein Monster*, S. 129.

frühen 1920er Jahren angesichts der vorherrschenden Vorliebe für Okkultes vielversprechend erschien. Albin Grau, Gründungsmitglied der *Prana*, war als erster auf den Gedanken gekommen, einen Vampirfilm zu drehen. Als Soldat im Ersten Weltkrieg hatte ihm (so wollten es jedenfalls die werbenden Begleitmaterialien zum Film) ein Bauer aus Serbien erzählt, dass sein Vater angeblich als Untoter zurückgekehrt sei.¹⁷⁶ Zusammen mit seinem Gründungspartner Enrico Dieckmann beauftragte er Henrik Galeen, das Drehbuch für *Nosferatu* zu verfassen, das sich an Stokers *Dracula* orientieren sollte. Galeen hatte zuvor bereits zwei Drehbücher verfasst, die sich im Bereich des Phantastischen bewegten, *Der Golem* (1915) und *Der Golem, wie er in die Welt kam* (1920), und blieb diesem Genre nach *Nosferatu* weiter treu. So schrieb er das Drehbuch für *Das Wachsfigurenkabinett* (1924) und führte Regie in *Der Student von Prag* (1926). Im Jahr 1928 zeichnete er in der gleichnamigen Verfilmung von Hanns Heinz Ewers' Roman *Alraune* (1911) sowohl für das Drehbuch als auch für die Regie verantwortlich.

Max Schreck, der zuvor nur Nebenrollen in Filmen besetzt hatte, spielte in *Nosferatu* die Hauptrolle des Vampirs. Sein schauspielerisches Talent war von seiner Mutter bereits früh erkannt worden. Hinter dem Rücken des Vaters hatte der junge Max Schreck bei Max Winter in der Schule des Staatstheaters in Berlin Schauspielunterricht genommen.¹⁷⁷ Im Laufe seiner Karriere trat er bei zahlreichen Gastspielen in ganz Deutschland auf. Er gehörte während des Ersten Weltkriegs fest zum Ensemble des Frankfurter Schauspielhauses, war 1919 Mitglied der Münchner Kammerspiele und trat später Max Rheinhardts Deutschem Theater in Berlin bei.¹⁷⁸ In Berlin traf er auf Greta Schröder, Gustav von Wangenheim, Alexander Granach, Henrik Galeen und Friedrich Wilhelm Murnau, die ebenfalls Mitglieder in Reinhardts Ensemble waren und später bei

¹⁷⁶ Vgl. Christiane Mückenberger: *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens*. In: Günther Dahlke, Günter Karl (Hg.): *Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933*. Berlin 1993, S. 71-72, hier S. 71.

¹⁷⁷ Vgl. Bernd Desinger: *Große Grafen. Wie Max Schreck, Bela Lugosi, Christopher Lee und Gary Oldman zum Vampir wurden, und die Bedeutung dieser Rolle für Leben und Karriere*. In: Bernd Desinger, Matthias Knop (Hg.): *Fürsten der Finsternis – Vampirkult im Film. Ausstellung im Filmmuseum Düsseldorf 28.6.-30.10.2013*. München 2013, S. 29-67, hier S. 30.

¹⁷⁸ Vgl. ebd., S. 31.

Nosferatu mitwirkten.¹⁷⁹ In Murnaus 1917 erschienenem Film *Teufelsmädel* gab Schreck sein Leinwanddebüt.¹⁸⁰

Für Friedrich Wilhelm Murnau, geboren in Bielefeld als Friedrich Wilhelm Plumpe, war der heute als verschollen geltende Film *Teufelsmädel* gleichzeitig sein Erstlingswerk als Regisseur. Während seines Philologie-Studiums war Murnau bereits in Kontakt mit Max Reinhardt gekommen. Dieser bot ihm ein Stipendium für seine Schauspielschule in Berlin an, das Murnau annahm. Später entschied er sich jedoch, lieber hinter der Kamera zu arbeiten. 1920 führte Murnau Regie in *Der Januskopf*, der das Thema von Dr. Jekyll und Mr. Hyde aufgriff, und drehte vor *Nosferatu* acht weitere Filme. 1921, als er für *Nosferatu* als Regisseur gewonnen werden konnte, hatte Murnau sich in Deutschland so bereits einen Namen als Filmemacher erarbeitet.¹⁸¹ Spätestens seit seinem erfolgreichen Film *Der letzte Mann* (1924) gehörte Murnau „zu den großen Regisseuren der UFA“¹⁸² und des frühen deutschen Films.

Der Film *Nosferatu* ordnet sich in eine lange Reihe von phantastischen Stummfilmen – wie Robert Wiens *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1920) oder Fritz Langs *Metropolis* (1927) – ein, die nach dem Ersten Weltkrieg entstanden. Stilistisch gesehen ist *Nosferatu* keineswegs eine „Symphonie des Grauens“, wie der Untertitel es andeutet, sondern eine Symphonie der kinematografischen Mittel. Obwohl dieser Film nach heutigen Maßstäben als Low-Budget-Produktion bezeichnet werden würde, erzielten Murnau und sein Kameramann Fritz Arno Wagner mit den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln bahnbrechende Effekte. Die von Murnau entwickelte „entfesselte Kamera“, bei der die Kamera nicht statisch, sondern beweglich ist, setzt

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 32: Schrecks Schauspielkollegen Alexander Granach, der in *Nosferatu* den Makler Knock verkörperte, Gustav von Wangenheim, der den Hutter spielte und Greta Schröder, die die weibliche Hauptrolle der Ellen übernahm, waren zu diesem Zeitpunkt bereits weitaus bekannter als Schreck. Sie hatten in Filmen wie *Die Insel der Seligen* (1913), bei dem Max Reinhardt Regie führte, *Kohlhiesels Töchter* (1920) von Ernst Lubitsch, *Der Golem, wie er in die Welt kam* (1920) von Paul Wegener und Arzen von Cserépy *Fridericus Rex* (1922) mitgespielt.

¹⁸⁰ Vgl. ebd., S. 31.

¹⁸¹ Vgl. Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. In: Ders.: *Schriften*. Bd. 2. Hrsg. v. Karsten Witte. Frankfurt a.M. 1979, S. 85.

¹⁸² Klaus Becker: „Der Reinhardt der Filmkunst“. In: Ders. (Hg.): *Friedrich Wilhelm Murnau. Ein großer Filmregisseur der 20er Jahre*. Kassel 1981, S. 64.

Murnau beispielsweise stets als dramaturgisches Mittel ein.¹⁸³ Murnaus Einsatz der Technik ist, im Kontrast zu seinen archaischen Sujets, durchaus modern.¹⁸⁴ Es war für einen Spielfilm dieser Zeit ausgesprochen unüblich, dass die meisten Außenszenen an landschaftlichen Originalschauplätzen gedreht wurden.¹⁸⁵ Die Häuser von Hutter und *Nosferatu* und viele Stadtansichten finden sich in Lübeck, während sämtliche Innenaufnahmen in einem Berliner Studio gedreht wurden. Die Schiffs- und Hafenszenen entstanden in Wismar. Für die Strandszenen mit Hutters Ehefrau Ellen begab sich das Filmteam auf die Insel Sylt. Die Burg Oravský hrad nahe dem Ort Dolný Kubín diente Murnau als Kulisse für das Vampirschloss und hat Franz Kafka zu seinem Romanfragment *Das Schloss* (1926) inspiriert.¹⁸⁶ Alle weiteren Szenen, die im Land des Vampirs spielen sollten, wurden ebenfalls in der Slowakei auf Film gebannt.

Murnaus Vorgehen unterschied sich somit stark von dem seinerzeit üblichen Studiodreh der expressionistischen Filme, die nicht passiv empfangen, sondern aktiv gestalten wollten.¹⁸⁷ Obwohl *Nosferatu* nicht vollständig zu diesen Filmen gezählt werden kann, finden sich – vor allem im Raumarrangement des Vampirschlosses – expressionistische Anleihen. Der Expressionismus wird in *Nosferatu* nicht durch die Ausstaffierung der Szenen deutlich, wie vergleichsweise in Robert Wiens *Das Kabinett des Dr. Caligari*, sondern durch ungewöhnliche Kameraeinstellungen.¹⁸⁸ Die Umgebung wird nicht einfach mit der Kamera eingefangen, sondern geschickt verfremdet, indem auf eigenwillige Weise mit Torbögen, Fensterrahmen und -kreuzen interagiert wird.¹⁸⁹ Murnaus

¹⁸³ Vgl. Klaus Kreimeier: *Friedrich Wilhelm Murnau 1888-1988*. Bielefeld 1988, S. 11.

¹⁸⁴ Vgl. Kreimeier: *Die Ufa-Story*, S. 131.

¹⁸⁵ Vgl. Eisner: *Die dämonische Leinwand*, S. 98.

¹⁸⁶ Vgl. dazu Peter-André Alt: *Die Burg des Grauens*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 27.11.2008, S. 1-4, hier S. 2f.; vgl. Peter-André Alt: *Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen*. München 2009, S. 161, 164, 177f.

¹⁸⁷ Vgl. Eisner: *Die dämonische Leinwand*, S. 98; vgl. Silke Beckmann: *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens in filmsemiotischer Sicht*. Saarbrücken 2008, S. 74.

¹⁸⁸ Vgl. Eisner: *Die dämonische Leinwand*, S. 100.

¹⁸⁹ Siehe Friedrich Wilhelm Murnau: *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922). DVD 2007, Min. 4; im Folgenden belegt mit der Sigle (N, Minute): Ellen spielt mit einem Kätzchen, das auf dem Fensterbrett sitzt, während der Fensterrahmen beide umgibt; N, 24: Der Vampir tritt aus dem dunklen Torbogen ins Licht; N, 26: Der Vampir saugt an Hutters Finger und die Szene wird von einem Rundbogen umrahmt; N, 35: Der Graf geht durch eine sargförmige Tür, die ihn

Film besticht darüber hinaus durch den gezielten Einsatz von Tempo, Licht und Schatten. Er weiß, dass Schnelligkeit den Bildern eine supranaturale Wirkung verleiht. Die Kutsche des Grafen, die Hutter vom Borgopass abholt, filmte er im Zeitraffer, so dass sie mit unnatürlich hoher Geschwindigkeit durch die Landschaft jagt (N, 22). In vielen Szenen verzichtet Murnau auf aufwändige Beleuchtung und inszeniert das Dargestellte im Sinne des Low-Key-Stils, bei dem der Fokus und das Licht meist lediglich auf einen Punkt im Bild gesetzt werden.¹⁹⁰ Der Rest des Bildes wird ins Dunkel oder ins Zwielflicht getaucht. Murnau versteht es, den Vampir so in Szene zu setzen, dass die Zuschauer unwillkürlich vom Grauen gepackt werden, wenn diese blasse Gestalt langsam aus dem Dunkel eines Torbogens ins Licht tritt (N, 24). Dieser wirkungsvolle Auftritt des Vampirs verleiht den Bildern eine düstere, bedrohliche, geheimnisvolle Aura. So schafft es Murnau, den Räumen und der natürlichen Umgebung eine expressionistische Aura zu geben.

Die Naturdarstellung im Film trägt ebenfalls in hohem Maße zur Stimmung bei. Werden zunächst Blätter gezeigt, die sich im Wind bewegen (N, 20) oder „die zarte, zerbrechliche Form einer Wolke“¹⁹¹ (N, 19), wirken die „hereinbrechende Nacht“¹⁹² (N, 22, 80, 85) und das „wilde Wogen der Wellen“¹⁹³ (N, 63) viel bedrohlicher. Durch den Kontrast der pittoresken Kleinstadt einerseits und der Naturbilder andererseits, die umso ausdrucksstärker werden, je näher der Vampir der Stadt kommt, wird das Grauen verstärkt.¹⁹⁴ Die Bedrohung durch das Unheimliche, das in die alltägliche Idylle einfällt, macht den Reiz dieses Films aus – und fand Gefallen beim Publikum.

Nosferatu wurde am 4. März 1922 im Marmorsaal des Berliner Zoologischen Gartens als Teil eines Gesamtkunstwerks mit biedermeierlichem Kostümball, sowie schauspielerischem und musikalischem Rahmenprogramm uraufgeführt,

exakt umrahmt; N, 85: *Nosferatu* lauert spinnenartig hinter einem Fenster mit neun quadratischen Scheiben auf sein Opfer Ellen.

¹⁹⁰ N, 29: Lichtfokus auf Hutters Taschenspiegel; N, 39: Fokus auf den Vampir im Sarg.

¹⁹¹ Eisner: *Die dämonische Leinwand*, S. 99.

¹⁹² Klaus Becker: *Der junge Regisseur*. In: Ders. (Hg.): *Friedrich Wilhelm Murnau. Ein großer Filmregisseur der 20er Jahre*. Kassel 1981, S. 51-52, hier S. 51f.

¹⁹³ Eisner: *Die dämonische Leinwand*, S. 99.

¹⁹⁴ Vgl. ebd.; vgl. Becker: *Der junge Regisseur*, S. 51f.

das bei den Kritikern jedoch keinen Anklang fand.¹⁹⁵ Am 15. März startete der Film dann offiziell in den Kinos. Murnaus „Gruselfilm“¹⁹⁶, so schon der zeitgenössische Terminus, wurde in der Presse überwiegend positiv aufgenommen. Gelobt wurden die prächtigen, malerischen und stimmungsschaffenden Naturaufnahmen, die mit der Handlung korrelierten.¹⁹⁷ Die Studioaufnahmen, die „in gespensterhaftes Licht getaucht, in pechrahenschwarzer Nacht“ gedreht wurden und „technisch nichts zu wünschen übrig“ ließen, trafen bei den Kritikern ebenfalls auf Zuspruch.¹⁹⁸ Hans Wollenberg bezeichnete in der *Lichtbild-Bühne* Murnaus Film als eine „Sensation“, da er Liebesgeschichte, Abenteuer und Phantastik „in bannender Eindringlichkeit“ in einem Film vereine und dabei „radikal die ausgetretenen Geleise“ verlässt.¹⁹⁹ Der Hauptdarsteller Max Schreck erhielt ebenfalls lobende Worte, da er „als blutsaugender böser Geist eine glaubhafte Phantasiegestalt“²⁰⁰ abgab. Dabei hatte sich Schreck nicht schauspielerisch hervorgetan, sondern diente Murnau mehr als puppenhaftes Modell für eine außergewöhnliche Fotografie. Einzig die Perfektion der Bilder – ein indirektes Lob – und die teilweise zu starke Ausleuchtung der Szenen im Allgemeinen und des Vampirs im Besonderen wurden kritisiert, da sie nicht zum „Grusel“-Thema passten.²⁰¹ Es würde „der Bösartigkeit dieses Nosferatu noch mehr entsprochen haben“, bemängelte *Der Film*, „wenn die Bilder das Düstere seines Daseins rein photographisch stärker herausgearbeitet hätten.“²⁰² Die *Vossische Zeitung* und *Das blaue Heft* gingen in ihrer Kritik noch weiter. Sie sahen in *Nosferatu* gar eine Kopie von Robert Wienes *Das Cabinet des Dr. Caligari*,²⁰³ obwohl Murnau

¹⁹⁵ Vgl. R. W.: *Nosferatu. Die Serenade. Marmorsaal des Zoo*. In: *Berliner Börsen-Courier* 110, 6.3.1922, Spätausgabe, S. 2.

¹⁹⁶ I.: *Der Gruselfilm*. In: *Der Film* 42, 16.10.1921, S. 54.

¹⁹⁷ Vgl. ebd.; vgl. Hans Wollenberg: *Nosferatu*. In: *Lichtbild-Bühne* 11, 11.3.1922, S. 49; vgl. O.: *Nosferatu*. In: *Der Film* 11, 12.3.1922, S. 45.

¹⁹⁸ Alle Zitate aus ebd.

¹⁹⁹ Alle Zitate aus Wollenberg: *Nosferatu*, S. 49.

²⁰⁰ O.: *Nosferatu*, S. 45.

²⁰¹ Vgl. Js.: *Nosferatu. Marmorsaal im Zoo*. In: *Film-Kurier* 52, 6.3.1922, S. 2.

²⁰² O.: *Nosferatu*, S. 45.

²⁰³ Vgl. ej.: *Nosferatu*. In: *Erste Beilage zur Vossischen Zeitung* 111, 7.3.1922, Morgenausgabe, S. 4; vgl. Balthasar [Roland Schacht]: *Nosferatu*. In: *Das blaue Heft* 28/29, 15.4.1922, S. 717. Balthasar ist das Pseudonym des deutschen (Drehbuch-)Autors Roland Schacht (1888-1961).

seinem Film nicht einmal annähernd so expressionistisch arrangiert hatte wie Wiene. Während die *Vossische Zeitung* trotz der Ähnlichkeit mit *Caligari* von *Nosferatu* begeistert war, rang sich der Rezensent Roland Schacht für Murnaus Film lediglich die Wertung „mäßiger Durchschnitt“²⁰⁴ ab.

Obwohl *Nosferatu* inhaltlich und optisch durchaus überzeugen konnte und von der Presse vorwiegend positiv aufgenommen und bewertet wurde, war der Film zum Zeitpunkt seiner Aufführung – wie später Murnaus *Faust*-Verfilmung – ein finanzieller Misserfolg. Zurückzuführen ist dies wohl vor allem auf die Weigerung der UFA, den Film in ihren großen Lichtspielhäusern vorzuführen.²⁰⁵ Der UFA, die experimentelle Filme durchaus förderte, wenn sie finanziell erfolgversprechend waren, war ein Film von einem bis zu diesem Zeitpunkt nur mäßig bekannten Regisseur finanziell vermutlich nicht erfolgversprechend genug.²⁰⁶ Der Film lief daraufhin nur in kleineren, von der UFA unabhängigen Kinos, in denen die hohen Werbungs- und Herstellungskosten nicht hereingebracht werden konnten.²⁰⁷ Schließlich führte der Streit um die *Nosferatu*-Filmrechte die *Prana-Film GmbH* in den Konkurs. Die Filmfirma hatte es versäumt, eine Lizenz zu erwerben, um den Film nach dem Vorbild von Bram Stokers Roman *Dracula* drehen und vorführen zu dürfen. Stokers Witwe Florence klagte daraufhin, erst einige Jahre nach der Uraufführung des Films, wegen Urheberrechtsverletzung gegen die *Prana*, da der Film, trotz Veränderungen im Drehbuch, noch zu starke Gemeinsamkeiten mit Stokers Vampirklassiker aufwies. Im Juli 1925 entschied das Berliner Gericht in letzter Instanz, dass das komplette Filmmaterial inklusive aller Kopien von *Nosferatu* zu vernichten sei.²⁰⁸ Glücklicherweise waren zu diesem Zeitpunkt bereits einige Exemplare des Films ins Ausland verkauft worden, so dass der Film nicht gänzlich verloren ging. Diese Kopien wichen jedoch teils erheblich von Murnaus Originalfassung ab. So auch die 1930 von Dr. Waldemar

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Vgl. Herbert Lewandowski: *Ein Blick hinter die Kulissen*. In: Klaus Becker (Hg.): *Friedrich Wilhelm Murnau. Ein großer Filmregisseur der 20er Jahre*. Kassel 1981, S. 122.

²⁰⁶ Vgl. Becker: „*Der Reinhardt der Filmkunst*“, S. 64.

²⁰⁷ Vgl. Lewandowski: *Ein Blick hinter die Kulissen*, S. 122; vgl. I.: *Der Gruselfilm*, S. 54.

²⁰⁸ Vgl. Prinzler: *Friedrich Wilhelm Murnau*, S. 131.

Roger vertonte und neu bearbeitete Version, die er unter dem Titel *Die zwölfte Stunde. Eine Nacht des Grauens* veröffentlichte.²⁰⁹ Wegen dieser insgesamt prekären Umstände blieb *Nosferatu* der einzige Film der 1921 gegründeten *Prana-Film GmbH*.

b) Der ‚deutsche‘ Vampir

Murnau war weltweit der erste Regisseur, der sich der Verfilmung von Bram Stokers *Dracula* annahm. Für die grundlegende Struktur und Handlung des Films orientierte er sich offensichtlich an Stokers Roman – wenngleich dies durch die großflächigen Kürzungen, die Murnau vorgenommen hat, zunächst nicht so scheint. Wie Stoker *Dracula* mit einem Vorwort einleitet (D, 3) und den gesamten Roman mit Hilfe von Tagebüchern, Protokollen, Zeitungsartikeln und Briefen bestreitet, die dem Erzählten einen glaubhaften historischen Hintergrund geben sollen, so beruht die Erzählung des Filmgeschehens auf der fiktiven Chronik *Über das große Sterben in Wisborg anno Domini 1838* (N, 2). Ein Erzähler berichtet auch hier von den Ereignissen, die in der Chronik geschildert werden und zieht im Laufe des Films weitere Quellen (Bücher, Briefe, Zeitungsartikel, Frachtbriefe, offizielle Bekanntmachungen) heran.²¹⁰

Die Handlung in *Nosferatu* veranschaulicht, zumindest bis zum Eintreffen des Vampirs in Wisborg, dass Florence Stoker zu Recht Einspruch gegen Murnaus Film erhoben hat. In diesem ersten Abschnitt ändert Murnau zwar zahlreiche Details für seine Filmhandlung ab, Stokers Einfluss bleibt dennoch weiterhin sichtbar. So begibt sich z.B. anstelle des Juristen Jonathan Harker in *Nosferatu* der Makler Hutter voller Vorfreude auf die Reise „in das Land der Diebe und Gespenster“ (N, 5), um dem Vampir, Graf Orlock, ein Haus zu verkaufen.

²⁰⁹ Vgl. Schnell: *Die zeitgenössische Rezeption des Films ‚Nosferatu‘*, S. 7.

²¹⁰ Zu den Passagen aus dem Buch „*Von Vampyren erschrocklichten Geistern, Zaubereyen und den sieben Todsünden*“ siehe N, 16-18, 33, 77; für Aufzeichnungen aus dem Logbuch des Schiffes *Empusa* siehe N, 71-73. Zu den Briefen von Hutter an Ellen siehe N, 30, 51-52; für den Frachtbrief über die „Ladung des Schiffes *Empusa*“ siehe N, 44. Zur „Bekanntmachung“ über die Pestgefahr siehe N, 74; für den Zeitungsartikel über die „Pest in Transsylvanien und den Hängen des Schwarzen Meeres“ siehe N, 54.

Später, im Schloss des Vampirs, schneidet sich Hutter nicht mit dem Rasiermesser in den Hals, wie einst Harker, sondern mit dem Brotmesser in den Finger – was den Vampir dazu veranlasst begierig an diesem zu saugen, um das kostbare Blut nicht zu vergeuden (N, 26).²¹¹ Szenen wie die Entdeckung des Vampirs im Schlosskeller – wohl generell die am häufigsten wiederholte Szene des Genres –,²¹² sowie die Pakt-Szene, in der Harker/Hutter seine Ehefrau an den Vampir verkauft, übernimmt Murnau jedoch in Gänze aus Stokers Roman. Murnaus Film bezieht sich demnach unbestreitbar in großem Maße auf *Dracula*, bringt jedoch zugleich auch zahlreiche neue Aspekte mit ein, so dass *Nosferatu* letztendlich weniger eine Adaption des Romans als vielmehr eine Transformation desselben darstellt.

Murnau veränderte ganz wesentliche Dinge, wie den Schauplatz, die Figuren, die Zeit, in welcher der Film spielt, bis zur Vampirfigur selbst. Die grundlegendste Änderung im Film ist wohl die zeitliche Verschiebung der Handlung. Murnau verlegte den Schauplatz vom viktorianischen England Ende des 19. Jahrhunderts in die fiktive deutsche Stadt Wisborg des Jahres 1838. Mit der Änderung von Schauplatz und Zeitraum thematisiert *Nosferatu* nicht mehr den britischen Viktorianismus und Kolonialismus, sondern versetzt die Figuren in die Zeit des deutschen Biedermeier. Mit diesem Zeit- und Ortssprung leitet Murnau eine deutsche Tradition des Vampirfilms ein. Er folgte einer in den 1920er Jahren stark vorherrschenden Nostalgiewelle, die auch in anderen deutschsprachigen Filmen dieser Zeit beobachtet werden kann.²¹³ Diese verklärende Sicht auf eine vergangene Epoche deutet Siegfried Kracauer als

²¹¹ Diese Szene wird in diesem Kapitel im Abschnitt *Vampirismus und Homosexualität* eingehender untersucht.

²¹² D, 49: „There, in one of the great boxes, of which there were fifty in all, on a pile of newly dug earth, lay the Count! He was either dead or asleep, I could not say which – for the eyes were open and stony, but without the glassiness of death – and the cheeks had the warmth of the life through all their pallor, and the lips were as red as ever. But there was no sign of movement, no pulse, no breath, no beating of the heart.“

²¹³ *Der Student von Prag* (1913) von Hanns Heinz Ewers, Paul Wegener und Stellan Rye spielt im Prag des frühen 19. Jahrhunderts, Ernst Lubitschs *Madame Dubarry* (1919) im 18. Jahrhundert zur Zeit Ludwigs des XV. von Frankreich. In *Der müde Tod* (1921) von Fritz Lang dient – wie später auch bei *Nosferatu* – die vorindustrielle Biedermeierzeit als Kulisse. Der Film *Fridericus Rex* (1922) von Arzen von Cserépy siedelt sich zur Zeit Friedrich II. an, und Dimitri Buchowetzki drehte im gleichen Jahr den Film *Othello* frei nach Shakespeares Textvorlage.

Angst vor dem Fortschritt und der Moderne,²¹⁴ die spätestens seit der einsetzenden Industrialisierung besteht.

Bei der Entwicklung seiner Vampirgestalt löste sich Murnau weitgehend von Stokers Vorgaben. Das Erscheinungsbild des Vampirs *Nosferatu* basierte sehr detailgenau auf den Illustrationen von Gustav Steiner-Prag zu Hendrik Galeens Film *Der Golem* (1915),²¹⁵ die eine glatzköpfige, bleiche Figur in langer dunkler Robe zeigt, und stand damit in starkem Gegensatz zu Stokers Literaturvorlage und zu späteren Film-Vampiren. Während die Figur des Dracula in diesen Filmen, vor allem in denen der Hammer-Studios, als junger, charismatischer Mann gezeigt wurde, arbeitete Murnau die unheimliche und insektenhafte Seite des Grafen verstärkt heraus, indem er ihn mitunter provokativ langsam auf die Kamera zubewegt. Mit seiner düsteren Aura beherrscht er den Film und verdeutlicht, dass dieser Vampir kein verführerischer Gentleman ist. Seine Physiognomie verstärkt diesen Eindruck noch. Durch seine hagere Gestalt, die weiße Haut, die schmalen Hände mit den langen Fingernägeln, den kahlen Schädel und die wie in tiefe Höhlen versunkenen Augen assoziiert man mit diesem Vampir einen belebten Leichnam – den personifizierten Tod.²¹⁶

In *Nosferatu* wird das Figurenrepertoire radikal verändert. Der Universalgelehrte van Helsing und sein Männerbund, die in Stokers Roman den Vampir niederstrecken, werden gar ganz gestrichen bzw. stark abgeschwächt. Die Figur des Professor van Helsing wird in Murnaus Film nur schwach durch den Stadtarzt Dr. Sievers und den Wissenschaftler Professor Bulwer angedeutet. Der Männerbund ist für die Vernichtung *Nosferatus* nicht notwendig, da Hutters Ehefrau Ellen sich dem gespenstischen Vampir opfert.

²¹⁴ Vgl. Kracauer: *Von Caligari zu Hitler*, S. 59.

²¹⁵ Vgl. Luciano Berriatúa: *Die Sprache der Schatten*. In: Friedrich Wilhelm Murnau: *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922). DVD 2007, Min. 21.

²¹⁶ Vgl. Karsten Prüßmann: *Die Dracula-Filme. Von Friedrich Wilhelm Murnau bis Francis Ford Coppola*. München 1993, S. 60.

Wagnerismus – Der Vampir als Erbe des „Fliegenden Holländers“

Dem Opfer Ellens geht ein Pakt voraus, den Hutter mit dem Vampir schließt. Hutter reist nach Transsylvanien, um dem Vampir ein Haus in Deutschland zu verkaufen. Als der Vampir den Handel mit seiner Unterschrift besiegeln will, zeigt Hutter das Bild Ellens, vielleicht versehentlich, vielleicht bewusst, und bewegt den Vampir dadurch zur Reise nach Wisborg.²¹⁷ Die beiden Männer vollziehen einen Tauschhandel, in dem Ellen den eigentlichen Gegenwert für das Haus darstellt.²¹⁸ Das wiederum ist durchaus plausibel, denn die Beziehung zwischen Hutter und Ellen ist wenig liebevoll. Hutter sorgt sich hauptsächlich um seinen beruflichen Erfolg, als er zu der Reise antritt und nimmt die Sorgen und Ängste, die seine Ehefrau im Vorfeld äußert, nicht ernst. Demzufolge ist anzunehmen, dass der Vampir gleichsam Hutters Doppelgänger ist, so dass man sagen könnte: Nosferatu verhält sich zu Hutter wie Mephisto zu Faust. Mit der Übergabe Ellens an den Vampir kann dieser nun der Geliebte sein, der Hutter nicht ist.²¹⁹ Das Ergebnis dieses unmoralischen Handels ist die Pest, die der Vampir mit sich bringt.

Eine derartige Vertragsszene wurde (außer in Goethes *Faust*) bereits in der durch Heinrich Heine und Richard Wagner verbreiteten Legende des Fliegenden Holländers thematisiert.²²⁰ Dort wünscht sich der zum ewigen

²¹⁷ Murnau verwendet hier eine Eigenschaft mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Erzählens: die sogenannte „Motivation von hinten“. Das Zeigen des Bildes hätte dementsprechend einzig die Funktion, den Vampir zu einer Handlung zu motivieren, wäre als Grund für eine Reise jedoch ungenügend. Vgl. dazu Clemens Lugowski: *Die Form der Individualität im Roman*. Frankfurt a.M. 1994, S. 66f.

²¹⁸ Vgl. Thomas Elsaesser: *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig*. Berlin 1999, S. 174.

²¹⁹ Vgl. ebd., S. 175.

²²⁰ Heinrich Heine bezieht sich im 7. Kapitel seiner Erzählung *Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski* (1834) auf den Fliegenden Holländer. Zu Heinrich Marschners Oper *Der Vampyr*, sowie Richard Wagners Oper *Der Fliegende Holländer* (1843) vgl. Markus Bernauer: *Nachwort*. In: August Apel, Friedrich Laun, Heinrich Clauren, Johann Karl August Musäus: *Die Sammlung Fantasmagoriana. Geisterbarbiere, Totenbräute und mordende Portraits*. Hrsg. v. Markus Bernauer, Berlin 2017, S. 261-286, hier S. 284; vgl. dazu auch Ursula Simek: *Welch' Ergötzen, welche Lust! Der Vampyr auf der Opernbühne*. In: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft* 41 (1998), H. 1-2, S. 119-128, hier S. 120-123, 125: Auf Theodor Hildebrands recht unbekanntes Werk *Der Vampyr oder die Totenbraut* (1828), das sich inhaltlich wiederum auf John William Polidoris Kurzgeschichte *Der Vampyr* (1816) bezieht, ist Heinrich Marschners (1795-1861) Oper *Der Vampyr* (1828) zurückzuführen. Das Libretto zur Oper stammte von Marschners Schwager Wilhelm August Wohlbrück. Zu Marschners Lebzeiten war die Oper unter Zeitgenossen umstritten. Zwar war sie sehr erfolgreich, galt jedoch auch als zu grausam

Leben verdammt – und dieses Lebens überdrüssig gewordene – Fliegende Holländer nichts sehnlicher als die Erlösung durch den Tod:

Wie oft in Meeres tiefsten Grund
stürzt' ich voll Sehnsucht mich hinab!
Da, wo der Schiffe furchtbar Grab,
trieb *mein* Schiff ich zum Klippengrund:
Nirgends ein Grab! Niemals der Tod!²²¹

Von seinem Fluch kann ihn nur eine Frau erlösen, „die Treu bis in den Tod [ihm] hält.“²²² Mit dem norwegischen Kapitän Daland schließt der Fliegende Holländer einen Pakt. Er überlässt Daland die Schätze, die er besitzt und möchte im Gegenzug dafür dessen Tochter Senta zur Frau nehmen. Senta kennt die Legende vom Fliegenden Holländer, sowie die Möglichkeit, den Fluch zu brechen: „Doch kann dem bleichen Manne Erlösung einstens noch werden, fänd er ein Weib, das bis in den Tod getreu ihm auf Erden!“²²³ Sie beschließt, dem Holländer zu helfen: „Ach! wenn Erlösung ihm zu hoffen bliebe, Allewiger, durch mich nur sei's!“²²⁴

Der Todeswunsch, den der Fliegende Holländer hegt, wird von Murnaus Vampir Nosferatu nicht geäußert.²²⁵ Der Pakt und der Erlösungsgedanke sind in *Nosferatu* jedoch sehr wohl zu finden. In dem fiktiven Buch *Von Vampyren erschrocklichten Geistern, Zaubereyen und den sieben Todsünden*, das Hutter von seiner Reise mitbringt, entdeckt Ellen die einzige Möglichkeit, den Vampir aufzuhalten:

und geistlos. Richard Wagner nahm sie dennoch – neben Heines Erzählung – zum Vorbild für seine eigene weltbekannte Oper *Der Fliegende Holländer* (1843). Hans Pfitzner veröffentlichte 1924 eine Neubearbeitung von Wohlbrücks Libretto und versuchte die Oper in Deutschland zu etablieren, woraufhin sie in der Tat ein Revival erlebte.

²²¹ Richard Wagner: *Der Fliegende Holländer* (1843). In: Ders.: *Die Musikdramen*. Hrsg. v. Joachim Kaiser. Hamburg 1971, S. 181-208, hier S. 185.

²²² Ebd., S. 207.

²²³ Ebd., S. 192.

²²⁴ Ebd., S. 199.

²²⁵ In Werner Herzogs Neufilm *Nosferatu – Phantom der Nacht* (1979) ist der Vampir hingegen – wie der Holländer – seines ewigen Lebens überdrüssig geworden und klagt: „Zeit, das ist ein Abgrund, tausend Nächte tief. Jahrhunderte kommen und gehen. Nicht sterben können ist furchtbar.“ (vgl. Werner Herzog: *Nosferatu – Phantom der Nacht* (1979). DVD 2006, Min. 39).

Sindemalen keine andere Rettung fürhanden; es sey denn, daß ein gar sündlos Weyb dem Vampyre den ersten Schrey des Hahnen vergessen mache. Sie gäbe ihm sonder Zwange ihr Blut (N, 78).

Der Vampir fährt, wie der Fliegende Holländer, mit seinem menschenleeren Schiff *Empusa* nach Wisborg.²²⁶ Dort wartet bereits Ellen – mit sehnsüchtigem Blick auf das Meer (N, 50). Ellens Mann Hutter reist derweil über Land. Ihr ungeduldiges Warten gilt demnach nicht ihrem Mann, sondern dem Vampir. Zunächst läuft sie mit den Worten „Er kommt!“ (N, 63) jedoch ihrem Mann entgegen, als dieser zu Hause eintrifft (N, 68), besinnt sich dann aber sogleich auf ihre eigentliche Aufgabe – das Töten des Vampirs.

Ellens Pflichtbewusstsein wurde von Murnau nicht neu eingeführt. Schon Jonathan Harkers Ehefrau Mina bereitet im Alleingang Draculas Vernichtung vor, indem sie seine Rückzugsorte mit Hostien weiht, um sie für den Vampir unbrauchbar zu machen. Das Ende der *Nosferatu*-Handlung weicht hingegen stark von Stokers Vorlage ab, in der der Vampir bei Sonnenuntergang von der Männergruppe um Professor van Helsing mit einem kolonial-britisch konnotierten Kukri-Messer niedergestreckt wird. Wie Senta sich zuvor dem Fliegenden Holländer mit den Worten „Hier steh ich – treu dir bis in den Tod!“²²⁷ von einem Felsenriff in das tosende Meer stürzt, opfer sich Ellen dem Vampir, der bis zum Morgengrauen bei ihr ausharrt und daraufhin von den Strahlen der aufgehenden Sonne verbrannt wird.²²⁸ In ihrer Ergebnisentsprechung entspricht sie der im 19. Jahrhundert häufig abgebildeten mütterlichen, aufopfernden Frau.²²⁹ Es gelingt Ellen, die Stadt von der Seuche zu erlösen und

²²⁶ Der Name *Empusa* verweist auf die Empuse, eine griechische Dämonin, die sich an jungen Männern verging. Philostratos' Kurzgeschichte *Die Empuse*, die in der Einleitung bereits vorgestellt wurde, erzählt von diesem Dämon. Siehe zur *Empuse* auch Ranke-Graves: *Griechische Mythologie*, S. 169: „Empusen verwandeln sich oft in Hündinnen, Kühe oder schöne Mädchen. In letzterer Gestalt pflegen sie bei Nacht oder in der Zeit des Mittagsschlafes das Lager der Männer zu teilen und ihnen ihre Lebenskräfte auszusaugen.“

²²⁷ Wagner: *Der Fliegende Holländer*, S. 208.

²²⁸ Obwohl Dracula sich am Tage bewegen konnte, wird diese Eigenschaft den Vampiren seit Murnaus Film abgesprochen.

²²⁹ Vgl. Abbott: *The Undead*, S. 107. Es ist jedoch noch eine andere Deutung möglich. Ellen opfert sich womöglich gar nicht, sondern gibt sich dem Vampir vielmehr mit Freuden hin, um ihre sexuelle Frustration in ihrer Beziehung zu Hutter zu überwinden (vgl. Grimm: *Monster und Galan*, S. 46). Sie würde demnach ihren eigenen (verdrängten) sexuellen Trieb, für den der Vampir steht (vgl. Neuhaus: *Ich ist ein Monster*, S. 135), mit dem Vampir ausleben. Wegen der Passivität ihres Mannes war ihr dergleichen bisher in ihrer Ehe nicht möglich gewesen. Ihr Tod

ihren Mann vor weiteren Avancen des Vampirs und damit einer zu dieser Zeit unschicklichen homosexuellen Verbindung zu schützen.

Exkurs: Vampirismus und Homosexualität

In die Biografie Bram Stokers mischt sich die Tatsache, dass im Jahr 1895 der anglo-irische Dichter Oscar Wilde (1854-1900) zu einer Zuchthausstrafe verurteilt wurde, weil er homosexuelle Kontakte pflegte. Die Gesellschaft sah in Wilde vor allem einen Verführer unschuldiger Jungen und junger Männer,²³⁰ obwohl der Bonvivant auch eine Liebesbeziehung zu Stokers späterer Ehefrau Florence unterhielt.²³¹ Laut Talia Schaffer schrieb Stoker in *Dracula* indirekt über Oscar Wildes Strafprozess und war darauf bedacht, Homosexualität subtil darzustellen – möglicherweise aus Angst vor der Entdeckung seiner eigenen gleichgeschlechtlichen Neigungen.²³² Diese Vorsichtsmaßnahme Stokers erklärt sich daher, dass im Viktorianischen Zeitalter über Sexualität in der Öffentlichkeit nicht gesprochen wurde. Äußerlich existierten keine Merkmale, die auf die sexuelle Orientierung schließen ließen, dennoch wurde stets vermutet, dass sie sich durch bestimmte Hinweise abzeichnen würde.²³³ Dieser diffuse Zustand machte die Homosexualität im 19. Jahrhundert zu einem pikanten Geheimnis und legte gleichzeitig die Assoziation eines Doppellebens nahe.²³⁴ Die Lebensumstände, unter denen Homosexuelle in jener Zeit leben mussten und die Sicherheitsvorkehrungen, die sie zu treffen hatten – ein hohes Maß an Diskretion, nächtliche Besuche, keine Bediensteten –, sind in Stokers

wäre dann als Strafe für ihre sexuelle Triebhaftigkeit und den Ausbruch aus ihrer passiv-abwartenden Rolle zu sehen und nicht als Opfer aus Liebe.

²³⁰ Vgl. Talia Schaffer: „A Wilde Desire Took Me“: *The Homoerotic History of Dracula*. In: *ELH* 61 (Sommer 1994), H. 2, S. 381-425, hier S. 398.

²³¹ Die Dreiecksbeziehung zwischen Oscar Wilde, Florence und Bram Stoker ähnelt der Beziehung zwischen *Dracula*, Mina und Jonathan Harker.

²³² Vgl. Schaffer: „A Wilde Desire Took Me“, S. 384, 388; vgl. Penninger: *Bram Stoker's Dracula*, S. 48.

²³³ Vgl. Richard Dyer: *Children of the Night. Vampirism as Homosexuality, Homosexuality as Vampirism*. In: Susannah Radstone (Hg.): *Sweet Dreams. Sexuality Gender and Popular Fiction*. London 1988, S. 47-72, hier S. 58.

²³⁴ Vgl. ebd., S. 58, 60.

Roman Markenzeichen der Vampire.²³⁵ Die Vampire verkörpern in *Dracula* das lustbetonte Ausleben (verdrängter) sexueller Triebe, wie z.B. Harkers Sexualkontakt mit mehreren (Vampir-)Frauen und dem Grafen, Minas außerehelicher Verkehr mit Dracula, sowie Lucys polyamourösen Abenteuer mit fünf verschiedenen Männern.²³⁶ Jonathan Harkers Reise zu Graf Dracula steht unter anderem für das Erforschen seiner (homo-)sexuellen Begierden, da „Reisen [...] in der Literatur immer auch eine spirituelle Suche [...] [n]ach dem Selbst“²³⁷ darstellen. Harker lebt seine Neigungen zeitweilig aus, da er weiß, dass der Graf seinen ‚Zustand‘ kennt.²³⁸ Die Figur des Jonathan Harker zeigt gleichsam den Zwiespalt auf, in dem sich auch Stoker befand. Er konnte sich nicht zu seiner Sexualität bekennen, da er – wie Wilde – gesellschaftliche Ablehnung zu fürchten hatte. Männliche Homosexualität wurde, da sie in Zusammenhang mit Analverkehr steht, mit Ausscheidungen, Dreck, Krankheit und Verfall in Verbindung gebracht.²³⁹ In *Dracula* kann der Vampirismus somit ebenfalls als eine sexuell übertragbare Krankheit, wie z.B. die Syphilis, die zu Stokers Zeit grassierte, ausgelegt werden.²⁴⁰ *Dracula* wird deshalb gleichermaßen beneidet und gehasst, da er seinen Trieben ungehemmt nachgibt – ohne auf eine mögliche Ansteckungsgefahr und soziale Konventionen achtgeben zu müssen.²⁴¹

Anders als in Stokers Roman, in dem Homosexualität lediglich unterschwellig angedeutet wird,²⁴² zeigt Friedrich Wilhelm Murnau in *Nosferatu* homoerotische Anklänge recht offensichtlich. Im Gegensatz zu Jonathan Harker tritt Hutter die

²³⁵ Vgl. Schaffer: „*A Wilde Desire Took Me*“, S. 406.

²³⁶ Vgl. Sabine Kyora: *Unheimliche Doubles: Freuds Analyse des Unheimlichen und die Unheimlichkeit der Vampirinnen*. In: Peter-André Alt, Thomas Anz (Hg.): *Sigmund Freud und das Wissen der Literatur*. Berlin 2008, S. 87-98, hier S. 94; vgl. Margit Dorn: *Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen. Ein Beitrag zur Genregeschichte*. Berlin, Bern u.a. 1994, S. 62; vgl. Neuhaus: *Ich ist ein Monster*, S. 135.

²³⁷ Rickels: *Vampirismus Vorlesungen*, S. 37.

²³⁸ D, 31: „He knows well that I am imprisoned.“

²³⁹ Vgl. Schaffer: „*A Wilde Desire Took Me*“, S. 399.

²⁴⁰ Vgl. ebd., S. 407; vgl. Carol A. Senf: „*Dracula*“. *The Unseen Face in the Mirror*. In: *The Journal of Narrative Technique* 9 (1979), H. 3, S. 160-170, hier S. 168.

²⁴¹ Vgl. Hurst: *Blutige Küsse*, S. 144.

²⁴² D, 41f.: „In a voice which, though low and almost a whisper, seemed to cut through the air and then ring round the room, [the count] exclaimed: ‚How dare you touch him, any of you? How dare you cast eyes on him when I had forbidden it? Back, I tell you all! This man belongs to me! Beware how you meddle with him, or you’ll have to deal with me.‘“

Reise, und somit die Suche nach sich selbst, voller Vorfreude an, was vermuten lässt, dass er sich bereits selbst für den Vampir entschieden hat, auch wenn er sich dies nicht eingestehen will.²⁴³ Deshalb könnte das Saugen des Vampirs an Hutters blutigem Finger (N, 26) – das in *Dracula* gar nicht vorkommt – als Metapher für Fellatio stehen, und Graf Orlocks Frage „Wollen wir nicht ein wenig beisammen bleiben, Liebenswertester?“ (N, 27) – wegen der Bisswunden, die Hutter am nächsten Morgen an seinem Hals entdeckt – als direkte Aufforderung zur Intimität. Neben Hutter als seinem ersten Opfer vergeht sich Graf Orlock auf seinem Weg nach Wisborg an der gesamten, durchweg männlichen Schiffsbesatzung. Der übermächtige Sexualtrieb des Vampirs, seine steife Körperhaltung und die Tatsache, dass er sich bei der Schiffsüberfahrt unvermittelt aus seinem Sarg aufrichtet, veranlassen Ioana Crăciun gar dazu, in *Nosferatu* einen „überdimensionale[n] Phallus“²⁴⁴ zu sehen. Diese deutliche Darstellung von Sexualität in *Nosferatu* scheint zunächst recht ungewöhnlich. Thomas Elsaesser gibt jedoch zu bedenken, dass Filme der Weimarer Zeit unterschwellig, durch feurige bzw. gequälte Blicke, oder offensichtlich, mit Hilfe „sexuell potenter Doppelgänger“²⁴⁵, auf (Homo-)Sexualität verwiesen. Sexualität kann bei Murnau – und Stoker – wohl, so Elsaesser weiter, als eine „Quelle des Bösen“²⁴⁶ angesehen werden, weshalb der Vampir *Nosferatu* eben jene übermäßige, triebhafte Lust verkörpert, die sich auf das andere und auf das eigene Geschlecht erstreckt.

Ellen erlebt durch ihre telepathischen Fähigkeiten die sexuellen Abenteuer ihres Mannes mit. Als der Vampir Hutter im Schloss anfallen will, schreckt sie aus ihrem Traum auf, ruft den Namen ihres Mannes und streckt die Arme einladend aus, woraufhin der Vampir sich im Schloss in ihre Richtung dreht (N, 36-37).²⁴⁷ Ellen hat also das geträumt, was dem Zuschauer im Film gezeigt

²⁴³ Vgl. Angela Dalle Vacche: *Cinema and Painting. How Art is used in Film*. Austin 1996, S. 193.

²⁴⁴ Ioana Crăciun: *Die Dekonstruktion des Bürgerlichen im Stummfilm der Weimarer Republik*. Heidelberg 2015, S. 109.

²⁴⁵ Elsaesser: *Das Weimarer Kino*, S. 185.

²⁴⁶ Ebd., S. 184; vgl. Hurst: *Blutige Küsse*, S. 148.

²⁴⁷ Schon in Stokers Textvorlage hat *Dracula* telepathischen Kontakt mit Mina. D, 256: „You have aided in thwarting me; now you shall come to my call. When my brain says ‚Come!‘ to you, you shall cross land or sea to do my bidding [...]!“

wird.²⁴⁸ Es scheint, als fasse sie in diesem Augenblick den Entschluss, den Vampir zu sich zu locken, der einerseits eine Bedrohung für die Gesellschaft ist und andererseits Hutter durch seine Homosexualität in eine unmoralische, rufschädigende Verbindung bringt. Die von Stoker vorgeschlagene homosexuelle Variante ist in *Nosferatu* die einzig mögliche Option.

Veränderungen des Vampirbildes in der deutschsprachigen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts

Bei allen insbesondere die Figurenkonstellation betreffenden Plagiatsvorwürfen hat Murnau mit *Nosferatu* dennoch eine neue, den zeithistorischen Bedingungen in Deutschland verbundene Vampirfigur kreiert, die sich wiederum nahtlos in der damaligen Literatur einfügte.

In der Erzählung *J. H. Obereits Besuch bei den Zeitegeln* (1916) des österreichischen Schriftstellers Gustav Meyrink (1868-1932), bekannt als Verfasser grotesk-unheimlicher Romane und Novellen, wie z.B. *Der Golem* (1915) und *Walpurgisnacht* (1917), leben parasitäre Doppelgänger in einer Welt, die nur scheinbar die Realität ist.²⁴⁹ Sie ernähren sich, indem sie den Menschen „die Zeit, den wahren Saft des Lebens, aus dem Herzen saugen.“²⁵⁰ Durch den Verzehr der Zeit, die ihre Opfer mit „vergeblichem Hoffen und Harren auf Glück und Freude“ vergeuden, verwandeln sich die Vampire langsam „zu schwammigen Scheusalen [...] mit dickem Wanst, die Augen stier und gläsern“²⁵¹. Meyrinks Vampire verkörpern den Zeitgeist der Moderne. Sie sind Vertreter der mit der Industrialisierung einsetzenden modernen Betriebsamkeit, des sogenannten „pursuit of happiness“, des „Strebens nach Glück“.

Der österreichische Schriftsteller und Buchillustrator Alfred Kubin (1877-1959) schuf zahlreiche Federzeichnungen, deren unruhige, dünne Linien und Striche

²⁴⁸ Vgl. Hurst: *Blutige Küsse*, S. 173.

²⁴⁹ Vgl. Gustav Meyrink: *J. H. Obereits Besuch bei den Zeitegeln* (1916). In: Ders.: *Fledermäuse*. Hrsg. v. Eduard Frank. Frankfurt a.M., Berlin 1992, S. 94-104, hier S. 101.

²⁵⁰ Ebd., S. 98f.

²⁵¹ Alle Zitate aus ebd., S. 101.

das Unheimliche seiner phantastischen Traumvisionen hervorheben. Er illustrierte auf diese Weise etliche Werke ihm offenbar wesensverwandter Dichter, wie z.B. Edgar Allan Poe, E. T. A. Hoffmann, Gustav Meyrink, Georg Trakl und August Strindberg. Die Dorfbewohner in Kubins Erzählung *Die Jagd auf den Vampir* (1925) divergieren in ihren Schilderungen, wenn sie den Vampir einerseits als ein „wildkatzenähnliches Tier“ beschreiben, das andererseits eher einem „großen, dunklen Vogel“ ähnelt, letztendlich jedoch vermutlich nur ein „Schatten“ war.²⁵² Schließlich wird am Tage entdeckt, dass ein „hässlicher, fledermausähnlicher Körper“²⁵³ flatternd zum Kirchenturm fliehen will – es ist der Vampir. Nachdem er von den Dorfbewohnern gefangen wurde, konnte sein Aussehen genau begutachtet werden.

Er [der Vampir] hatte die Größe eines mittleren Hundes, war am ganzen Körper mit einem weichen, dunkelgrauen Fell bekleidet, am Bauch etwas heller“ und „hatte verhältnismäßig kurze, mangelhaft geformte, hautige Flügel [...]. Der Kopf war hundeähnlich mit plattgedrückter, gespaltener Schnauze [...]. [E]in tückischer Ausdruck war in den kleinen, pechschwarzen Augen; auffallend waren die großen Ohren, denen des Menschen fast gleich gebildet, aber arg verschmutzt. Zwei starke stämmige Beine trugen den plumpen Leib, sie liefen in je vier Zehen mit ungeheuren Krallen aus. Ein Schwanz fehlte.²⁵⁴

Kubins Vampir ist zunächst eine Manifestation der phantastischen Vorstellungen, die sich die Dorfbewohner vom Vampir machen. Als sie ihn fangen, müssen sie feststellen, dass die Realität viel profaner ist, da der Vampir eher einem deformierten Tier ähnelte als einer menschlichen Gestalt. Das Andere ist demnach gar nicht so fremd, wie zunächst angenommen.

Es ist auffällig, dass männliche Vampire in der frühen phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts überwiegend als hässlich, monströs oder tierähnlich beschrieben werden. Vampirinnen weisen mitunter ebenfalls tierische Merkmale auf. Die Mutter des Protagonisten in Gustav Meyrinks Geschichte *Meister Leonhard* (1916) wird als „ein Geschöpf ohne Seele“ beschrieben, „halb

²⁵² Alle Zitate aus Alfred Kubin: *Die Jagd auf den Vampir* (1925). In: Ders.: *Aus meiner Werkstatt*. Hrsg. v. Ulrich Riemerschmidt. München 1973, S. 128-132, hier S. 128f.

²⁵³ Ebd., S. 130.

²⁵⁴ Ebd., S. 130f.

Kobold, halb boshafte Tier.“²⁵⁵ Sie sieht aus – Nosferatu gar nicht unähnlich –, wie „ein scheußliches Rieseninsekt in Menschengestalt“ und das Rascheln ihres schwarzen Seidenkleides klingt „wie das nervenaufpeitschende Schwirren von Millionen Insektenflügeln“.²⁵⁶ Ihr unstetes Dasein scheint wie ein „fledermaushafte[r] Zickzackflug“, mit dem sie „Mensch und Tier den Frieden“ raubt, um daraus ihre Energie zu schöpfen.²⁵⁷ Selbst nach ihrem Tod lebt sie als „unsichtbares Gespenst“ weiter, dessen „boshafte Gegenwart“ alle Personen im Schloss spüren können.²⁵⁸ Meyrinks Vampirgestalt ist ein Beispiel für psychischen Vampirismus, auf den in Kapitel IV zu Adolf Muschgs *Das Licht und der Schlüssel* noch detaillierter eingegangen wird.

Der überwiegende Teil der Vampirinnen im frühen 20. Jahrhundert erscheint hingegen menschlich. In der Erzählung *Das Grabmal auf dem Père Lachaise* (1914) des österreichischen Schriftstellers und Juristen Karl Hans Strobl (1877-1946), Autor nationalhistorischer und phantastischer Romane und Novellen, weist die Vampirin Anna Feodorowna Wassilska einzig einen brutalen Zug um den Mund und längere, klauenähnliche Finger auf, die sie als Vampirin ausweisen.²⁵⁹ Darüber hinaus hat sie einen „schönen Körper“, „[k]luge, kalte Augen unter prachtvoll geschwungenen Brauen“, sowie „eine derbe russische Nase“.²⁶⁰ Um die „blutrote[n] Lippen“ und die „starken, weißen Zähne“ spielt „ein grausames und kühles Lächeln“.²⁶¹ Diese sadistisch veranlagte Vampirin pflegt ihre Angestellten vorzugsweise „mit langen Nadeln“ zu stechen, „mit dem Brennkolben zu versengen“ oder sie schlicht zu beißen.²⁶² Für den Erzähler Ernest hat sie Ähnlichkeit mit Kaiserin Katharina II. (1729-1796):

Ich denke sie mir als eine Art Kaiserin Katharina, voll Gier, das Leben in all seinen Formen, von den feinsten bis zu den brutalsten, zu erfassen. Da kommen diese reichen Russinnen von ihren unermesslichen Gütern

²⁵⁵ Alle Zitate aus Gustav Meyrink: *Meister Leonhard* (1916). In: Ders.: *Fledermäuse*. Hrsg. v. Eduard Frank. Frankfurt a.M., Berlin 1992, S. 7-52, hier S. 19.

²⁵⁶ Alle Zitate aus ebd., S. 8, 19.

²⁵⁷ Alle Zitate aus ebd., S. 8, 15.

²⁵⁸ Alle Zitate aus ebd., S. 27.

²⁵⁹ Vgl. Karl Hans Strobl: *Das Grabmal auf dem Père Lachaise* (1914). In: Ders.: *Unheimliche Geschichten*. München, Berlin 1972, S. 53-97, hier S. 58.

²⁶⁰ Alle Zitate aus ebd.

²⁶¹ Alle Zitate aus ebd.

²⁶² Alle Zitate aus ebd., S. 60.

irgendwo in staubigen Steppen oder zwischen Morästen und endlosen Getreidefeldern nach Paris [...] und wollen dort das, was ihnen das Leben daheim tropfenweise gab, in vollen Zügen genießen.²⁶³

Die deutsche Prinzessin Katharina personifiziert, wie die Vampirin in Strobls Erzählung, gleichermaßen Macht und Erotik, da sie während ihrer Regentschaft sowohl das Bild der unbeugsamen Herrscherin als auch der attraktivsten Frau ihrer Zeit bediente.²⁶⁴ Als verführerische *Femme fatale*, der zahlreiche Männer ebenso Untertan waren wie das gesamte russische Reich, machte sie sich einer „übernatürlichen“ Macht verdächtig – und weist bereits auf die Gefahr hin, in der sich Ernest befindet.²⁶⁵ Diese Vorahnung bestätigt sich, als er sich einige Zeit gegen Bezahlung im Grabmal der Vampirin einschließen lässt. Dort muss Ernest erkennen, dass er für die Vampirin „gemästet“²⁶⁶ wird: „Sie trinkt meine Kraft fort, sie saugt mein Leben ein, und je mehr ich davon hergebe, desto voller und stärker wird der Balg des Vampirs“²⁶⁷. Zugleich vernebelt die Vampirin seine Sinne mit einem „leuchtenden Gift der Verwesung“²⁶⁸, das es ihm unmöglich macht, ihrem „Spinnennetz“²⁶⁹ zu entkommen. Die russische Vampirin verkörpert einerseits die Angst der Männer vor der Verführungskunst der *Femme fatale*, andererseits die Furcht der westlichen Welt vor dem heranrückenden Feind aus dem Osten.²⁷⁰

Die bereits zu Lebzeiten wenig beachtete und heutzutage weitgehend aus dem kulturellen Gedächtnis verschwundene Schriftstellerin Toni Schwabe (1877-1951) schrieb Romane, Gedichte und Rezensionen, war Übersetzerin für Französisch, Englisch und Dänisch und gründete 1916 den *Landhausverlag*, in dem sie ihre literarische Zeitschrift *Das Landhaus* publizierte.²⁷¹ In Schwabes

²⁶³ Ebd., S. 57.

²⁶⁴ Vgl. Schumacher: *Femme fantôme*, S. 247.

²⁶⁵ Vgl. ebd. Zitat aus ebd.

²⁶⁶ Strobl: *Das Grabmal auf dem Père Lachaise*, S. 75.

²⁶⁷ Ebd., S. 93.

²⁶⁸ Ebd.: „[W]eil mein ganzer Körper von ihrem Atem getränkt ist, weil meine Muskeln und meine Nerven, meine Sinne und mein Gehirn vollgesogen sind mit diesem leuchtenden Gift der Verwesung...“

²⁶⁹ Ebd., S. 94.

²⁷⁰ Vgl. Schumacher: *Femme fantôme*, S. 247.

²⁷¹ Jenny Bauer: *(K)ein Ausbruch ins Grenzenlose: Toni Schwabe zwischen Landhaus, Gespensterschiff und Subkultur*. In: Sarah Guddat, Sabine Hastedt (Hg.): *Geschlechterbilder im Wandel? Das Werk deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1894-1945*. Frankfurt a.M. 2011, S. 147-165, hier S. 148, 158.

Erzählung *Der Vampir* (1921), die thematisch stark an Goethes Ballade *Die Braut von Korinth* erinnert, fällt die Vampirin aus der bisher gezeigten Vampirtradition positiv heraus. Der erzählende namenlose Protagonist verzehrt sich nach seiner verstorbenen vampirischen Geliebten Erinna, deren Name an die mythischen Erynien gemahnt.²⁷² Obwohl er weiß, „dass es für die Toten keine Wiederkehr in diesem Leben gibt“²⁷³, fühlt er, dass sie noch am Leben ist und nimmt durch einen Brief Kontakt mit ihr auf. Daraufhin erscheint sie des Nachts zögernd und mit einem traurigen Lächeln auf den Lippen, um ihren kalten Körper an ihm zu wärmen. Der Wärmeaustausch, den schon Goethe in seiner Vampirballade beschrieb,²⁷⁴ ist bei Schwabe bereits ein Akt des Saugens: „In dieser Nacht lief leise, wie rinnendes Blut, meine Wärme zu dir hinüber, versickerte, verliess auch in einem unendlichen Fließen, bis dass ich selber tot und leer zurückblieb.“²⁷⁵ Beim Vergleich mit den vorangegangenen Erzählungen fällt bei Schwabes Geschichte auf, dass die Beziehung zwischen dem Protagonisten und der Vampirin von gegenseitiger Anerkennung gekennzeichnet ist. Beide hegen tiefe Gefühle für einander und sorgen sich um das Wohlergehen des anderen. Der Ich-Erzähler gibt der Vampirin sein Blut scheinbar bedingungslos, wird jedoch von Schuldgefühlen geplagt, wenn er Erinna nicht sehen kann – was ihre Verbindung mit den Erynien untermauert: „In dieser Nacht musst du gefroren haben, in dieser Nacht bist du allein

²⁷² Die Erinyen Tisiphone, Alekto und Megaira, die auch Eumeniden oder Furien genannt werden (vgl. Ranke-Graves: *Griechische Mythologie*, S. 107), „waren personifizierte Gewissensbisse, die einen Sünder nach der Verletzung eines Tabus befielen“ (ebd., S. 110) und ihn unbarmherzig jagten, „bis er den Tod fand oder freiwillig wählte“ (ch: *Eumeniden (Mythologie)*). In: C. Herlosssohn (Hg.): *Damen Conversations Lexikon*. Bd. 4: *Eskimos bis Grätz*. [o.O.] 1835, S. 28-29, hier S. 29).

²⁷³ Toni Schwabe: *Der Vampir*. In: Dies. (Hg.): *Das Gespensterschiff. Ein Jahrbuch für die unheimliche Geschichte*. Jena 1920, S. 288-294, hier S. 291.

²⁷⁴ Goethe: *Die Braut von Korinth*, S. 271: „Und sie kommt und wirft sich zu ihm nieder:/ ‚Ach, wie ungerne seh’ ich dich gequält! / Aber, ach! berührst du meine Glieder, / Fühlst du schauernd, was ich dir verhehlt. / Wie der Schnee so weiß, / Aber kalt wie Eis / Ist das Liebchen, das du dir erwählt.‘

Heftig faßt er sie mit starken Armen, / Von der Liebe Jugendkraft durchmannt: / ‚Hoffe doch, bei mir noch zu erwärmen, / Wärest du selbst mir aus dem Grab gesandt! / Wechselhauch und Kuß! / Liebesüberfluß! / ‚Brennst du nicht und fühlst mich entbrannt?‘

Liebe schließet fester sie zusammen, / Tränen mischen sich in ihre Lust; / Gierig saugt sie seines Mundes Flammen, / Eins ist nur im andern sich bewußt. / Seine Liebeswut / Wärmt ihr starres Blut, / Doch es schlägt kein Herz in ihrer Brust.“

²⁷⁵ Schwabe: *Der Vampir*, S. 290.

gewesen, während ich ruhte und schlief. Vorwurf, Reue und Sehnsucht nagen an mir“²⁷⁶. Das Saugen des Blutes geschieht im Einverständnis miteinander und signalisiert eine wechselseitige, sexualpathologisch dimensionierte Abhängigkeit.²⁷⁷ Schwabe kehrt in ihrer Geschichte die Geschlechterrollen um, bzw. hebt sie ganz auf, da die männliche Hauptfigur die Rolle des Opfers einnimmt.²⁷⁸ Der Vampirbiss bedeutet in diesem Fall „nicht Vernichtung oder Demütigung des anderen, sondern eine aus Liebe gewährte Alimentierung des leidenden Peinigens.“²⁷⁹ Die Vampirin folgt dem „Ruf des Blutes“²⁸⁰, deshalb auch erst, als er explizit verlangt, dass sie ihn beißt:

Leben und Tod drängten zum Tausch, zur Vereinigung, zur Verschwisterung wie noch nie. Das Verlangen redete aus meinem Herzen – [...]. Da neigtest du dich über mich. In deinen Augen war irgendein Gewähren, war irgendein Verlangen. Und eine kleine selige Gebärde machtest du – wie jemand, der schenkt, wie jemand, der nimmt. Dann fühlte ich deine kühlen Lippen an meinem Herzen. Ein kleiner roter Springquell sprühte deinem Mund entgegen. So fand endlich mein Blut seinen Weg.²⁸¹

Im Fin de siècle werden auffallend viele weibliche Vampire in den Vampirfiktionen vorgestellt.²⁸² Ihre Darstellungsweise in den Erzählungen ist, laut Hans Richard Brittnacher, jedoch eine würdevollere:

Mal wird die Vampirin des Fin de siècle als blutgierige Femme fatale, mal als diffuses Angstgespenst imaginiert – aber niemals mehr als das dem Sarg entstiegene Monster, das ein dumpfer Geruch von Grab und Tod umweht. Eher erscheint sie im Ornat und Glanz antiker Königinnen,

²⁷⁶ Ebd., S. 292.

²⁷⁷ Vgl. Richard von Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis. Mit besonderer Berücksichtigung der conträren Sexualempfindung*. Stuttgart 1894, S. 18. Laut Krafft-Ebing wirkt die „körperliche Gesamterscheinung“ des Geliebten, die mit einer „sinnlichen Erregung“ einhergeht, als Fetisch (vgl. ebd.).

²⁷⁸ Vgl. Hans Richard Brittnacher: *Phantasmen der Niederlage. Über weibliche Vampire und ihre männlichen Opfer um 1900*. In: Christa Agnes Tuczay, Julia Bertschik (Hg.): *Poetische Wiedergänger. Deutschsprachige Vampirismus-Diskurse vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Tübingen 2005, S. 163-183, hier S. 172f.

²⁷⁹ Ebd., S. 166.

²⁸⁰ Schwabe: *Der Vampir*, S. 293.

²⁸¹ Ebd., S. 294.

²⁸² Vgl. Brittnacher: *Phantasmen der Niederlage*, S. 167. Brittnacher nennt hier, zusätzlich zu den bereits behandelten, folgende Erzählungen, in denen ebenfalls weibliche Vampire zu finden sind: Stanislaw Przybyszewski *De profundis* (1895), Hermann Löns *Der Vampir* (um 1900), Carl Felix von Schlichtegroll *Die Hexe von Klewan* (1901), Leonhard Stein *Der Vampyr* (1918).

ausgestattet mit allen Attributen einer betörenden und beängstigenden Weiblichkeit.²⁸³

Brittnacher vermutet dahinter eine „Angstvision von der weiblichen Usurpation eines genuin männlichen Paradigmas“²⁸⁴, die seinerzeit schon Bram Stoker umtrieb.

Aufmarsch der Tyrannen: Hanns Heinz Ewers' *Vampir* (1920)

Die Vampirerzählung des skandalumwitterten Schriftstellers Hanns Heinz Ewers (1871-1943) fällt aus den bereits vorgestellten zeitgenössischen Geschichten ebenfalls heraus, da sie in geradezu vorausschauender Weise eine totalitäre Diktatur darstellt. Ewers galt als einer der produktivsten Autoren seiner Zeit.²⁸⁵ Er verfasste Romane, Drehbücher, Novellen, Gedichte, Märchen und edierte etliche Sammelbände phantastischer Literatur. So publizierte er *Das Grauen*, *Die Besessenen*, die *Bibliothek des Absonderlichen*, *Nachtmahr* und die Buchreihe *Galerie der Phantasten*, in denen er Erzählungen von bekannten Autoren, wie Edgar Allan Poe, Karl Hans Strobl, Alfred Kubin und seinem literarischen Vorbild E. T. A. Hoffmann veröffentlichte.²⁸⁶ Der überbordend fantastische, okkultistische und meist sehr erotische Inhalt seiner Geschichten bewegte sich, seinen Kritikern zufolge, zumeist an der Grenze des guten Geschmacks und brachten ihm – laut Ulrike Brandenburg und Michael Sennewald zu Unrecht – den Ruf der Trivialität ein.²⁸⁷ Er war seinerzeit ein vielgelesener Autor, der den ‚Zeitgeist‘ seiner Epoche präzise zu ergreifen und abzubilden vermochte.²⁸⁸ Sennewald gibt daher zu bedenken, dass Ewers wohl mitunter aus Unverständnis geringe literarische Qualität unterstellt wurde.²⁸⁹

²⁸³ Ebd., S. 182.

²⁸⁴ Ebd., S. 167.

²⁸⁵ Vgl. Ulrike Brandenburg: *Hanns Heinz Ewers (1871-1943). Von der Jahrhundertwende zum Dritten Reich. Erzählungen, Dramen, Romane 1903-1932*. Frankfurt a.M. 2003, S. 22.

²⁸⁶ Vgl. Brandenburg: *Hanns Heinz Ewers*, S. 23; vgl. Michael Sennewald: *Hanns Heinz Ewers. Phantastik und Jugendstil*. Meisenheim am Glan 1973, S. 8; vgl. Alt: *Ästhetik des Bösen*, S. 390.

²⁸⁷ Vgl. Brandenburg: *Hanns Heinz Ewers*, S. 153, 340, 352; vgl. Sennewald: *Hanns Heinz Ewers*, S. 1.

²⁸⁸ Vgl. ebd., S. 200.

²⁸⁹ Vgl. ebd., S. 199.

Ab 1904 begann Ewers seine ausgiebigen Reisen und dabei seiner Schriftstellerei nachzugehen. Bereits 1908 schuf er mit *Die Spinne* eine erfolgreiche Vampir-Kurzgeschichte, die erstmals in dem Sammelband *Die Besessenen* im Georg Müller Verlag veröffentlicht wurde.²⁹⁰ Sein Debütroman *Der Zauberlehrling oder Die Teufelsjäger* – der erste Teil der Frank Braun-Trilogie – erschien 1909. Die Trilogie, die gleichermaßen zahlreiche autobiografische Elemente enthält, umfasst die Romane *Der Zauberlehrling*, *Alraune* (1911) und schließt 1920 mit dem am stärksten autobiografischen Werk *Vampir* ab.²⁹¹ Obwohl die Thematik aller drei Teile eine deutliche phantastische Provenienz aufweist, wird in den Romanen vor allem die Umsetzung faschistoider Ideologien vorgeführt.²⁹² In der Tat setzt sich Ewers' bereits in *Der Zauberlehrling* nicht allein mit Okkultismus und Hypnose, sondern auch mit der Massenbeeinflussung durch eine religiöse Sektengemeinschaft auseinander, die in der Errichtung einer religiös geprägten Diktatur gipfelt. Der Deutsche Frank Braun zieht in allen drei Teilen der Trilogie aus, um „ein faschistoides Gesellschafts- und Menschenexperiment in Szene zu setzen.“²⁹³ Während in *Der Zauberlehrling* die, aus Sicht Frank Brauns, evolutionär rückständigen Bewohner eines italienischen Bergdorfes rassenbiologisch und eugenisch angepasst werden sollen, thematisiert *Alraune* die Erschaffung eines künstlichen

²⁹⁰ In *Die Spinne* wird der Protagonist Richard Bracquemont von der spinnenhaften Vampirin Clarimonde, der er willenlos ausgeliefert ist, dazu gebracht, sich selbst an einem Fensterkreuz zu erhängen. Der Name von Ewers' Vampirin verweist auf die weibliche Hauptfigur aus Théophile Gautiers Erzählung *La morte amoureuse* (1836).

²⁹¹ Vgl. Klaus Gmachl: *Zauberlehrling, Alraune und Vampir. Die Frank Braun-Romane von Hanns Heinz Ewers*. Norderstedt 2005, S. 258. Ewers' Roman *Alraune* wurde mehrfach von deutschsprachigen Regisseuren verfilmt, wobei Henrik Galeens Version von 1928 als die beste Film-Adaption gilt (vgl. Eisner: *Die dämonische Leinwand*, S. 326). Galeen konnte für seinen Stummfilm den berühmten Schauspieler Paul Wegener für die Rolle des Professors Ten Brinken gewinnen, der als Darsteller und Regisseur an zahlreichen frühen phantastischen Filmen beteiligt war. Dazu zählen unter anderem die Filme *Der Student von Prag* (1913), *Der Golem* (1914), *Der Golem und die Tänzerin* (1917), *Nachtgestalten* (1920) und *Unheimliche Geschichten* (1932). Mit Brigitte Helm, die in Fritz Langs weltbekanntem Film *Metropolis* (1927) ihr Filmdebüt gegeben hatte, besetzte Galeen die weibliche Hauptrolle. Nur zwei Jahre nach Galeen veröffentlichte der österreichische Regisseur Richard Oswald eine Tonfilm-Version von *Alraune* und verpflichtete für die Hauptrolle erneut Brigitte Helm. Mit Hildegard Knef als Alraune, Erich von Stroheim als Professor Ten Brinken und Karlheinz Böhm als Frank Braun drehte Arthur Maria Rabenalt 1952 einen hochkarätig besetzten Film, der dennoch nicht mehr an den Erfolg der früheren Verfilmungen anknüpfen konnte.

²⁹² Vgl. Brandenburg: *Hanns Heinz Ewers*, S. 326.

²⁹³ Ebd., S. 309.

Menschen, der eine „klinische Antwort auf einen als desolat empfundenen gegenwärtigen gesellschaftlichen Zustand“²⁹⁴ sein soll. In *Alraune* pflanzt Frank Brauns Onkel, der Versuchsleiter Professor Ten Brinken, den Samen eines Mörders einer Prostituierten ein. Diese gebärt das Mädchen Alraune, das aufgrund seiner Erbanlagen zugleich promiskuitiv und sadistisch geprägt ist. An Alraune können unzweifelhaft vampirische Züge erkannt werden, da sie ihre Verehrer in zahlreichen Szenen beißt und deren Blut trinkt.²⁹⁵ Dennoch ist sie kein regelrechter Vampir, sondern vielmehr eine verführerische Frauenfigur, mit Zügen der Femme fatale und Leopold von Sacher-Masochs Venus im Pelz.²⁹⁶ Ewers' Alraune unterscheidet sich von Sacher-Masochs Venus jedoch durch ihren mythisch-phantastischen Ursprung.²⁹⁷ Ewers bezieht sich in *Alraune* lose auf Ludwig Tiecks romantische Novelle *Der Runenberg* (1804), in der eine Alraunenfigur für das Unglück einer ganzen Familie verantwortlich ist.²⁹⁸ Wie Tiecks Alraunengestalt zerstört Ewers' Alraune das Leben ihrer Liebhaber und ihres Ziehvaters Ten Brinken. Schließlich vergeht sie sich auch an Frank Braun, der ihren Liebeswahn als Einziger überlebt.²⁹⁹ Alraune kommt am Ende des Romans bei einem tödlichen Sturz ums Leben.³⁰⁰ Frank Braun wird hingegen durch Alraunes Biss im Folgebund zum titelgebenden *Vampir*.

²⁹⁴ Alle Zitate aus ebd., S. 179.

²⁹⁵ Vgl. Hanns Heinz Ewers: *Alraune. Die Geschichte eines lebenden Wesens*. Berlin 1928, S. 283-285, 388.

²⁹⁶ Vgl. Gmachl: *Zauberlehrling, Alraune und Vampir*, S. 245f.

²⁹⁷ Vgl. Peter Cersowsky: *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der „schwarzen Romantik“ insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka*. München 1983, S. 119.

²⁹⁸ Vgl. Brandenburg: *Hanns Heinz Ewers*, S. 169.

²⁹⁹ Ewers: *Alraune*, S. 449-451: „Von ihm wußte sie, wie süß die Trunkenheit sei, wenn die Zunge kleine Blutstropfen schlürft, aus geliebtem Fleische. Ihre Gier aber schien unersättlich und unstillbar ihr brennender Durst – [...] Dann fühlte er, wie etwas Kaltes und Scharfes seine Haut ritzte, und begriff, daß es ein Messer war. [...] Sie schnitt – langsam und leicht. Nicht sehr tief – aber tief genug, daß sein Blut heiß herausquoll. Er hörte ihr schnelles Atmen, öffnete ein wenig die Lider, blinzelte hinauf. Ihre Lippen standen halb offen, gierig schob sich die kleine Zungenspitze zwischen die blanken Zähne. [...] Dann, plötzlich, warf sie sich über ihn. Drängte den Mund an die offene Wunde, trank – trank –

Still lag er, unbeweglich; fühlte, wie sein Blut zum Herzen flutete; es schien ihm, als ob sie ihn austränke, all sein Blut schlürfe, nicht einen letzten Tropfen ihm lassen wolle. Und sie trank – trank – durch Ewigkeiten trank sie –“.

³⁰⁰ Ebd., S. 455.

Im Roman *Vampir* schlugen sich Ewers' ausgiebige Reise nach Nord- und Südamerika und seine nationalistische Einstellung deutlich nieder.³⁰¹ 1914 reiste er zunächst nach Südamerika. Von seinem Startpunkt Rio de Janeiro aus fuhr er über Chile bis nach New York. Während des Ersten Weltkriegs blieb Ewers in den USA, wo sich seine Sicht auf sein Heimatland überraschend verklärte. Fühlte er sich vor dem Krieg einem freidenkenden Literatenkreis zugehörig, warb er nun verstärkt für die deutsche Monarchie.³⁰² Trotz seiner nationalistischen Ansichten wurde ihm die Tatsache, dass er sich der Kriegsteilnahme durch seinen USA-Aufenthalt entzogen hatte, in Deutschland nicht verziehen, als er 1920 in seine Heimat zurückkehrte. Trotz etlicher Versuche, literarisch wieder Fuß zu fassen, gelang es ihm nicht, an seinen ehemaligen Erfolg anzuknüpfen.³⁰³ Insbesondere seit seiner Rückkehr nach Deutschland waren Ewers' Werke in immer stärkerem Umfang von rechtspopulistischer Propaganda geprägt.³⁰⁴ 1931 kam er dann folgerichtig vermehrt mit einflussreichen NSDAP-Politikern (Ernst Röhm, Joseph Goebbels) in Kontakt. 1932 veröffentlichte er seinen Roman *Reiter in deutscher Nacht* als expliziten Gegenentwurf zu Erich Remarques Antikriegsroman *Im Westen nichts Neues* (1929).³⁰⁵ Sein ebenfalls 1932 erschienener Propagandaroman über den „Nationalhelden“ *Horst Wessel* entsprach keineswegs den ideologischen Vorstellungen der Partei, da Ewers zwar die politischen Gegner, nicht jedoch die Juden verunglimpfte.³⁰⁶ Entgegen der antisemitischen Vorstellungen sah Ewers gerade in der Vermischung deutschen und jüdischen Blutes die Zukunft

³⁰¹ Ewers schrieb *Vampir*, wie direkt im Roman zu lesen ist, vor allem in den Jahren 1915-1916 und ergänzte ihn 1920 mit kleineren Passagen: „Geschrieben in den Jahren 1915-1916 in Neuyork-Granada, Málaga-Neuyork, Philadelphia-Cadiz, Rota, Sevilla - und wieder Neuyork ... Kleinere Einfügungen in den beiden letzten Kapiteln: Gibraltar, Juni 1920“ (Hanns Heinz Ewers: *Vampir. Ein verwilderter Roman in Fetzen und Farben*. München 1920, S. 479).

³⁰² Vgl. Hannah Dingeldein: „Schwerttag, Kriegstag, Bluttag“. Zu Hanns Heinz Ewers' Weltkriegsroman *Vampir. Ein verwilderter Roman in Fetzen und Farben*. In: *Zagreber germanistische Beiträge* 25,1 (2016), S. 215-233, hier S. 218.

³⁰³ Vgl. ebd., S. 221.

³⁰⁴ Vgl. ebd., S. 218.

³⁰⁵ Vgl. Brandenburg: *Hanns Heinz Ewers*, S. 245.

³⁰⁶ Vgl. ebd., S. 279; vgl. Peter Cersowsky: „Ja, mein Lieber, wir sind konservativ“. Politische Aspekte bei deutschsprachigen Phantastik-Autoren des 20. Jahrhunderts bis zum Nationalsozialismus. In: Franz Rottensteiner (Hg.): *Die dunkle Seite der Wirklichkeit. Aufsätze zur Phantasik*. Frankfurt a.M. 1987, S. 33-59, hier S. 38; vgl. außerdem Wilfried Kugel: *Der Unverantwortliche. Hanns Heinz Ewers - Biografie und Psychogramm*. Berlin 1987, S. 498.

Deutschlands – was er zuvor bereits in *Vampir* hervorgehoben hatte. Obendrein konkurrieren Hitler und Horst Wessel in Ewers' Text um die heilsbringende Führerposition,³⁰⁷ was an sich bereits inopportun genug war. Fortan begann Ewers' Beliebtheit innerhalb der NSDAP-Kreise zu schwinden, bis seine Werke 1934 sogar indiziert wurden, auch, da sie „die Funktionsweise der faschistischen Diktatur“³⁰⁸ mitunter zu detailgetreu und verräterisch wiedergaben. Wegen sexuell-triebhaften und perversen Inhalten waren sie den Nationalsozialisten außerdem nicht konservativ genug.³⁰⁹

Der bereits aus den beiden vorherigen Romanen bekannte Protagonist Frank Braun befindet sich zu Beginn von *Vampir*, wie sein Autor, auf einer Schiffsreise, die ihn von Hamburg nach Chile führt. Auf dieser Reise wird er von einem eigenartigen Fieber befallen, das seinen Blutdurst entfacht. Im fernen Amerika vertritt Braun zunehmend nationalistische Ansichten über Deutschland und verdient sich als Propagandaredner seinen Lebensunterhalt.³¹⁰ In Amerika trifft er auf die Halbjüdin Lotte Lewi, deren Bekanntschaft Braun bereits am Ende von *Der Zauberlehrling* gemacht hatte.³¹¹ Lewi ahnt schon früh im Roman, dass ihr Bekannter ein Vampir ist. Doch sowohl ihre eindeutigen Hinweise³¹² als auch die Bemerkungen anderer Personen³¹³ lassen Braun die Ursache seiner Krankheit nicht erkennen. Erst im vorletzten Kapitel – als er in seinem New Yorker Appartement mit dem Mund voller Blut zu sich kommt und Lotte Lewi blutend vor sich liegen sieht – erkennt er, dass er eine „grausame, ekle Bestie“³¹⁴ ist – ein Vampir. Bis zu

³⁰⁷ Vgl. Brandenburg: *Hanns Heinz Ewers*, S. 278.

³⁰⁸ Ebd., S. 341.

³⁰⁹ Vgl. Cersowsky: „*Ja, mein Lieber, wir sind konservativ*“, S. 55.

³¹⁰ Die Verweigerung des Kriegsdienstes und das Schreiben von unterstützenden Agitationsreden teilen sowohl Ewers und seine Romanfigur Frank Braun als auch Alfred Döblin und seine Figur Lord Crenshaw aus *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende* (1956), was bei Döblin und Lord Crenshaw zu Schuldgefühlen führt. Auf Döblins Roman und diesen Aspekt wird in Kapitel II eingegangen.

³¹¹ Vgl. Hanns Heinz Ewers: *Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger* (1909). München 1920, S. 497.

³¹² Vgl. Ewers: *Vampir*, S. 93: „Ich bin dein Wein – trink!“; ebd., S. 330: [Frank Braun:] „Ich denke, der Absud hat mir geholfen. Der Mescal, mein ich.“ Wild klang ihr Schluchzen, hysterisch und gell. „Der Mescal?!“ schrie sie. „Blut – Blut!“

³¹³ Vgl. ebd., S. 418: „Du hast einer Wanze Seele, oder eines Flohs! Bist eine Mücke – eine Spinne vielleicht, eine Fledermaus! Bist alles – was saugt – das bist du!“

³¹⁴ Ebd., S. 462.

diesem Zeitpunkt war der Vampirismus immer nur eine von vielen Erklärungen für seinen Blutdurst.³¹⁵ Im letzten Kapitel schließlich treten die USA in den Krieg ein und der Deutsche Frank Braun wird inhaftiert. In einem Tagebuch verarbeitet er seine letzte Nacht mit Lotte Lewi, die er nach dem Krieg und kurz vor ihrem Tod wiedersieht.³¹⁶

Der Roman *Vampir* folgt der faschistischen Ausrichtung der ersten beiden Teile. Der zuvor in „der demagogischen Schlacht und im Geschlechterkampf gestählte ‚Vampir‘“ Frank Braun nutzt, laut Ulrike Brandenburg, nun „seinen ‚Körperpanzer‘ zur Abwehr der Erotik und der Liebe als Gefährdung seiner ideologischen Sendung.“³¹⁷ Der Vampir und seine weibliche Gegenfigur, die *Femme fatale*, stehen in Ewers' Trilogie nicht als Metapher für das Dämonische oder Antichristliche, sondern können hier als moderne Tyrannenfiguren gesehen werden,³¹⁸ die ein neues Deutschland erschaffen wollen. Der Blutaustausch zwischen Lotte Lewi und Frank Braun symbolisiert demzufolge auch einen Machttransfer.³¹⁹ Ewers setzt in seinen Texten die Lenkbarkeit der Masse durch einen Diktator voraus, der seine totalitären Gedanken mit geschickter Demagogie verschleiert, um dadurch eine emotionale Gleichschaltung zu erreichen.³²⁰ Adolf Hitler, der über eine Dekade nach Veröffentlichung von Ewers' *Vampir* an die Macht kam, vermochte die Stimmung in der Bevölkerung zu erspüren und in seinen Reden die Themen anzusprechen, die das Volk belasteten.³²¹ Diese Fähigkeit, den Menschen aus der Seele sprechen zu können, und die „Erlösungspolitik“, die er vollzog, umgaben ihn mit einem regelrechten Personenkult.³²² Für Hitler wirkte die Bewunderung der Massen und seiner Untergebenen wie eine Droge, die ihn zu

³¹⁵ In der Mitte des Romans wird z.B. vermutet, Frank Braun hätte Malaria.

³¹⁶ Ewers: *Vampir*, S. 473.

³¹⁷ Alle Zitate aus Brandenburg: *Hanns Heinz Ewers*, S. 309.

³¹⁸ Vgl. ebd., S. 193; vgl. Kracauer: *Von Caligari zu Hitler*, S. 84; vgl. Cersowsky: *Phantastische Literatur*, S. 120.

³¹⁹ Vgl. Brandenburg: *Hanns Heinz Ewers*, S. 193.

³²⁰ Vgl. ebd., S. 313; vgl. Gustave Le Bon: *Psychologie der Massen*. Stuttgart 1973, S. 75.

³²¹ Vgl. Ian Kershaw: *Hitler 1936-1945*. Stuttgart 2000, S. 22.

³²² Vgl. ebd., S. 23.

immer schnellerem Handeln antrieb.³²³ Der französische Sozialpsychologe Gustav Le Bon (1841-1931) entlarvte die darin enthaltene religiöse Komponente folgendermaßen:

Die Überzeugungen der Massen nehmen die Eigenschaften der blinden Unterwerfung, der grausamen Unduldsamkeit und des Bedürfnisses nach Verbreitung an, die mit dem religiösen Gefühl verbunden sind, so daß man also sagen kann, alle ihre Überzeugungen haben eine religiöse Form. Der Held, dem die Masse zujubelt, ist in der Tat ein Gott für sie.³²⁴

Nicht nur dann ist man religiös, wenn man eine Gottheit anbetet, sondern auch dann, wenn man alle Kräfte seines Geistes, alle Unterwerfung seines Willens, alles Glut des Fanatismus dem Dienst einer Macht oder eines Wesens weihet, das zum Ziele und Führer der Gedanken und Handlungen wird.³²⁵

Das Christentum – durch die Vampirmetapher umschrieben – diente in Ewers' Roman somit als „katalysatorische Instanz auf dem Wege Deutschlands zur Großmachtstellung“³²⁶. Die durch die Diktatur forcierte Massenhysterie ist „der optimale Nährboden für die Genese der hörigen Kollektivität“, da „[u]nzufriedene Menschenmengen, die in einem routinierten Alltag vor sich hinleben [...], sich dem emotionalen Überschwang einer charismatischen Führerfigur“ nur allzu gerne unterordnen.³²⁷ In der Menschenmasse „spielt der Führer“, so erneut Le Bon, „eine hervorragende Rolle. Sein Wille ist der Kern, um den sich die Anschauungen bilden und ausgleichen. Die Masse ist eine Herde, die sich ohne Hirten nicht zu helfen weiß.“³²⁸ Ihre blinde Unterwerfung lässt sie auf sein Geheiß dann freilich auch Andersdenkende bekämpfen. Sie führt, in Verbindung mit der anhaltenden Massenhysterie, langfristig jedoch zum Untergang der Gesellschaft.³²⁹

Clemens Ruthner zufolge setzte Ewers' *Vampir* die „Motivik der globalen Gefährdung“³³⁰ fort, die bereits in Bram Stokers *Dracula* und Guy de

³²³ Vgl. ebd., S. 28. Doch Hitler fürchtete auch, dass er nicht mehr lange genug leben würde, um seine Pläne gänzlich durchzusetzen und war deshalb von Ungeduld getrieben (vgl. ebd.).

³²⁴ Le Bon: *Psychologie der Massen*, S. 48.

³²⁵ Ebd., S. 47.

³²⁶ Brandenburg: *Hanns Heinz Ewers*, S. 207.

³²⁷ Alle Zitate aus Jana Toppe: *Massenpsychologie und Weltuntergang. Die Kollektivität in der trivialen Phantastik der Jahrhundertwende*. Berlin 2013, S. 79.

³²⁸ Le Bon: *Psychologie der Massen*, S. 83.

³²⁹ Vgl. Brandenburg: *Hanns Heinz Ewers*, S. 313f.

³³⁰ Ruthner: *Untote Verzahnungen*, S. 31.

Maupassants *Le Horla* (1886/87)³³¹ eingeführt wurde, und ahnte damit in beunruhigender Präzision den Antisemitismus des Dritten Reiches voraus. In Ewers' Roman ist die Welt von einem Blutrausch befallen – eine Form des Vampirismus –, der der Grund für einen Krieg der Völker ist,³³² wie Lotte Lewi feststellen muss: „Der Blutwahn ist es. Irgendwo fing's an, in einem Lande oder in mehreren zugleich. Sehr ansteckend ist es, reißt mit, was mit ihm in Berührung kommt. Blut wollen die Menschen, Blut! – Wie du!“³³³ Der „Blutfetischismus“ repräsentiert, so erneut Ruthner, die „blutleer gewordene, angesichts des Weltkriegs anachronistische, ja quasi untote Décadence-Kultur, der auch Ewers selbst mit seinen frühen Werken angehörte.“³³⁴ Das Blut wirkt im Roman wie eine Droge, nach dessen Genuss sich Frank Braun gesünder, frischer und geradezu vitalisiert fühlt. Die gewonnene Energie wirkt sich wiederum positiv auf seine propagandistischen Reden aus, die dann erneut die Massen in den Blutrausch treiben. Die Verluste während des Ersten Weltkriegs werden von Frank Braun als willkommene Zäsur für die Erschaffung einer deutsch-jüdischen Elite verstanden.³³⁵ Die Heilung der Krankheit wird ausschließlich durch eine elitengeführte Nation in Aussicht gestellt.³³⁶ Wichtig für die Heilung ist zudem, dass sich deutsches und jüdisches Blut vermischen. In den hochgebildeten Juden – zu denen Lotte Lewi gehört – sieht Braun durchaus gleichwertige Verbündete, da sie seiner Vorstellung eines Kulturvolkes entsprechen. Das Blutopfer der aus Osteuropa immigrierten ‚minderwertigen‘ Ostjuden, in denen Braun den Hauptgrund für den Antisemitismus sieht, empfindet er hingegen als legitimen Gegenwert für das

³³¹ Der Protagonist in Maupassants Erzählung nimmt an, dass sich ein höher entwickeltes Wesen – der Horla – die Welt untertan machen will.

³³² Vgl. Lisa Lampert-Weissig: *The Vampire as dark and glorious Necessity in George Sylvester Viereck's House of the Vampire and Hanns Heinz Ewers's Vampir*. In: Sam George, Bill Hughes (Hg.): *Open Graves, open Minds. Representations of Vampires and the Undead from the Enlightenment to the present Day*. Manchester 2013, S. 79-95, hier S. 88.

³³³ Ewers: *Vampir*, S. 476.

³³⁴ Ruthner: *Untote Verzahnungen*, S. 31.

³³⁵ Vgl. Brandenburg: *Hanns Heinz Ewers*, S. 323f.; vgl. Cersowsky: „Ja, mein Lieber, wir sind konservativ“, S. 38.

³³⁶ Vgl. Brandenburg: *Hanns Heinz Ewers*, S. 207.

Wiedererstarren des Landes.³³⁷ Diese Idee Brauns entspricht in Grundzügen den Praktiken der nationalsozialistischen Rassenhygiene.

Lotte Lewi, die Deutsch-Jüdin, opfert Frank Braun – respektive Deutschland – ihr Blut, um ihn vom Blutrausch zu heilen und ihm so seine Vision von einem neuen und besseren Deutschland zu ermöglichen.³³⁸

Durch meine Adern fließt, gut vermischt, beider Blut, ich bin Deutsche und Jüdin zugleich. Und ich, ich fand die Deutung von der Sendung meines Stammes für diese Zeit – lange lebe mein deutsches – lange lebe mein jüdisches Volk!³³⁹

Mit ihrem Blutopfer für Deutschland wird Lewi zu einer märtyrerhaften Marienfigur verklärt.³⁴⁰ Mit der „roten Milch“³⁴¹, die sie Frank Braun trinken lässt, verhält sie sich zum einen wie eine Mutter, die ihren Sohn nährt und wie Jesus, der sein Blut und seinen Körper im Abendmahl opfert.³⁴²

Die Frauengestalten in Ewers' Trilogie verkörpern allesamt das Bild der ‚neuen Germania‘.³⁴³ Mit dem Scheitern der Ideologien – jeweils in Italien (*Der Zauberlehrling*), Deutschland (*Alraune*) und Amerika (*Vampir*) – sterben auch die Frauen an Brauns Seite.³⁴⁴

c) Der Vampir als Sündenbock

Ob Friedrich Wilhelm Murnau – abgesehen von der Erzählung Kubins, die erst 1925 entstand – mit der in den letzten beiden Abschnitten behandelten Vampirliteratur vertraut war, ist nicht bekannt. Einleuchtend wäre jedoch, dass er sich vor den Dreharbeiten über Stoker und Wagner hinausgehende Anregungen für seinen Film *Nosferatu* holte. Dem Abstoßenden, Tierhaften und Unmenschlichen, das in den vorgestellten Texten die Figur des männlichen

³³⁷ Vgl. Lampert-Weissig: *The Vampire*, S. 91.

³³⁸ Vgl. ebd., S. 86, 88, 90; vgl. Gmachl: *Zauberlehrling, Alraune und Vampir*, S. 257.

³³⁹ Ewers: *Vampir*, S. 105.

³⁴⁰ Vgl. Brandenburg: *Hanns Heinz Ewers*, S. 185; vgl. Gmachl: *Zauberlehrling, Alraune und Vampir*, S. 261. Siehe dazu Ewers: *Vampir*, S. 477: „Du bist der Märtyrer, Lotte – du!“, sowie S. 466: „Mutter“, dachte er, „liebe Mutter Maria.“

³⁴¹ Ewers: *Vampir*, S. 466.

³⁴² Vgl. Lampert-Weissig: *The Vampire*, S. 89.

³⁴³ Vgl. Brandenburg: *Hanns Heinz Ewers*, S. 309.

³⁴⁴ Vgl. ebd., S. 313.

Vampirs charakterisierte, näherte sich Murnau mit seiner Vampirfigur eindeutig an. Nosferatu scheint keine Gefühle zu besitzen, sondern ist getrieben von der Sucht nach Blut und Intimität. Durch das Fehlen von Menschlichkeit bleibt die „Bedrohung, die er verkörpert, [...] weitgehend anonym und schwer faßbar, erscheint als wahllos zuschlagendes Übel“³⁴⁵. Der Vampir, der unter anderem eine unkontrollierbare Krankheit symbolisiert, bricht demnach als eine Art Schicksal, dem niemand entkommt, über die Menschheit herein.³⁴⁶ Er ist die Seuche, die sich blitzschnell verbreitet, er ist der Tod, der alles hinwegrafft. Das erklärt Murnaus Änderung des Filmtitels und des Vampir-Namens von „Dracula“ in „Nosferatu“. Der Name Nosferatu leitet sich von dem griechischen Dämonen Nosophoros ab, welcher in der Volksmythologie derjenige war, der die ‚Pest‘ – gemeint sind generell epidemische Krankheiten – ins Land brachte. Der Name Nosferatu, den Stoker bereits in seinem Roman erwähnte,³⁴⁷ aber dort nicht mit der Pest in Zusammenhang brachte, wurde erstmals im Reisebericht *The Land Beyond the Forest* (1888) der schottischen Kosmopolitin und Romanautorin Emily Gerard (1849-1905) genannt, zu dem Stoker im Laufe seiner Vorbereitungen Zugang hatte.³⁴⁸ Das Krankheitsmotiv und der schon in Bram Stokers *Dracula* vorherrschende Fremdenhass werden von Murnau ebenfalls zusammen in seiner Nosferatu-Figur abgebildet. Bereits Stoker hatte den Vampir, indem er Vlad Dracula als Vorbild nahm, als einen Fremden mit ausgeprägten pseudo-semitischen Zügen (starke Hakennase, dichtes Haar, buschige Augenbrauen) beschrieben, der die aristokratische Schicht Englands und die menschliche Rasse weltweit infiltrieren und beherrschen wollte,³⁴⁹ ein Motiv, das erneut nach dem Zweiten Weltkrieg aufgenommen wurde. Um 1900 waren in der Tat viele Ostjuden in Richtung London emigriert und hatten

³⁴⁵ Dorn: *Vampirfilme*, S. 79; vgl. Kracauer: *Von Caligari zu Hitler*, S. 86.

³⁴⁶ Professor Bulwer stellt zu Beginn des Films bedeutungsschwer fest: „Niemand enteilt seinem Schicksal“ (N, 6).

³⁴⁷ D, 212: „The *nosferatu* do not die like the bee when he sting once.“; Hervorhebung wie im Original.

³⁴⁸ Vgl. Ruthner: *Vampirische Schattenspiele*, S. 46.

³⁴⁹ Vgl. ebd., S. 36.

„Überfremdungs“-Ängste ausgelöst, die Stoker in seinem Roman aufgriff.³⁵⁰ Ähnlich verhielt es sich in den frühen Jahren der Weimarer Republik, als zahlreiche jüdische Flüchtlinge aus Osteuropa Richtung Westen kamen und sich vor allem in Berlin niederließen.³⁵¹ Ein bereits um die Jahrhundertwende vorherrschendes und sich in den 1920er Jahren verschärfendes Vorurteil tendierte in dieselbe Richtung, indem es den (deutschen) Juden vorwarf, sie seien in Deutschland mit der Absicht eingefallen, das ‚eigentliche‘ Volk mit ihrer vermeintlichen Andersartigkeit auf- und abzulösen.³⁵² Hans-Michael Bernhardt bringt dieses Gefühl auf den Punkt:

Nicht fähig, sich grundlegend demokratisch zu öffnen, abweichende Lebensformen als Bereicherung zu begreifen und Kultur als lebendigen Austausch, als Auseinandersetzung mit dem Fremden zu begreifen, neigte das deutsche Kaiserreich zum Freund-Feind-Denken. Ein Klima sozialer Aggressionen entstand, das aggressiv innere Homogenität erwartete und gefährlich für nicht-integrierte Bevölkerungsgruppen wurde: für Katholiken, Polen, Sozialisten – und Juden.³⁵³

Murnau hat diesen Vorgang durch den Einfall des Vampirs und seines Rattengefolges in die pittoreske Kleinstadt seines Films thematisiert.³⁵⁴ Der mit semitischen Merkmalen ausgestattete Makler Knock verschafft dem rattenzahnigen, transsilvanischen Grafen, der durch seine beachtliche Hakennase ebenfalls als ein stereotyper Jude erkannt werden kann, eine Bleibe in Deutschland. Knock und Nosferatu sind bei Murnau demnach vor allem durch ihre „Rasse“ verbunden. Das wirft ein anderes Licht auf die erdgefüllten Säрге, die der Vampir mit sich führte, und die er „mit dem ‚sauberen‘ Mutterboden des Vaterlands“³⁵⁵ vermischen wollte. Die Angst davor, dass jüdische Männer deutsche Frauen verführen und so semitisches mit deutschem

³⁵⁰ Vgl. Haumann: *Dracula*, S. 100.

³⁵¹ Vgl. ebd., S. 111; vgl. Anton Kaes: *Film in der Weimarer Republik: Motor der Moderne*. In: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hg.): *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart 2004, S. 39-100, hier S. 52.

³⁵² Vgl. S[alomon] Adler-Rudel: *Ostjuden in Deutschland 1880-1940. Zugleich eine Geschichte der Organisationen, die sie betreuten*. Tübingen 1959, S. 22, 63.

³⁵³ Hans-Michael Bernhardt: *„Die Juden sind unser Unglück!“ Strukturen eines Feindbildes im deutschen Kaiserreich*. In: Christoph Jahr, Uwe Mai, Kathrin Roller (Hg.): *Feindbilder in der deutschen Geschichte. Studien zur Vorurteilsgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert*. Berlin 1994, S. 25-54, hier S. 32.

³⁵⁴ Vgl. Haumann: *Dracula*, S. 111.

³⁵⁵ Bram Dijkstra: *Das Böse ist eine Frau: männliche Gewaltphantasien und die Angst vor der weiblichen Sexualität*. Reinbek 1999, S. 563.

Blut vermischt würde, ist, so Michaela Wünsch, ein jahrhundertealter antisemitischer Topos, der verstärkt Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts zurückkehrte,³⁵⁶ und von Murnau und Ewers aufgegriffen wurde.³⁵⁷ Der Vampir (und der Makler Knock) „verkörper[n] all das Böse, das die Zuschauer mittlerweile mit dem Juden assoziierten.“³⁵⁸ Der jüdische Vampir bringt die Pest in die Stadt, für deren Verbreitung seit dem Mittelalter Ratten und Juden – die beschuldigt wurden, die Brunnen mit dem Pesterreger vergiftet zu haben – verantwortlich gemacht worden waren.³⁵⁹

In der NS-Zeit wurde die Metapher ‚Ratte‘ für Juden von der Propaganda weiterhin verwendet und von pseudo-dokumentarischen Filmen, wie *Der ewige Jude* (1940) von Fritz Hippler, verbreitet. Deshalb kann *Nosferatu*, laut Bram Dijkstra, „als ein bemerkenswert genauer Film über Hitlers ‚rassische‘ Imagination angesehen werden. Die Verschmelzung von Rasse, Geschlecht und Wirtschaft, die die Grundlage von Hitlers Anziehungskraft bildete, war auch für Murnaus Film wesentlich.“³⁶⁰ Neben der Metapher der ‚Ratte‘ benutzte Hitler selbst später die Metapher „Völkervampir“³⁶¹ und bezog sich damit, so Dijkstra weiter, auf „den von Krankheiten verseuchten, parasitären Juden.“³⁶² Der Vampir definiert – Anfang des 20. Jahrhunderts und später im Dritten Reich – somit den (vermeintlichen) Störfaktor in der Gesellschaft. Er ist die Krankheit in einem funktionierenden Organismus.³⁶³

Im Film wurde der „böse“ Jude Knock durch ein Pogrom und der Osteuropäer *Nosferatu* durch Ellens Opfer beseitigt. Beides trägt in Murnaus Film dazu bei,

³⁵⁶ Vgl. Michaela Wünsch: *Von Vampiren und anderen Degenerierten. „Dracula“ im Kontext moderne Entartungsdiskurse*. In: Christa Agnes Tuczay, Julia Bertschik (Hg.): *Poetische Wiedergänger. Deutschsprachige Vampirismus-Diskurse vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Tübingen 2005, S. 217-231, hier S. 229.

³⁵⁷ Bram Stoker zeigt in der Viktorianischen Zeit die Angst vor der Rassenvermischung daran, dass Dracula Mina sein Blut trinken lässt, nachdem er ihr Blut gesaugt hat und sie dadurch zu einem Teil von sich macht („flesh of my flesh; blood of my blood; kin of my kin“, D, 256).

³⁵⁸ Dijkstra: *Das Böse ist eine Frau*, S. 562.

³⁵⁹ Vgl. Kaes: *Film in der Weimarer Republik*, S. 52; vgl. Gilberto Perez: *Nosferatu*. In: *Raritan* 13 (Sommer 1993), S. 1-29, hier S. 2; vgl. Johannes Nohl: *Der schwarze Tod – Eine Chronik der Pest 1348 bis 1720*. Potsdam 1924, S. 240, 243f.

³⁶⁰ Dijkstra: *Das Böse ist eine Frau*, S. 562.

³⁶¹ Joachim Fest: *Hitlers Krieg*. In: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 38 (1990), H. 3, S. 359-373, hier S. 363.

³⁶² Dijkstra: *Das Böse ist eine Frau*, S. 562.

³⁶³ Vgl. Bronfen: *The Vampire*, S. 81.

um antisemitische Mechanismen in der Gesellschaft sichtbar zu machen.³⁶⁴ In der Forschungsliteratur wird – auf der Spur von Kracauers *Von Caligari zu Hitler* – oft behauptet, *Nosferatu* sei ein „Tyrannenfilm“³⁶⁵, „eine der klassischen Tyrannengeschichten“³⁶⁶ und der Vampir „eine blutrünstige, aussaugerische Tyrannenfigur“³⁶⁷, die in das beschauliche Wisborg einfällt. Während diese Auffassung noch durchaus nachvollziehbar ist, erscheint allerdings die oft im Anschluss hervorgebrachte These recht fragwürdig,³⁶⁸ Murnau habe mit seinem Film in geradezu prophetischer Weise die dunkelsten Kapitel der deutschen Geschichte – die Schreckensherrschaft des Nationalsozialismus – vorhergesehen.³⁶⁹ Dennoch ist es nicht von der Hand zu weisen, dass Friedrich Wilhelm Murnau, wie Hanns Heinz Ewers, ein feines Gespür für die Stimmung in der Bevölkerung bewies und es vermochte, sie in seinem Film auszudrücken. Die gesellschaftlichen Zustände in Deutschland im Laufe der 1920er Jahre – Armut und Arbeitslosigkeit infolge der Wirtschaftskrise, Misstrauen und Widerstand gegenüber einer unfähigen Regierung – haben zu einer politischen Radikalisierung geführt und letztendlich die Erfolge der Nationalsozialisten ermöglicht. Diese politisch hochbrisante Gemengelage wurde in der deutschsprachigen Literatur wie im Film durch die negative Darstellung des Vampirs – bzw. in *Nosferatu* durch das Pogrom gegen Knock und die Vernichtung des Vampirs – thematisiert. Murnau analysierte die gespannte „Pogromstimmung“, die in der Weimarer Republik herrschte und wollte darauf in *Nosferatu* aufmerksam machen. Wegen seiner Wandelbarkeit konnte der Vampir „die Ursachen des gesellschaftlichen Niedergangs – den verlorenen Krieg, das neue politische System, und besonders die ‚blutsaugerischen‘

³⁶⁴ Vgl. Haumann: *Dracula*, S. 111.

³⁶⁵ Fred Gehler, Ullrich Kasten (Hg.): *Friedrich Wilhelm Murnau*. Berlin 1990, S. 45.

³⁶⁶ Mückenberger: *Nosferatu*, S. 71.

³⁶⁷ Kracauer: *Von Caligari zu Hitler*, S. 86.

³⁶⁸ Ähnlich kritisch sieht es Peter Dittmar: *F. W. Murnau. Eine Darstellung seiner Regie und seiner Stilmerkmale durch die Rekonstruktion der verlorenen und unvollständig überlieferten Filme*. Berlin 1962, S. 181.

³⁶⁹ Vgl. Klaus Becker: *Die Republik der Künste*. In: Ders. (Hg.): *Friedrich Wilhelm Murnau. Ein großer Filmregisseur der 20er Jahre*. Kassel 1981, S. 71; vgl. Kracauer: *Von Caligari zu Hitler*, S. 84; vgl. Gehler, Kasten: *Friedrich Wilhelm Murnau*, S. 45; vgl. Mückenberger: *Nosferatu*, S. 71.

Reparationsforderungen der Alliierten“³⁷⁰ in seiner Person aufnehmen. Mit der Vampirfigur wurde dem kriegstraumatisierten Publikum unzweifelhaft ein Sündenbock angeboten, auf den die Frustration über die aktuelle Lage in der Weimarer Republik projiziert werden konnte.³⁷¹

³⁷⁰ Dorn: *Vampirfilme*, S. 85.

³⁷¹ Vgl. ebd., S. 214; vgl. Neuhaus: *Ich ist ein Monster*, S. 129.

II. Die Privatisierung des Vampirs. Verbannung im Nationalsozialismus und Wiederkehr in der Exil- und Heimkehrerliteratur

Wie im vorhergehenden Kapitel gezeigt wurde, herrschte bereits in der Weimarer Republik bei einem großen Teil der deutschen Bevölkerung eine antisemitische Grundhaltung. Die Bürger hatten das unbestimmte Gefühl, von den Juden aus ihrem eigenen Land verdrängt zu werden. Die NSDAP nahm diese Stimmung auf und nutzte sie nach dem Wahlkampf bereits sehr früh für ihre Propaganda. Während des Wahlkampfs der Nationalsozialisten im Jahr 1930 spielte das Thema Antisemitismus hingegen noch eine untergeordnete Rolle. Die Erfolge der Nationalsozialisten beruhten vor allem auf ihrer radikalen Protesthaltung gegenüber dem bestehenden politischen System. Sie wollten die gesamte Republik nach ihren politischen Vorstellungen verändern und jede Erinnerung an die ihnen verhasste ‚Systemzeit‘ auslöschen. Nach der sogenannten Machtergreifung Hitlers am 30. Januar 1933 rückten die Juden als Feindbild immer mehr in den Fokus der NS-Politik. Hitler selbst unterstützte den Antisemitismus, achtete jedoch peinlich genau darauf, in der Öffentlichkeit nicht mit ihm in Verbindung gebracht zu werden, um sein Ansehen in der Bevölkerung nicht zu schwächen.³⁷² Seine Untergebenen – allen voran Joseph Goebbels – nahmen den Kampf gegen die Juden hingegen bereitwillig und mit Polizeigewalt auf, um dem Führer zu gefallen.³⁷³ Eine „Arisierung“ sollte die wirtschaftliche Situation Deutschlands verbessern.³⁷⁴ Jüdische Unternehmen wurden zu diesem Zweck zu niedrigen Preisen an deutsche Unternehmer verkauft. Die Bevölkerung profitierte von der Enteignung der Juden, wurde dadurch zum Nutznießer des Krieges und konnte auf diese Weise gefügig gemacht werden.³⁷⁵ Diese sogenannte „Gefälligkeitsdiktatur“, die auch ein umfassendes Freizeit- und Unterhaltungsangebot umfasste, diente dazu, die

³⁷² Vgl. Kershaw: *Hitler*, S. 190.

³⁷³ Vgl. ebd., S. 189f.

³⁷⁴ Vgl. ebd., S. 25.

³⁷⁵ Vgl. ebd., S. 187; vgl. Götz Aly: *Hitlers Volksstaat. Raub, Rassenkrieg und nationaler Sozialismus*. Frankfurt a.M. 2006, S. 27, 36, 360, 361, 366.

Normalität im privaten Umfeld weitestgehend zu erhalten.³⁷⁶ Für das nationalsozialistische Regime war das von Vorteil: Die Stimmung in der Bevölkerung wurde hoch gehalten und das Ansehen des Regimes in der breiten Masse konnte gefestigt werden.³⁷⁷ Einen vorläufigen Höhepunkt fand die Enteignung der Juden in der sogenannten „Reichskristallnacht“ vom 9. auf den 10. November 1938, in der ein Pogrom gegen die jüdische Minderheit veranstaltet und die Grausamkeit des Regimes offensichtlich wurde.³⁷⁸ Die Motive waren vor allem Gier, Habsucht und Neid auf die jüdische Bevölkerung.³⁷⁹ Die daraus resultierende Negativ-Propaganda gegenüber den Juden hatte auf das sprachliche ‚Unterbewusstsein‘ der meisten Deutschen großen Einfluss. Victor Klemperer, deutscher Literaturwissenschaftler jüdischer Herkunft, schrieb über das perfide Wirken der nationalsozialistischen Sprache:

[D]er Nazismus glitt in Fleisch und Blut der Menge über durch die Einzelworte, die Redewendungen, die Satzformen, die er ihr in millionenfachen Wiederholungen aufzwang und die mechanisch und unbewußt übernommen wurden. [...] Worte können sein wie winzige Arsendosen: sie werden unbemerkt verschluckt, sie scheinen keine Wirkung zu tun, und nach einiger Zeit ist die Giftwirkung doch da.³⁸⁰

Götz Aly bezeichnet diese Vorgehensweise als „passiven Antisemitismus“, der „eine schleichende Imprägnierung im Sinne weit verbreiteter Gleichgültigkeit gegenüber dem Schicksal der Juden“ darstellt, die dann Raum für immer mehr Diskriminierung bietet.³⁸¹ Es galt bestimmte Begriffe von ihrer ursprünglichen Bedeutung zu entkoppelt und emotional aufzuladen.³⁸² Das NS-Propagandaministerium hat so mit der Zeit einprägsame und verdichtete Negativbilder mit überzeugender Massenwirkung etabliert,³⁸³ wie das Bild des „jüdische[n] Parasit[en]“, der sich im „Volkskörper“ einnistet und ihn von

³⁷⁶ Vgl. ebd., S. 49; vgl. Jan-Pieter Barbian: *Literaturpolitik im NS-Staat. Von der ‚Gleichschaltung‘ bis zum Ruin*. Frankfurt a. M. 2010, S. 17.

³⁷⁷ Vgl. ebd., S. 16f.; vgl. Aly: *Hitlers Volksstaat*, S. 89.

³⁷⁸ Vgl. Kershaw: *Hitler*, S. 186.

³⁷⁹ Vgl. ebd., S. 25.

³⁸⁰ Victor Klemperer: *LTI [Lingua Tertii Imperii]. Notizbuch eines Philologen*. Leipzig 1980, S. 21.

³⁸¹ Alle Zitate aus Aly: *Hitlers Volksstaat*, S. 377.

³⁸² Vgl. Ernst Cassirer: *Vom Mythos des Staates*. Zürich 1949, S. 368f.

³⁸³ Vgl. Le Bon: *Psychologie der Massen*, S. 46.

innen heraus vernichtet.³⁸⁴ Diese Metapher ließe sich in ihrer Intensität noch steigern, wenn über den „Untergang des lebendigen deutschen Sprachleibes durch die jüdische Infektion“³⁸⁵ gesprochen würde. Im Laufe der Zeit vermischen sich dann – und hier kommt die Rede ausdrücklich auf den Vampir –

die schon immer mit Bezug auf die Juden verwendeten Begriffe vom Teufel und Dämon und Antichrist, von Pest und Seuchen, von Heuschrecken und Blutegeln, von Spinnen und Vampiren mit der Vorstellung von Parasiten, mit dem Begriffe von Bakterien und Bazillen, die Fäulnis hervorrufen und die von ihren befallenen Organismen zum Verderben bringen.³⁸⁶

Nach nationalsozialistischer Überzeugung waren die Juden keine gleichwertigen Menschen, sondern „Untermenschen“, „Monster“, „Tiere“, „Volksschädlinge“, „Schmarotzer“ und „Ungeziefer“, wegen ihrer Wertlosigkeit nur eine Belastung für den angestrebten, vermeintlich „erbgesunden“ Fortbestand des Reiches.³⁸⁷ Es „war nicht nur geboten, sie auszurotten, es lag auch nahe, diese Ausrottung mit den Mitteln durchzuführen, mit denen man Bazillen und Ungeziefer vertilgt: dem Giftgas.“³⁸⁸ Gustave Le Bon entlarvt die Taktik hinter dieser negativen Propaganda: „Die Kunst, die Einbildungskraft der Massen zu erregen, ist die Kunst, sie zu regieren.“³⁸⁹

Diese negative Darstellung der Juden in Sprache und Bild – also in politischen Reden, offiziellen Schriften, Karikaturen, Romanen und Filmen – zeigt, wie sie entsprechend der nationalsozialistischen Propaganda von der deutschen Bevölkerung gesehen werden sollten. Die unerbittliche Konsequenz daraus zeigte sich 1940 in Fritz Hipplers Propagandafilm *Der ewige Jude*, mit dem die nationalsozialistische Ideologie verbreitet und gefestigt werden sollte. In dieser

³⁸⁴ Alle Zitate aus Alexander Bein: *Der jüdische Parasit. Bemerkung zur Semantik der Judenfrage*. In: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 13 (1965), H. 2, S. 121-149, hier S. 148; vgl. dazu auch Alexa Mathias: *Von ‚Parasiten‘ und anderen ‚Schädlingen‘. Feinddiskreditierung rechtspopulistischer und rechtsextremer Bewegungen in Deutschland*. In: *Linguistik online* 82 (3.2017), S. 79-94, hier S. 89.

³⁸⁵ Institut zum Studium der Judenfrage: *Die Juden in Deutschland*. München 1938, S. 184.

³⁸⁶ Bein: *Der jüdische Parasit*, S. 157f.

³⁸⁷ Alle Zitate aus ebd., S. 125, 148; vgl. Mathias: *Von ‚Parasiten‘ und anderen ‚Schädlingen‘*, S. 92.

³⁸⁸ Ebd., S. 148.

³⁸⁹ Le Bon: *Psychologie der Massen*, S. 46.

filmgewordenen Legitimation des Antisemitismus werden Ratten – wie bereits im Film *Nosferatu* – mit der Bedeutung der Krankheit versehen und mit den Juden gleichgesetzt, um die Ausbreitung der „jüdischen Gefahr“³⁹⁰ zu verdeutlichen.³⁹¹ Außerdem sollte das deutsche Volk endgültig von der vermeintlichen Wertlosigkeit der Juden überzeugt werden. Juden wurden zunehmend als rassistisch anders definiert, Vorurteile über eine angebliche jüdische Physiognomie (krumme Nase, dunkles, fettiges Haar) wurden mit Hilfe scheinbarer Wissenschaftlichkeit propagiert.³⁹² Die Darstellung ihrer angeblich übermäßigen Lust, sollte außerdem Ängste vor (sexuellen) Übergriffen von Juden schüren.³⁹³ Sexuell (angeblich) freizügigere Frauen standen deshalb ebenfalls in Verdacht, mit den Juden zu kooperieren. Die Nazis suggerierten, dass „der Jude ein Dracula sei: ein Meistervampir, der Schwärme von bösen Schwestern befehligte, deren Funktion darin bestand, den arischen Geist zu schwächen.“³⁹⁴ In jener Zeit wurde von der Gesellschaft das Bild „einer zerbrechlichen, passiven, liebenswerten, schwachen, untätigen und naiven Frau“³⁹⁵ als Vorbild gezeichnet. Für die Frau gab es in Hitlers Ideologie somit die klar vorgeschriebene Rolle der Mutter und Ehefrau, die für das Fortbestehen der germanischen Rasse und damit des Deutschen Reiches unentbehrlich war.³⁹⁶ Frauen, die außerhalb der Ehe und nur zu ihrem Vergnügen Sex hatten, ohne Nachkommen zeugen zu wollen, oder Frauen die unfruchtbar waren, wurden stigmatisiert und langfristig für den Untergang des Reiches verantwortlich gemacht.³⁹⁷ In Hitlers Regime gehörten neben Juden oder anderen Ausländern und ‚aufmüpfigen‘ Frauen, jedoch auch andere Gruppen, wie Zigeuner, Asoziale, Homosexuelle, ‚Arbeitscheue‘, Behinderte –

³⁹⁰ Fest: *Hitlers Krieg*, S. 363.

³⁹¹ In die gleiche antisemitische Richtung gehen die Propaganda-Filme *Jud Süß* (1940) von Veit Harlan und *Die Rothschilds* (1940) von Erich Waschneck.

³⁹² Vgl. Bernhardt: „*Die Juden sind unser Unglück!*“, S. 38.

³⁹³ Vgl. ebd.

³⁹⁴ Dijkstra: *Das Böse ist eine Frau*, S. 535.

³⁹⁵ Regina Schaps: *Hysterie und Weiblichkeit. Wissenschaftsmythen über die Frau*. Frankfurt a.M., New York 1992, S. 125.

³⁹⁶ Vgl. Walter Buch: *Sexualehre*. In: *Deutsche Justiz* 100 (1938), Bd. 2, S. 1660.

³⁹⁷ Siehe ebd.: „Im Hinblick auf die Kinder [...] gelten nur solche Ehen als unumschränkt wertvoll, deren Gemeinschaft der starken Erhaltung des Volkes dient. Ehen, die nicht dem Wachstum des Volkes zugute kommen, haben minderen Wert.“

kurz: alle, die als ‚anders‘ wahrgenommen wurden und von der Masse der ‚Volksgenossen‘ zu unterscheiden waren –, zu den Gegnern des Regimes.³⁹⁸

II.1 Phantastik im Dritten Reich

Die relative politische und wirtschaftliche Stabilität der „Goldenen Zwanziger“, vom Ende der Inflation bis zum Beginn der Wirtschaftskrise 1929, bescherten der Weimarer Republik eine kulturelle Blütezeit, in der nicht zuletzt die Phantastik florierte.³⁹⁹ In der Bevölkerung herrschte eine Vorliebe für Schwarzromantisches, Erschreckendes und Morbides, was sich in zahlreichen Filmen der „dämonischen Leinwand“ und in literarischen Darstellungen niederschlug. Laut Jana Toppe „[d]rückt die Phantastik an sich die Verunsicherung des Menschen in Zeiten des Umbruchs aus, indem sie unter anderem das Ende der Menschheit als Ausdruck der neuen Existenzängste entwirft“⁴⁰⁰. Der Beginn der Tonfilmära im Jahr 1929 bedeutete jedoch das Ende für den deutschen phantastischen Film, da es den deutschen Regisseuren der damaligen Zeit nicht mehr gelang, die „einzigartige Poesie und Atmosphäre des Stummfilms“⁴⁰¹ in einem Tonfilm auszudrücken.⁴⁰²

Hanns Heinz Ewers, der bekannteste Grenzgänger zwischen Literatur und Film, bewies, wie Friedrich Wilhelm Murnau, ein sehr feines Gespür für die Stimmung in der Bevölkerung, als er 1920 seinen Roman *Vampir* vorlegte. Der Roman beschäftigt sich mit dem Zusammenhang von Blut, Rasse und Macht

³⁹⁸ Vgl. Michael Jäger: „Gemeinschaftsfremd“ im Nationalsozialismus: „Zigeuner“ und „Asoziale“. In: Christoph Jahr, Uwe Mai, Kathrin Roller (Hg.): *Feindbilder in der deutschen Geschichte. Studien zur Vorurteilsgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert*. Berlin 1994, S. 173-200, hier S. 173; vgl. Oliver Hilmes: *Berlin 1936. Sechzehn Tage im August*. München 2016, S. 214.

³⁹⁹ Vgl. Cersowsky: „Ja, mein Lieber, wir sind konservativ“, S. 34.

⁴⁰⁰ Toppe: *Massenpsychologie*, S. 8.

⁴⁰¹ Basil Copper: *Der Vampir in Legende, Kunst und Wirklichkeit*. Leipzig 2007, S. 168.

⁴⁰² Dem amerikanischen Regisseur Tod Browning (1882-1962) gelang es jedoch 1931 mit Bela Lugosi, der den werkgetreueren Gentleman-Vampir verkörperte, das äußerliche Bild des Vampirs nachhaltig zu prägen und den Vampirfilm auf englischsprachiger Seite in die nächste Generation zu führen. Die Figur des Dracula war dadurch für lange Zeit einer der wichtigsten Bezugspunkte für das Genre des Vampirfilms. Dieser Tradition folgten später die Vampirfiguren in den Filmen der britischen Hammer-Studios und der Parodie *Tanz der Vampire* (1966) von Roman Polanski.

und kann mit Hinblick auf den bevorstehenden Aufstieg der Nationalsozialisten als geradezu vorrausschauend bezeichnet werden. Mit der Machtübernahme Hitlers war das Ende der deutschen Phantastik hingegen besiegelt. Lediglich ein Bruchteil der während der NS-Zeit produzierten Filme kann, im weitesten Sinne, der Phantastik zugeordnet werden. Das in der Weimarer Republik so beliebte Genre wurde im Dritten Reich aus politischen Gründen aus dem öffentlichen Leben verbannt, weil er den vermeintlichen Störfaktor in der Gesellschaft abbildet.⁴⁰³ Das Goebbels-Ministerium verlangte und förderte anstelle von phantastischen (Vampir-)Spielfilmen bevorzugt seichte Liebesfilme, mit pompöser Ausstattung und „exotischen Kulissen“⁴⁰⁴. Das mit dem Krieg konfrontierte Publikum ließ sich, wie schon das Publikum während des Ersten Weltkriegs, „von den eleganten Nichtigkeiten des neuen Gesellschaftsfilms nur allzu bereitwillig in eine vage, schwerelose und verführerisch glitzernde Zeitlosigkeit entrücken“⁴⁰⁵ – inhaltlich weit entfernt von der modernen Wirklichkeit und bei den technischen Möglichkeiten doch von ihr lebend.⁴⁰⁶ Für das Regime waren Spielfilme das ideale Medium, um die NS-Ideologie und -Propaganda auf unterschwellige Weise zu vermitteln. Reine Propagandafilme, zum Beispiel Leni Riefenstahls inszenierter Dokumentarfilm *Olympia* (1938), der die Olympischen Spiele 1936 in Berlin zum Thema hat und seine Regisseurin zur „Vorzeigekünstlerin des ‚Dritten Reiches‘“⁴⁰⁷ machte, stellten das Regime und Deutschland ohnehin in schillerndsten Farben dar. Riefenstahl hatte den Auftrag, mit diesem Film „möglichst kunstvoll der gesamten Welt das scheinbar objektive Bild eines weltoffenen und friedlichen Deutschlands [zu] suggerieren.“⁴⁰⁸

Der deutsch-französische Film *Vampyr – Der Traum des Allan Grey* (1932) des dänischen Regisseurs Carl Theodor Dreyer, der lose auf Sheridan Le Fanus Erzählung *Carmilla* beruht, sollte vorerst der letzte deutschsprachige

⁴⁰³ Vgl. Bronfen: *The Vampire*, S. 81.

⁴⁰⁴ Kreimeier: *Die Ufa-Story*, S. 363.

⁴⁰⁵ Ebd.

⁴⁰⁶ Vgl. Hans Dieter Schäfer: *Das gespaltene Bewußtsein. Vom Dritten Reich bis zu den langen Fünfziger Jahren*. Göttingen 2009, S. 41, 46, 62.

⁴⁰⁷ Hilmes: *Berlin 1936*, S. 262.

⁴⁰⁸ Ebd., S. 86.

Vampirfilm sein.⁴⁰⁹ Weitere Vampirspielfilme wurden im Dritten Reich nicht produziert, obwohl die Nationalsozialisten den Vampir – als Metapher für Andersartigkeiten, Schmarotzertum oder Krankheiten – in anderen Medien durchaus für ihre antisemitistische Propaganda einsetzten. Von den 1094 Spielfilmen, die in der NS-Zeit entstanden, zählen nur zwölf Filme als ‚phantastisch‘.⁴¹⁰ Zehn dieser Filme wurden zwischen 1933 und 1936 produziert, die letzten beiden erst 1940 und 1943.⁴¹¹ Kraft Wetzels vermutet deshalb,

daß dieses allmähliche Versiegen der Produktion phantastischer Filme kein Zufall war, sondern Ausdruck offiziellen Mißfallens, [...] denn zwischen 1937 und 1939 wurde die deutsche Filmproduktion fast vollständig nationalisiert, und diese Periode wachsender, dann vollständiger Kontrolle durch die NS-Filmpolitik fällt mit dem Absterben des phantastischen Genres zusammen.⁴¹²

Während der NS-Zeit war die Vampirliteratur – vermutlich aus denselben Gründen – ähnlich unterrepräsentiert wie die Filme. Doch kurz danach, zwischen 1945 und 1946, schrieb Alfred Döblin seinen Roman *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*, in dem sich die Figur der Vampirprinzessin von Tripoli findet. Wenngleich sich diese Figur nicht unerheblich auf Frauen aus Döblins eigener Biografie bezieht, zeigt sie Merkmale, die vom Hitler-Regime abgelehnt wurden: Sie ist eine selbstbestimmte, sexuell aktive Frau ausländischer Herkunft. Döblin beschäftigte sich in seinem Roman mit den Themen Krieg, Familie und Exil. Für das bessere Verständnis der Figuren in Haupt- und Binnenerzählung wird zunächst auf Döblins Familien- und Liebesverhältnisse ausführlich eingegangen.

⁴⁰⁹ Nicolas de Gunzburg, ein französischer Bankier, finanzierte Dreyers Film. Unter dem Pseudonym Julian West spielte er daraufhin die Hauptrolle des Allan Grey.

⁴¹⁰ Vgl. Kraft Wetzels: *Liebe, Tod und Technik. Utopie und NS-Ideologie im Phantastischen Kino des Dritten Reiches*. In: Ders., Peter A. Hagemann (Hg.): *Liebe, Tod und Technik. Kino des Phantastischen 1933-1945*. Berlin 1977, S. 7-41, hier S. 7; vgl. Reinhold Keiner: *Hanns Heinz Ewers und der Phantastische Film*. Hildesheim, Zürich u.a. 1988, S. 79.

⁴¹¹ Vgl. Wetzels: *Liebe, Tod und Technik*, S. 7.

⁴¹² Ebd.

II.2 Familiärer Vampirismus: Alfred Döblins *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende* (1956)

Im Werk Alfred Döblins (1878-1957) finden sich nur wenige Vampire. Dennoch ging das Thema nicht spurlos an ihm vorbei. Döblins 1915 erschienener Debüt-Roman *Die drei Sprünge des Wang-lun* zeigt überwiegend randständige, verarmte und ausgestoßene Mitglieder der Gesellschaft.⁴¹³ Diese werden von einem Vampyr heimgesucht, der Melancholie, Depressionen und Selbstmordgedanken repräsentiert:

Es mag wohl der furchtbare zähe Vampyr, der die Frau aussog noch nicht genug gehabt haben; jedenfalls wurde der sehr frische Mann, [...] nach dem Tode seiner Frau in einer nicht natürlichen Weise traurig. Und [...] suchte sich in einer Mondnacht [...] in einem kleinen Teich zu ertränken.⁴¹⁴

[U]nd dann trugen sie mich Lebendtoten hier vorbei an der Bank, hier herunter in die Erde. Damit der Vampyr eingesperrt, halberstickend an mir gut reißen könnte [...]. Wenn die Toten nicht wären, wären wir ganz verlassen. Sie sind meine einzigen Freunde; ich hoffe auf sie noch immer. Die Schatten sind meine einzigen Freunde.⁴¹⁵

Im Oktober 1945 kehrte Döblin als einer der ersten Schriftsteller aus dem Exil zurück.⁴¹⁶ Zwei Jahre später kam er erneut mit dem Vampir in Kontakt, als er in seiner Zeitschrift *Das goldene Tor* eine Übersetzung von Rudyard Kiplings Gedicht *The Vampire* (1897) abdruckte. Dieses war Anfang des 20. Jahrhunderts die Vorlage für Frank Powells erfolgreichen Film *A Fool there was* (1915), in dem die bekannte Schauspielerinnen Theda Bara einen sexuell aufgeschlossenen Vampir verkörpert. Seinen letzten Roman *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende* begann Döblin 1945 im Exil zu schreiben und beendete ihn 1946 in Baden-Baden, wo er als Kulturoffizier in der französischen Besatzungsbehörde arbeitete.⁴¹⁷ Anhand des Portraits einer zerrütteten Familie versuchte er, die tiefen Verhältnisse des im Zweiten Weltkrieg zerstörten Europas darzustellen

⁴¹³ Vgl. Gabriele Sander: „Chinesischer Roman“: *Die drei Sprünge des Wang-lun* (1915). In: Sabina Becker (Hg.): *Döblin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2016, S. 41-50, hier S. 48.

⁴¹⁴ Alfred Döblin: *Die drei Sprünge des Wang-lun*. Berlin 1915, S. 128.

⁴¹⁵ Ebd., S. 372f.

⁴¹⁶ Vgl. Jürgen Serke: *Alfred Döblin. Ein Ketzer wird Katholik*. In: Ders.: *Die verbrannten Dichter. Berichte, Texte, Bilder einer Zeit*. Frankfurt a.M. 1980, S. 233-249, hier S. 246.

⁴¹⁷ Vgl. Alfred Döblin: *Brief an Theodor Heuss* (11.11.1956). In: Alfred Döblin: *Briefe*. Bd. 1. Hrsg. v. Walter Muschg, Heinz Graber. Olten, Freiburg i. Brsg. 1970, S. 479.

und zu analysieren. In den folgenden Jahren nach der Fertigstellung des Romans versuchte er erfolglos, sein Buch bei einem westdeutschen Verlag unterzubringen. Döblins Ehefrau Erna klagte 1954 in einem Brief an ihre Freunde Arthur und Elvira Rosin:

Die Zeit ist ungünstig für Döblins Werk, man kann es nicht mit Gewalt schaffen. Büchner, Kafka u[nd] anderen ging es ja ebenso, 50 Jahre nach d[em] Tode wird vielleicht mal eine Gesamtausgabe erscheinen.⁴¹⁸

1956, ein Jahr vor Döblins Tod, ergriff Peter Huchel vom DDR-Verlag *Rütten & Loening* die Chance, Döblins Romanmanuskript unter Vertrag zu nehmen, wofür der Autor sich sogleich bedankte:

Sie kündigen uns jetzt an, daß mein ‚Hamlet‘roman noch dieses Jahr gedruckt vor uns liegen wird. Zerdrückt hat sich das Manuskript durch 3 Jahre in den Verlagsbureaus herumgetrieben und war schon kaum haltbar geworden; Sie haben frisch zugegriffen und ich danke Ihnen sehr dafür.⁴¹⁹

Abgesehen von der schlechten Verlagssituation wollte Döblin seinen „großen unpolitischen Roman“⁴²⁰, wie er ihn wegen des Familiensujets selbst nannte, erst nach seiner hochpolitischen Trilogie *November 1918* veröffentlichen, welche die Ursachen aufzeigt, die zum Nationalsozialismus führten.⁴²¹ In den *Hamlet*-Text flossen dann freilich der Zweite Weltkrieg, Döblins eigene Exil-Situation und seine familiären Probleme mit ein. Döblin setzte sich jedoch auch kritisch mit psychischen Problemen der Kriegsheimkehrer auseinander. Etliche Filme in der Weimarer Republik hatten bereits den Ersten Weltkrieg und die damit einhergehenden Nervenerkrankungen thematisiert, die oftmals nicht auf den ersten Blick als solche zu erkennen waren.⁴²² Dieses Trauma ist, so Stefan Keppler-Tasaki, „ein verschütteter Schmerz und verlängert darin die sinnesphysiologische Abbildlosigkeit des modernen Distanzkrieges, der erst in

⁴¹⁸ Erna Döblin: *Brief an Arthur und Elvira Rosin* (1.2.1954). In: Alfred Döblin: *Briefe*. Bd. 2. Hrsg. v. Anthony W. Riley, Helmut F. Pfanner. Düsseldorf, Zürich 2001, S. 435. Ergänzungen von Nadine Ebert.

⁴¹⁹ Alfred Döblin: *Brief an Peter Huchel* (29.1.1956). In: Alfred Döblin: *Briefe*. Bd. 2. Hrsg. v. Anthony W. Riley, Helmut F. Pfanner. Düsseldorf, Zürich 2001, S. 448.

⁴²⁰ Alfred Döblin: *Brief an Herbert Lewandowski* (24.7.1953). In: Alfred Döblin: *Briefe*. Bd. 2. Hrsg. v. Anthony W. Riley, Helmut F. Pfanner. Düsseldorf, Zürich 2001, S. 426.

⁴²¹ Vgl. Josef Quack: *Diskurs der Redlichkeit. Döblins Hamlet-Roman*. Würzburg 2011, S. 169.

⁴²² Siehe dazu Anton Kaes: *Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton 2009.

den technischen Medien Gestalt annimmt.“⁴²³ Während des Zweiten Weltkrieges behielt dieses Thema seine Aktualität bei und wurde besonders eindringlich in den Filmen *Mrs. Miniver* (1942) von William Wyler und *Random Harvest* (1942) von Mervyn LeRoy gezeigt. An beiden Filmen hat Döblin während seiner Exilzeit in Hollywood mitgewirkt. Aus dem Drehbuch zu *Mrs. Miniver*, das freilich nur in Teilen aus Döblins Feder stammte, übernahm die US-amerikanische Filmproduktionsgesellschaft Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) lediglich eine Szene – die Evakuierung der englischen Soldaten in Dünkirchen – in den Film.⁴²⁴

Random Harvest behandelte hingegen „die Symptomatik des Ersten Weltkriegs im Horizont des Zweiten“: Ein „schwerfälliger Stellungskrieg, die Erfahrung des Grabens (,shell‘) und die daraus folgende Kriegsneurose, nämlich der ,shell shock‘ mit einem komplizierten Erinnerungsdefekt.“⁴²⁵ Wie Edward Allison, die Hauptfigur des *Hamlet*-Romans, erleidet auch die Hauptfigur in LeRays Film durch eine Verletzung während des Ersten Weltkriegs eine vollständige Amnesie. Er baut sich eine neue Existenz als John Smith auf. 1920 erinnert dieser sich nach einem Autounfall wieder an sein altes Ich – Charles Rainier – und an sein Leben vor und während des Krieges, vergisst hingegen seine neu aufgebaute Identität und seine ihm soeben angetraute Ehefrau. Döblins Auftrag beim Schreiben des Drehbuchs zu *Random Harvest* lautete, die zweifache Amnesie von psychologischer Seite her zu erklären und das Verhalten von Smiths bzw. Rainiers Frau glaubhaft erscheinen zu lassen.⁴²⁶ Es liegt nahe, dass er die Idee für Edwards Neurose aus *Random Harvest* übernommen hatte.

War Döblin in seinen frühen Werken noch sehr zurückhaltend im Bezug auf die literarische Ausarbeitung seiner Biografie, so hatte er im Alter – besonders seit den Jahren im Exil – ein ausgeprägtes Bedürfnis, sein Leben offener in seinen

⁴²³ Vgl. Stefan Keppler-Tasaki: „Which Great War?“ *Alfred Döblin, der Romancier James Hilton und der Propagandafilm Random Harvest*. In: Ralf Georg Bogner (Hg.): *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Saarbrücken 2009. Im Banne von Verdun. Literatur und Publizistik im deutschen Südwesten zum Ersten Weltkrieg von Alfred Döblin und seinen Zeitgenossen*. Bern, Berlin u.a. 2010, S. 381-400, hier S. 394.

⁴²⁴ Vgl. Wilfried F. Schoeller: *Alfred Döblin. Eine Biographie*. München 2011, S. 558.

⁴²⁵ Alle Zitate aus Keppler-Tasaki: „Which Great War?“, S. 388.

⁴²⁶ Vgl. Klaus Weissenberger: *Alfred Döblin*. In: John M. Spalek, Joseph Strelka (Hg.): *Deutsche Exilliteratur seit 1933*. Bd. 1: *Kalifornien*, Teil 1. Bern, München 1976, S. 299-322, hier S. 302.

Texten zu verarbeiten. Sein *Hamlet*-Roman zeigt dies besonders deutlich. Döblin arbeitete dort vor allem den Verlust seines Sohnes Wolfgang auf, weshalb die Kriegsteilnahme des Sohnes als Soldat, die Frage der Kriesschuld und der Vater-Sohn-Konflikt den meisten Raum einnehmen. Doch nicht weniger gründlich befasste sich Döblin darin mit der Dreiecksbeziehung zwischen ihm, seiner Frau Erna und seiner langjährigen Geliebten Yolla Niclas.⁴²⁷ Der Autor erfand für die Akteurinnen und Akteure seines Privatlebens fiktive Pendants in der Rahmenhandlung – und ebenso in den verschiedenen Binnenerzählungen. Da die Binnenerzählungen jeweils von verschiedenen Personen der Rahmenhandlung vorgetragen werden, erhalten die symbolisch identischen Figuren gleichzeitig positive und negative Charakterisierungen, die sie zu multiplen Persönlichkeiten machen.⁴²⁸

a) Aufarbeitung des Vater-Sohn-Konflikts

Döblin selbst wird zunächst in der Rahmen-Figur des Gordon Allison gebrochen reflektiert. Die beiden gleichen sich in ihrem Beruf als Schriftsteller, wobei Gordons Oeuvre, lediglich „eskapistische Literatur“⁴²⁹ umfasst. In der mediterran verorteten Binnenerzählung *Die Prinzessin von Tripoli* wird Gordon durch den Ritter Pierre ersetzt, der seine Frau verlässt. Erna findet sich in Gordons Ehefrau Alice, in der Vampirprinzessin von Tripoli sowie in Jaufies Mutter Valentine und ist damit die ewige, vielgestaltige Kontrahentin Gordons im Geschlechterkampf. Wolfgang Döblin, aber auch Döblins eigene Kindheitserinnerungen, werden durch den Soldaten Edward Allison, den Sohn Gordons, in der Rahmenhandlung und den Troubadour-Ritter Jaufie Rudel in der Binnenerzählung personifiziert. Edward diente auf einem britischen Kriegsschiff im Pazifik. Er hat durch einen japanischen Kamikaze-Angriff ein

⁴²⁷ Yolla Niclas folgt der Familie sogar erst von Berlin nach Paris, um die Beziehung mit Döblin aufrechtzuerhalten und ihm später, wenn auch nicht nach Hollywood, so jedoch wenigstens nach New York nachzureisen (Vgl. Serke: *Alfred Döblin*, S. 247).

⁴²⁸ Vgl. Schoeller: *Alfred Döblin*, S. 675.

⁴²⁹ Quack: *Diskurs der Redlichkeit*, S. 173.

Bein verloren sowie ein kompliziertes Trauma erlitten, in das die Beziehung zu und zwischen seinen Eltern hineinspielen. Seine Mutter Alice lässt ihn nach Hause bringen, damit er sich dort von seinen Verletzungen erholen kann. Für seine Pflege beschäftigt die gutbürgerliche Familie eigens eine Krankenschwester.⁴³⁰ Edward Allison's Vater Gordon behagt es hingegen nicht, dass sein Sohn nach Hause gebracht wird. Er vermutet dahinter zu Recht weitergehende Absichten seiner Ehefrau Alice. Sie behauptet, dass Gordon die Schuld an der familiären Situation trägt und möchte ihren Sohn auf ihre Seite ziehen, um ihn im Ehestreit gegen Gordon einzusetzen: „Wohl mir, daß ich eine Mutter bin. Ich habe mir einen Helfer geboren“ (H, 430f.).

In der Erzählung *Die Prinzessin von Tripoli* greift Gordon diese Problematik auf. Die Figur des Ritters Jaufie in der *Tripoli*-Erzählung ist – wie Edward Allison – gesundheitlich angeschlagen und hat deshalb einen Pfleger an die Seite gestellt bekommen (vgl. H, 50). Jaufie kann seinem Ritterdasein – das mittelalterliche Äquivalent des Soldatenstands – nichts abgewinnen: Er „schleppt[] traurig an seiner Lanze wie ein Zimmermann an einem schweren Balken“ (H, 50). Jaufie's Vater Pierre missfällt die Tatsache, dass sein Sohn unbegabt für das Kämpfen ist, und somit die Strategien seiner Mutter nicht durchschauen kann, während seine Mutter Valentine Gefallen daran findet und dies freilich zu ihrem Vorteil auszunutzen weiß. Sie bemerkt wohl, dass Jaufie nicht immer wirklich krank war, wenn er es vorgab. Die Mutter deckt ihn dennoch, um „im Ehestreit den jungen Rudel für sich [zu] gewinnen“ (H, 50).

Blicken wir auf Wolfgang Döblins Biografie, so sind die Übereinstimmungen mit der fiktiven Handlung in mehreren Punkten offensichtlich. Wolfgang wurde, so der Döblin-Biograf Wilfried Schoeller, eindeutig von der Mutter bevorzugt.⁴³¹ Das Verhältnis zwischen ihm und seinem Vater blieb hingegen stets sehr unterkühlt. Diese Antipathie des Vaters Alfred Döblin gegenüber seinem Sohn setzte sich aus verschiedenen Aspekten zusammen. Eine Abneigung soll sich bereits bei Wolfgangs Geburt entwickelt haben, da Döblin

⁴³⁰ Vgl. Alfred Döblin: *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende* (1956). Olten, Freiburg i. Br. 1966, S. 29; im Folgenden belegt mit der Sigle (H, Seite).

⁴³¹ Vgl. Schoeller: *Alfred Döblin*, S. 521.

sich wohl ein Mädchen erhofft und nicht mit einem weiteren Jungen gerechnet hatte.⁴³² Wichtiger sind jedoch die disziplinären Interessensunterschiede von Vater und Sohn. Obwohl sich Wolfgang im Gymnasium anfänglich für Literatur begeistern konnte, schrieb er ihr später den Grund für seine allgemein schlechten schulischen Leistungen zu.⁴³³ In der gymnasialen Oberstufe wechselten seine Interessen hin zu politischer Ökonomie und zur Mathematik, in der er sich wissenschaftlich auszeichnete.⁴³⁴ Wolfgang war seinem Vater später durch sein mathematisches und politisches Interesse fremd geworden – möglicherweise, weil Alfred Döblin als Schüler selbst an diesem Fach gescheitert war.⁴³⁵ Schoeller vermutet, dass Döblin seinen Sohn „mit seinen bisweilen abstrusen Ausfällen gegen die Mathematik verletzt und in die Isolation getrieben“⁴³⁶ hat. Wolfgang hob in seinem schriftlichen Lebenslauf hingegen nur den Arztberuf seines Vaters hervor und unterschlug dessen Schriftstellerei.⁴³⁷ Ähnliche Muster können bereits in Döblins eigener Kindheit erkannt werden. Seine Mutter Sophie hatte starke Vorbehalte gegen die literarischen Ambitionen ihres Sohnes, weshalb er diese vor ihr verbarg.⁴³⁸ Bei Wolfgang wiederholte sich die Situation, in der sich Alfred Döblin als Kind befand – unverstanden von seiner Mutter und abgelehnt im Hinblick auf seine Leidenschaft für die Literatur. Doch anstatt sich daran zu erinnern, Verständnis für seinen Sohn aufzubringen und auf ihn zuzugehen, lehnte Alfred Döblin seinen Sohn seinerseits ab.

Im Zweiten Weltkrieg kämpfte Wolfgang – wie bereits sein jüngerer Bruder Klaus – als Soldat auf französischer Seite und nahm sich am 21. Juni 1940 das Leben, um der deutschen Kriegsgefangenschaft zu entgehen. Erst nach ihrer Rückkehr aus dem amerikanischen Exil erfuhren Alfred und Erna Döblin, dass

⁴³² Vgl. ebd., S. 154. Insgesamt hatte Alfred Döblin fünf Söhne. Sein erster unehelicher Sohn Bodo wurde 1911 von Frieda Kunke geboren. Mit seiner Ehefrau Erna hatte er vier Kinder. 1912 brachte Erna ihren ersten gemeinsamen Sohn Peter zur Welt. 1915 folgte Wolfgang und 1917 Klaus. Döblins jüngster Sohn Stefan wurde 1926 geboren.

⁴³³ Vgl. Schoeller: *Alfred Döblin*, S. 319.

⁴³⁴ Vgl. ebd.

⁴³⁵ Vgl. ebd.

⁴³⁶ Ebd.

⁴³⁷ Vgl. ebd.

⁴³⁸ Vgl. ebd., S. 11; vgl. Gabriele Sander: *Erster Rückblick* (1928). In: Sabina Becker (Hg.): *Döblin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2016, S. 295-298, hier S. 296.

„der Sohn, weil er Repressalien seines Vaters wegen befürchten mußte, den Freitod der Gefangennahme vorgezogen hatte.“⁴³⁹ Döblin fühlte sich deshalb verantwortlich für Wolfgangs Selbstmord und glaubte zudem, seine Söhne „durch das zweifache Exil zur Heimat- und Wurzellosigkeit verurteilt zu haben“⁴⁴⁰. Für große Spannungen zwischen den Eheleuten führte damals die Tatsache, dass die Döblins bei ihrer Ausreise in die USA nur den jüngsten Sohn Stefan mitnahmen und ihre älteren Söhne Wolfgang und Klaus in Frankreich zurücklassen mussten. Auch der spätere Versuch Klaus nachzuholen scheiterte. Seine Schuldgefühle erwähnte Döblin am 28. November 1945 in einem Brief an Erna, die sich noch in Frankreich aufhielt, als er bereits in Baden-Baden wirkte:

[U]nd dann wird er in eine so grausige Situation getrieben – und weiß sich keinen Rat, muß mit allem ein Ende machen – es ist unvorstellbar, der Gedanke ist zerreißen und fürchterlich – und keiner da, der ihm hilft und beisteht. [...] Warum diesem Jungen solch Ende, und er hat noch alles vor sich und steht in Blüte, und ich altes Geschöpf lebe [...].⁴⁴¹

Die gespannte Beziehung zu seinem Sohn führte Döblin im selben Brief an. Es wollte ihm scheinen, dass sie vor Wolfgangs Tod langsam wieder zueinander gefunden hätten.⁴⁴²

Döblin beschrieb im *Hamlet* seine – späte – persönliche Einsicht, dass er und Wolfgang einen ähnlichen Werdegang und ähnliche familiäre Probleme durchliefen. Anhand der gestörten Beziehung zwischen Gordon und Edward Allison thematisierte Döblin den Konflikt mit seinem eigenen Sohn. Vermutlich wollte Döblin mit diesem letzten, bekenntnishaften Roman, das Gefühl der Schuld ablegen, das ihn jahrelang verfolgt hatte, um die Trauer um seinen Sohn ungetrübt zulassen zu können. Der gesamte *Hamlet*-Roman kann jedenfalls, im Hinblick auf Döblins Sohn Wolfgang, als „Gegenschrift zur Wirklichkeit“⁴⁴³ gelesen werden. Bereits der erste Satz ist eine „Sehnsuchtsphantasie“⁴⁴⁴ des Vaters Döblin: „Man brachte ihn zurück“ (H, 9). Jaufies Vater, der graue Ritter,

⁴³⁹ Weissenberger: *Alfred Döblin*, S. 306.

⁴⁴⁰ Ebd., S. 307.

⁴⁴¹ Alfred Döblin: *Brief an Erna Döblin* (28.11.1945). In: Alfred Döblin: *Briefe*. Bd. 2. Hrsg. v. Anthony W. Riley, Helmut F. Pfanner. Düsseldorf, Zürich 2001, S. 203.

⁴⁴² Vgl. ebd.

⁴⁴³ Schoeller: *Alfred Döblin*, S. 618.

⁴⁴⁴ Ebd.

fungiert im Roman hingegen als Schlüsselfigur für den Vater-Sohn-Konflikt, da er bei Jaufie nachholt, was Döblin bei Wolfgang versäumt hat. Im Mikrokosmos der Binnenerzählung wird Jaufie und dem grauen Ritter außerdem möglich, was Gordon und Edward Allison, wie auch Alfred und Wolfgang Döblin im wahren Leben verwehrt blieb: „die Verständigung jenseits des Einflussbereiches der Mutter“⁴⁴⁵.

Der Mutterkomplex und seine Verarbeitung in *Die Prinzessin von Tripoli*

Alfred Döblins Beziehung zu seiner eigenen Mutter war zutiefst gestört, da sie seine „literarischen Neigungen“⁴⁴⁶ verachtete. Seine Eltern führten einen jahrelangen Rosenkrieg, bis sein Vater die Familie für eine andere Frau in die USA verließ, was den Sohn Alfred traumatisiert zurückließ.⁴⁴⁷ Alfred Döblin hatte damals „das Gefühl, dass vor allem *er* vom Vater verlassen wurde.“⁴⁴⁸ Das Trauma, das ihm als Zehnjähriger durch den Weggang des Vaters zugefügt wurde, und das er mit Hilfe der stets wiederkehrenden Figur des flüchtigen Vaters in seinen Werken zu verarbeiten versucht,⁴⁴⁹ hielt ihn, den promovierten Psychiater, nicht davon ab, denselben Fehler zu begehen. Die Krankenschwester Frieda Kunke, die er während seiner Anstellung in einem Sanatorium in Buch kennenlernte, brachte 1911 seinen ersten Sohn Bodo zur Welt. Seine Mutter verbot ihm eine Heirat mit Frieda Kunke, vermutlich, weil sie unter seinem sozialen Status und nicht jüdisch war.⁴⁵⁰ Als er 1910 die Medizinstudentin Erna Reiss kennenlernte, drängte seine Familie hingegen sehr schnell auf Heirat.⁴⁵¹ Er beichtete Erna seine Affäre mit Frieda, woraufhin sie ihm ebenfalls einen Seitensprung gestand, den er später freilich ohne Erfolg als

⁴⁴⁵ Henrike Walter: *Bewusstseins(ge-)schichten*. In: Sabina Becker, Robert Krause (Hg.): *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Emmendingen 2007: ‚Tatsachenphantasie‘. Alfred Döblins Poetik des Wissens im Kontext der Moderne*. Bern 2008, S. 101-121, hier S. 109.

⁴⁴⁶ Schoeller: *Alfred Döblin*, S. 11.

⁴⁴⁷ Vgl. ebd., S. 36; vgl. Sander: *Erster Rückblick* (1928), S. 296f.

⁴⁴⁸ Schoeller: *Alfred Döblin*, S. 33.

⁴⁴⁹ Vgl. Serke: *Alfred Döblin*, S. 238.

⁴⁵⁰ Vgl. Schoeller: *Alfred Döblin*, S. 89.

⁴⁵¹ Vgl. ebd., S. 97.

Grund für eine von ihm gewünschte Trennung vorbrachte.⁴⁵² Er verließ Frieda Kunke, als diese bereits von ihm schwanger war, verlobte sich auf Wunsch der Eltern am 13. Februar 1911 mit Erna Reiss.⁴⁵³ Er heiratete sie ein Jahr später, am 23. Januar 1912, und hatte damit „wie unter Zwang die Konstellation seiner Eltern für sich übernommen: wider Willen verheiratet, mit einer Frau, die in zahlreichen Motiven und Handlungsmustern seiner Mutter glich.“⁴⁵⁴ Erna organisierte das finanzielle und das familiäre Leben der Döblins. Sie hütete die Kinder, fertigte Abschriften von seinen handschriftlichen Manuskripten an, half in seiner Praxis als Arzthelferin aus, trieb bei den Patienten Geld ein und überwand die bürokratischen Hürden, die vor dem Verlassen Frankreichs und der Einreise in die USA bewältigt werden mussten.⁴⁵⁵ Döblin selbst schien in diesen Belangen hingegen relativ passiv und desinteressiert gewesen zu sein. In der Erzählung *Die Prinzessin von Tripoli* greift Döblin seine damalige Situation auf.

Die historische Prinzessin Hodierna von Jerusalem (ca. 1110-1164 v. Chr.) lebte als Ehefrau von Raymond II. (ca. 1115-1152 v. Chr.) in Tripoli nahe Palästina.⁴⁵⁶ Ihr Mann war sehr eifersüchtig und hielt seine Frau deshalb in seinen Privatgemächern fernab von der Öffentlichkeit.⁴⁵⁷ Der historische Prinz von Blaia, Jaufré Rudel, der sein Leben als Troubadour verbrachte, kam um 1148 nach Palästina.⁴⁵⁸ Der Legende zufolge besang er die Prinzessin von Tripoli als seine ‚ferne Geliebte‘ (Motiv der Fernliebe). Da die historische Prinzessin von der Außenwelt abgeschieden lebte, ist es unwahrscheinlich, dass er sie je persönlich traf.⁴⁵⁹ Dennoch wurde der Mythos einer Liebesaffäre der beiden überliefert, der die Phantasie der Romantiker des 19. Jahrhunderts anregte. Heinrich Heine verfasste zu diesem Themenkomplex die Ballade *Geoffroy Rudel*

⁴⁵² Vgl. ebd.

⁴⁵³ Vgl. ebd.

⁴⁵⁴ Ebd.

⁴⁵⁵ Vgl. ebd., S. 99f.

⁴⁵⁶ Vgl. Rupert T. Pickens: *The Songs of Jaufré Rudel*. Toronto 1978, S. 54

⁴⁵⁷ Vgl. ebd., S. 55.

⁴⁵⁸ Vgl. ebd., S. 1. Der historische Prinz von Blaia wurde als „Jaufré Rudel“ überliefert. Döblin hingegen nutzt durchgehend die Schreibweise „Jaufie“. Warum er die Schreibweise für seinen Roman ändert, ist jedoch nicht klar.

⁴⁵⁹ Vgl. ebd., S. 3.

und *Melisande von Tripoli*, die er 1851 in seinem Gedichtband *Romanzero* veröffentlichte. In der Ballade erklärte Heine jedoch Melisande von Tripoli – Hodiernas Tochter – zur Geliebten von Jaufré Rudel. Auf französischer Seite schrieb Edmond Rostand das Theaterstück *La Princesse Loïntaine* (1895), das jedoch bei den Kritikern und dem Publikum keinen Anklang fand.

Als Vorlage für die Handlung der *Prinzessin von Tripoli* verweist Döblin in der Spiegelgestalt Gordon Allisons jedoch zunächst auf Algernon Charles Swinburne und dessen romantische Ballade *The Triumph of Time* (1866),⁴⁶⁰ die ihn stets begleitet hätte (vgl. H, 47). An der historischen Vorlage, Hodierna von Jerusalem, orientierte sich Döblin vor allem für die Beschreibung des Vampirschlosses. Das Schloss der Prinzessin hat eine orientalische Einrichtung – „wie in Tausendundeiner Nacht“ (H, 101). Im Thronsaal erwartet die Schlosherrin unter einem „purpurnen Baldachin“ und „tief verschleiert“ (H, 101) die Ankunft der Gäste. Die Figur der Prinzessin stützt sich jedoch besonders auf die in der Geschichte des Vampirismus häufig angeführte ungarische Gräfin Elisabeth Báthory (1560-1614). Diese war, so die Legende, besessen von einem Jugend- und Schönheitswahn. Nachdem sie einmal einen Blutstropfen ihrer Dienerin von ihrer Hand gewischt hatte, erschien ihr die Haut an dieser Stelle heller und frischer. Angeblich kam ihr daraufhin der Gedanke, dass Blut zur Verbesserung ihres Teints nützlich sein könnte. Fortan folterte und tötete sie regelmäßig junge Frauen und badete in deren Blut, wenn ihre Haut einer Auffrischung bedurfte. Diese Gräueltaten verübte sie auf ihrem Schloss in Čachtice, dessen labyrinthische Gänge und versteckte Gewölbe, wie Michael Farin anführt, höchst geeignet für derartige Vorhaben waren.⁴⁶¹

⁴⁶⁰ Algernon Charles Swinburne: *The Triumph of Time* (1866). In: *The Poems of Algernon Charles Swinburne in six volumes*. Bd. 1: *Poems and Ballads*. London 1904, S. 34-47, hier S. 44f.: „There lived a singer in France of old/ By the tideless dolorous midland sea./ In a land of sand and ruin and gold/ There shone one woman, and none but she./ And finding life for her love’s sake fail,/ Being fain to see her, he bade set sail,/ Touched land, and saw her as life grew cold,/ And praised God, seeing; and so died he.

Died, praising God for his gift and grace:/ For she bowed down to him weeping, and said/ ‚Live‘; and her tears were shed on his face/ Or ever the life in his face was shed./ The sharp tears fell through her hair, and stung/ Once, and her close lips touched him and clung/ Once, and grew one with his lips for a space;/ And so drew back, and the man was dead.“; vgl. dazu H, 47, wo Döblin das Gedicht in Auszügen zitiert.

⁴⁶¹ Vgl. Michael Farin: *Heroine des Grauens. Elisabeth Báthory*. München 2008, S. 19.

Nachdem sie „ungefähr 600“ junge Frauen gefoltert und ermordet hatte, wurde sie 1610 in ihrem Anwesen „auf frischer Tat ertappt“ und ab 1611 bis zu ihrem Tod am 21. August 1614 im Turm ihres Schlosses gefangen gehalten.⁴⁶²

Döblins Vampirprinzessin entspricht im Hinblick auf ihre „Schönheitssucht“ und Kaltblütigkeit der Gräfin Báthory. Seine Vampirin ist sehr alt, doch ihr wahres Alter kennt niemand. „Keiner weiß es“ (H, 94), erklärt Pierre seinem Sohn Jaufie Rudel. Nach Aussage des Vaters hat „sie das ganze Tier-, Pflanzen- und Mineralreich geplündert [...], um jung oder wenigstens jünger oder zum mindesten nicht älter zu werden“ (H, 94). Das Blut von Tieren sollte ihr die erwünschte Jugendlichkeit bringen. „Sie hat es mit Bädern und Ziegenblut versucht. Dann mit Schafsblut. Dann probierte sie frisch abgehäutete Felle junger Katzen. Dann aß sie die Eingeweide schwangerer Hündinnen“ (H, 94). Doch da diese Mittel nicht wirkten, „ist sie auf die Menschen verfallen“ (H, 94). Sie wollte „ewig leben, und zwar auf Kosten anderer“ (H, 97). Trotz der Warnungen seines Vaters begibt sich Jaufie auf die Reise nach Tripoli und erfährt, dass der Ruf der Grausamkeit der Vampirprinzessin sogar vorausseilt. Auf der Überfahrt erfährt er von einer Zigeunerin, dass die vampirhafte Prinzessin sich für gewöhnlich an den Minnesängern labt, die zu ihr kommen und bisher nie ein Mann von der Prinzessin zurückgekehrt sei. Aus Angst, ebenfalls dieses Schicksal zu erleiden, schickt er seinen Spielmann Gottfried zur Prinzessin vor. Tatsächlich versucht sie ihn zu umgarnen, indem sie ihm vor Augen führt, dass sie tief in ihrem Innern noch immer eine junge edle Frau „voller Reize“ (H, 109) ist. Dies, so hofft sie, soll Gottfried über ihr hexenhaftes Äußeres hinwegsehen und ihre wahre Gestalt erkennen lassen. Dabei enttarnt sie sich als Vampirin, als sie sagt: „Sie hassen mich alle. Sie fürchten mich. Ich sei böse; warum soll ich anders sein. Sie möchten, ich solle verrecken. Aber ich will nicht sterben. Ich sterbe nicht“ (H, 109). Als die Tarnung aufgedeckt ist, kommt sie unumwunden zu ihrem wahren Anliegen:

⁴⁶² Alle Zitate aus Matthias Bel: *Burg und Stadt Csetje* (1742). In: Michael Farin: *Heroine des Grauens. Elisabeth Báthory*. München 2008, S. 21-22, hier S. 22; vgl. Rickels: *Vampirismus Vorlesungen*, S. 26.

Du bist jung. Du sollst mir von deiner Jugend geben. Man läßt mich vertrocknen. Wenn du deine Lippen auf meine eiskalten Lippen drückst, wird wieder Glut in mich kommen. Ich kämpfe von morgens bis abends gegen den Tod. Hilf mir. Willst du mein Ritter sein? Ich werde deine junge Prinzessin sein. Du hast es mir versprochen. Du sollst dein Versprechen halten (H, 110).

Doch offensichtlich ist der Vampirin ebenso wenig an menschlichem Leben gelegen wie ihrem historischen Vorbild Elisabeth Báthory. Als Gottfried sie nach der Anzahl ihrer Opfer fragt, antwortet sie zynisch und „mit frischem Ton“ (H, 110): „Viele. Was liegt an Kreaturen wie dir, die jährlich zu Zehntausenden zur Welt gebracht werden?“ (H, 110). Die Aussicht auf „frisches Menschenblut [...] zum Baden“ (H, 108) setzt daraufhin in der alten, mumienhaften Prinzessin wieder neue Kräfte frei. Trotz ihres Alters und der zur Schau gestellten Gebrechlichkeit will sie ihrem Opfer möglichst schnell den Garaus machen. Doch obwohl der Spielmann „wehrlos vor dem Vampir“ (H, 110) liegt, schafft er es, sie zu täuschen, zu fliehen und die Pläne der Prinzessin zu vereiteln. Nach Gottfrieds Flucht wurde die Prinzessin in ihren Gemächern aufgefunden und eingesperrt. Ihr Körper war nicht, wie zu erwarten gewesen wäre, der einer Mumie, „sondern ein weißer, fetter, schwellender Frauenkörper mit starken Armen und Schenkeln“ (H, 111) und „strotzenden Brüsten“ (H, 112). Offenbar hatte es die Vampirin geschafft, ihren Körper mit dem Blut ihrer Opfer größtenteils instand zu halten.⁴⁶³ Nur ihr Gesicht war weiterhin das einer starren, mumienhaften Maske. Die Prinzessin hat ihre Menschlichkeit zugunsten ihrer übermäßigen Triebhaftigkeit eingebüßt, die „bei ihr bis zum

⁴⁶³ Ähnlich verhält es sich in Baudelaires Gedicht *Les Métamorphoses du vampire*. Charles Baudelaire: *Les Métamorphoses du vampire* (1857). In: Ders.: *Les Fleurs du Mal. Die Blumen des Bösen*. Französisch/Deutsch. Stuttgart 2004, S. 326-329, hier S. 326ff.: „Quand elle eut de mes os sucé toute la moelle,/ Et que languissamment je me tournai vers elle/ Pour lui rendre un baiser d’amour, je ne vis plus/ Qu’une outre aux flancs gluants, toute pleine de pus!/ Je fermai les deux yeux, dans ma froide épouvante,/ Et quand je les rouvris à la clarté vivante,/ À mes côtés, au lieu du mannequin puissant/ Qui semblait avoir fait provision de sang,/ Tremblaient confusément des débris de squelette,/ Qui d’eux-mêmes redaient le cri d’une girouette,/ Ou d’une enseigne, au bout d’une tringle de fer,/ Que balance le vent pendant les nuits d’hiver.“ „Als ich mit Mark aus meinen Knochen sie gesäugt/ Und mich begehrllich über sie gebeugt,/ Um sie zu küssen, sah ich dort nichts weiter/ Als einen schleimigen Schlauch, die Flanken voller Eiter!/ Da macht ich beide Augen zu in kaltem Grauen;/ Wie ich sie aufschlug, um lebendiges Licht zu schauen,/ Lag da statt jener üppigen Schönheitskönigin,/ Die sich mit meinem Blut gestärkt zu haben schien,/ Ein Haufen durcheinanderschwankendes Gebein,/ Das knirschte, wie die Wetterfahnen schrein,/ Oder wie Schilder, die an Eisenringen/ In Winternächten mit den Winden schwingen.“

Verlust der Persönlichkeit“⁴⁶⁴ führt. Diesen Persönlichkeitsverlust verdeutlicht ihr kleines, „wie mit Leder überzogenes“ (H, 107), maskenhaftes Gesicht. Als ihr Durst zu groß wurde, verfiel ihr Körper zusehends. Sie ging „nun zugrunde, das ungeheure Alter bemächtigte sich ihrer“ (H, 111).

Die Verjüngung des Vampirs nach Blutgenuss ist eine Eigenschaft, die auch Norbert Borrmann beschreibt. Der Vampir ist zunächst

greisenhaft, doch es ist ihm möglich, sich zu verjüngen; vor seiner ‚Mahlzeit‘ ist er dürr und totenbleich, danach aufgeschwemmt und von rosigem Teint; seine Augen sind kalt, aber bei wachsender Verstimmung flammen sie rotglühend auf. [...] Besonders die weibliche Vampirin kann wunderschön sein, mitunter jedoch auch die Gestalt einer ekelhaften und furchteinflößenden Hexe annehmen. Doch trotz dieser vitalen Verwandlungsfähigkeit trägt der Vampir auch die Maske des Todes. [...] Auf der einen Seite hat er die Energie zur schnellen und überraschenden Wandlung, auf der anderen Seite zeigt sein ‚Hauptgesicht‘ die Züge einer erstarrten, toten Maske.⁴⁶⁵

Die Erzählung *Die Prinzessin von Tripoli* handelt vordergründig zwar von den Erlebnissen Jaufie Rudels, ist aber eigentlich eine in das Mittelalter zurückprojizierte Darstellung von Gordons eigener Familienverhältnisse. Durch die Metapher der Vampirin beabsichtigt Gordon seinen Sohn „über gewisse Dinge“⁴⁶⁶ aufzuklären. Er versucht Edward zu verdeutlichen, dass seine Mutter Alice ihn zu manipulieren und gegen den Vater aufzubringen versucht – eine Situation, in der sich auch Alfred Döblin mit seinem Sohn Wolfgang befand.

Die in *Die Prinzessin von Tripoli* beschriebenen Kämpfe zwischen den Eheleuten Valentine und Pierre, Jaufie und dessen Weggefährtin Petite Lay, sowie der Prinzessin und dem Spielmann Gottfried, sollen auch Gordons Frau Alice die diskrete Warnung zukommen lassen, den vorherrschenden familiären Waffenstillstand nicht zu stören. Da Edward zu seiner Mutter Alice jedoch ein besonders enges Verhältnis hat – so eng, dass man es sogar „als krankhafte

⁴⁶⁴ Jules Grand: *Projektionen in Alfred Döblins Roman Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*. Bern 1974, S. 71.

⁴⁶⁵ Borrmann: *Vampirismus*, S. 311.

⁴⁶⁶ H, 39: „Ich habe vor, ihm erstens zu erzählen, was jeden Menschen, der heute nachdenkt, interessiert, und zweitens: was ein Vater [...] seinem Sohn, mit dem er es gut meint, über gewisse Dinge zur Aufklärung – Ehe, Liebe, Familie – zu sagen hat. Ich erfülle da eine gewisse elterliche Pflicht [...].“

Mutterbindung“⁴⁶⁷ bezeichnen könnte –, legt Edward Gordons entsprechende Hinweise kritisch aus und glaubt, dass sein Vater seine Mutter verleumdet:

Er erzählte von sich und von Mutter. Er verbog, er log. Man nennt das: dichten. Der graue Ritter ließ sie im Stich, ging weg, auf einen Kreuzzug – welch großartiges Air er sich gibt. Auf einen Kreuzzug! Und dann verleumdet er Mutter. Und ich, wer war ich? Ein Schwächling, etwas, das man nicht beachtet, das Kind am Rand der Ehe (H, 287f.).

Der letzte Satz weist auf das Trauma hin, das Döblin selbst als Kind beim Weggang des Vaters erlitt. Wenn Gordon im Roman dem Sohn Edward hingegen dessen krankhafte Mutterbindung vorhält, ist das vor allem ein Problem, das Döblin bei sich selbst erkannte. Er hatte es zugelassen, dass seine Mutter bei seiner Heirat ihren Willen durchsetzte. Im Roman befreit Edward Allison sich hingegen vom Einfluss seiner Mutter, die sich daraufhin von ihrem Sohn verraten fühlt: „Ich habe ihn beschützt, er verläßt mich. Ich habe ihn gerettet – und er verdammt mich“ (H, 462). In der Figur der Alice konnte Döblin die Probleme mit seiner Frau und mit seiner Mutter, sowie den Vater-Sohn-Konflikt verarbeiten. Der Frage nach dem Schuldigen für die innerfamiliären Kleinkriege seiner Vergangenheit versucht er hingegen mit der Figur des Hamlet auf den Grund zu gehen.

b) Szenen einer Ehe: Der deutsche Hamlet und die Frage nach der Kriegsschuld

Der Krieg erscheint in Döblins *Hamlet* – im realen und übertragenden Sinn – als omnipräsentes Thema. Während Edwards Abwesenheit hat sich das Verhalten der Beteiligten zueinander verändert. Der von der Front heimgekehrte Sohn findet, wie Shakespeares Dänenprinz Hamlet, unsägliche intrigante Umstände vor, denen er ohnmächtig ausgeliefert zu sein scheint. Die Metapher „Nacht“ im Romantitel verweist bereits auf die undurchsichtige Situation, die den Protagonisten erwartet, während das Hamlet-Motiv eine Aufklärung der

⁴⁶⁷ Grand: *Projektionen*, S. 69.

Motive impliziert.⁴⁶⁸ Vorrangig geht es im Roman um das Aufdecken von Geheimnissen innerhalb der Familie Allison. Edward weiß nicht, wem er noch trauen kann, denn sein gesamtes Familienleben scheint nun vor allem aus Lügen und Geheimnissen zu bestehen:

Ich komme mir vor wie Hamlet, den man belügt, den man zerstreuen will und den man schließlich auf Reisen schickt – weil man ihn fürchtet –, weil er weiß, was geschehen ist. Ich weiß nicht. Mir ist kein Geist aus dem Hades erschienen, um mir sein fürchterliches Geheimnis anzuvertrauen. Zu mir spricht keiner. Ich ahne nur. Sie verraten sich doch zu deutlich (H, 206).

Shakespeares Drama *Hamlet* ist bereits seit dem 19. Jahrhundert tief mit Deutschland verbunden. Der Titelheld wurde gar zur „Symbolfigur für Deutschland“⁴⁶⁹, was den Lyriker Ferdinand Freiligrath in seinem Gedicht *Hamlet* (1844) zu der Gleichung „Deutschland ist Hamlet!“⁴⁷⁰ kommen ließ. Zurückzuführen ist diese Gleichsetzung auf eine Interpretation Goethes. Dieser legte die Figur des Hamlet in seinem *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) als einen Träumer an, der unter dem Handlungsdruck und den Erwartungen der Anderen verzweifelt:⁴⁷¹

„Die Zeit ist aus dem Gelenke; wehe mir, daß ich geboren ward, sie wieder einzurichten.“ In diesen Worten, dünkt mich, liegt der Schlüssel zu Hamlets ganzem Betragen, und mir ist deutlich, daß Shakespeare habe schildern wollen: eine große Tat auf eine Seele gelegt, die der Tat nicht gewachsen ist. [...] Ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen, ohne die sinnliche Stärke, die den Helden macht, geht unter einer Last zugrunde, die es weder tragen noch abwerfen kann; jede Pflicht ist ihm heilig, diese zu schwer. Das Unmögliche wird von ihm gefordert, nicht das Unmögliche an sich, sondern das, was ihm unmöglich ist.⁴⁷²

Freiligrath griff Goethes Interpretation auf und entwickelte die Hamlet-Figur zu einem prototypischen Gelehrten, einem Zauderer und Zögerer weiter, der über seine wohldurchdachten Gedanken hinweg, die Umsetzung derselben

⁴⁶⁸ Vgl. Xuelai Xu: *Zur Semantik des Krieges im Romanwerk Alfred Döblins*. Regensburg 1992, S. 148.

⁴⁶⁹ Franz Loquai: *Hamlet und Deutschland. Zur literarischen Shakespeare-Rezeption im 20. Jahrhundert*. Stuttgart, Weimar 1993, S. 3.

⁴⁷⁰ Ferdinand Freiligrath: *Hamlet* (1844). In: Ders.: *Im Herzen trag' ich Welten. Ausgewählte Gedichte*. Hrsg. v. Winfried Freund u. Detlev Hellfaier. Detmold 2010, S. 153-156, hier S. 153.

⁴⁷¹ Vgl. Loquai: *Hamlet und Deutschland*, S. 8.

⁴⁷² Johann Wolfgang Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96). In: Ders.: *Werke*. Bd. 7: *Romane und Novellen 2*. Hrsg. v. Erich Trunz. München 1977, S. 8-610, hier S. 274.

verpasst hat.⁴⁷³ Die Hamlet-Figur wurde im Laufe ihrer literarischen Metamorphose – losgelöst vom shakespeareschen Drama – zur Metapher für eine Handlungssohnmacht.⁴⁷⁴ Für die deutschen Autoren jener Zeit stand die Figur des deutschen Hamlet neben seiner Handlungssohnmacht auch für die Tatsache, dass er „nach der Wahrheit über die Vergangenheit sucht und an der Verantwortlichkeit vor der Geschichte festhält, gerade weil er unter ihrer Last schwer zu tragen hat.“⁴⁷⁵

In diesem Sinne wurde die Figur des Hamlet im 20. Jahrhundert – auch von Döblin – als Metapher für die bedingungslose (literarisch-künstlerische) Aufarbeitung der beiden Weltkriege verstanden.⁴⁷⁶ Der Philosoph Karl Jaspers sah im Jahr 1945 die Schuldfrage, im Hinblick auf die Verbrechen des Nationalsozialismus, als „eine Lebensfrage der deutschen Seele“⁴⁷⁷: „In der Tat sind wir Deutschen ohne Ausnahme verpflichtet, in der Frage unserer Schuld klar zu sehen und die Folgerungen zu ziehen. Unsere Menschenwürde verpflichtet uns.“⁴⁷⁸ Der Figur des deutschen Hamlet ist es – wie dem shakespeareschen Original – zum Zweck der Wahrheitsfindung ebenfalls wichtig, dass das begangene Unrecht aufgedeckt und bestraft wird. Döblin setzt sich mit Hilfe Edwards intensiv mit dem psychischen Trauma auseinander, das er, trotz seines Aufenthalts im Exil, durch den Zweiten Weltkrieg davongetragen hat. Dafür thematisiert er im Roman ebenso die Suche nach einem Schuldigen für den Krieg und den Tod seines Sohnes Wolfgang.

In Döblins *Hamlet*-Roman wird Edward Allison als Soldat im Krieg verletzt und ins Lazarett gebracht. Seine Mutter bewirkt seine Entlassung und nimmt ihn im

⁴⁷³ Vgl. Loquai: *Hamlet und Deutschland*, S. 8. Siehe dazu Freiligrath: *Hamlet*, S. 153f.: „Er horcht mit zitterndem Gebein,/ Bis ihm die Wahrheit schrecklich tagt;/ Von Stund' an will er Rächer sein –/ Ob er es wirklich endlich wagt?/ Er sinnt und träumt und weiß nicht Rat;/ Kein Mittel, das die Brust ihm stähle!/ Zu einer frischen, mut'gen Tat/ Fehlt ihm die frische, mut'ge Seele! Das macht, er hat zu viel gehockt;/ Er lag und las zu viel im Bett./ Er wurde, weil das Blut ihm stockt,/ Zu kurz von Atem und zu fett./ Er spann zu viel gelehrten Werg./ Sein bestes Tun ist eben Denken;/ Er stak zu lang in Wittenberg,/ Im Hörsaal oder in den Schenken.“

⁴⁷⁴ Vgl. Loquai: *Hamlet und Deutschland*, S. 4.

⁴⁷⁵ Ebd., S. 11.

⁴⁷⁶ Vgl. ebd., S. 13.

⁴⁷⁷ Karl Jaspers: *Die Schuldfrage. Zur politischen Haftung Deutschlands*. München, Zürich 1987, S. 16.

⁴⁷⁸ Ebd., S. 15.

Elternhaus auf, damit er sich von seinen körperlichen und seelischen Verletzungen erholen kann. Während Shakespeares Hamlet dem Wahnsinn verfällt und umkommt, überlebt Edward, trägt jedoch eine „Kriegsneurose“ (H, 31) – einen „shell shock“ – davon. Das Trauma, das Edward im Krieg erleidet, hat seinen Ursprung im früheren Familienleben, im zwischenmenschlichen Kleinkrieg innerhalb der Familie. Der Krieg hat es lediglich verstärkt und ans Licht geholt.⁴⁷⁹ Zunächst verharrt Edward wochenlang in einer inneren Starre, die durch den Tod seiner Kameraden ausgelöst wurde.⁴⁸⁰ Im Zuge der Aufarbeitung seiner Erlebnisse löst sich seine Starre zunehmend und er versucht nun durch Fragen einen Schuldigen für den Krieg zu finden: „[A]m Krieg und an seinem Unglück waren gewisse Personen schuld. Es waren also die Personen zu ermitteln, die für die Massenschlächtereie und das Unglück verantwortlich waren“ (H, 33). Edward „will erkennen, was ihn und alle krank und schlecht gemacht hat.“⁴⁸¹ Dafür orientiert er sich an dem dänischen Philosophen und Schriftsteller Søren Kierkegaard, der sich ebenso für die Suche nach der persönlichen Wahrheit eingesetzt hat:⁴⁸²

Es kommt darauf an, meine Bestimmung zu verstehen, zu sehen, was die Gottheit eigentlich will, daß *ich* tun solle; es gilt eine Wahrheit zu finden, die Wahrheit *für mich* ist, die *Idee zu finden, für die ich leben und sterben will.*⁴⁸³

Es ist dieses innere Handeln des Menschen, [...] worauf es ankommt, nicht auf eine Masse von Erkenntnissen [...].⁴⁸⁴

Indem er Kierkegaards Wahrheitsbegriff vorstellt, verdeutlicht Edward, dass er unerbittlich nach Antworten suchen wird.⁴⁸⁵ Edward ist fest davon überzeugt,

⁴⁷⁹ Vgl. Schoeller: *Alfred Döblin*, S. 675.

⁴⁸⁰ H, 167: „Meine Freunde, meine toten Freunde, meine Weggenossen, schweigende Tote – weggerissen von den Bäumen, von der Atmung, vom Essen und Trinken, vom Umgang mit euren Körpern, vom Umgang mit uns –, ihr seid nicht verblichen. Wir tauchen in euer Reich ein, ein geistiges Reich.“

⁴⁸¹ Alfred Döblin: *Aufsätze zur Literatur*. Olten, Freiburg i. Br. 1963, S. 396.

⁴⁸² Auch Adolf Muschg setzte sich 1984 in seinem Roman *Das Licht und der Schlüssel*, der in Kapitel IV behandelt wird, mit dem Wahrheitsbegriff auseinander.

⁴⁸³ Søren Kierkegaard: *Die Tagebücher*. Bd. 1. Hrsg. v. Hayo Gerdes. Düsseldorf, Köln 1962, S. 16f.

⁴⁸⁴ Ebd., S. 18.

⁴⁸⁵ H, 171: „Kierkegaard will Wahrheit um jeden Preis in seiner Sache. Er läßt keine Scheuklappen gelten. Und wenn die Kirche darunter zugrunde geht, er besteht auf Wahrheit.“; H, 173: „Kierkegaard hat seine besondere Art der Ehrlichkeit, die nicht besänftigt werden kann,

dass sein Vater, welcher der Generation angehört, die am Ersten Weltkrieg beteiligt war, derjenige ist, der seine Verletzung zu verantworten hat. Deshalb richtet er seine unzähligen Fragen hauptsächlich an ihn. Diese Schuld weist Gordon sofort von sich. Er behauptet, in Kriegen seien keine Schuldigen auszumachen, da Kriege sich,

im Licht der Weltgeschichte gesehen, [...] von Zeit zu Zeit unter Menschen ereignen wie Grippe, Typhus, Scharlach, gegen die man ja auch kein Kraut gefunden hätte. Man tut gut daran, Kriege hinzunehmen und zu sehen, ihren Verlauf milder zu gestalten (H, 30).

Da Gordon von seinem Sohn fortwährend „in komplizierte abstrakte Diskussionen verwickelt“ (H, 33) wird, „obwohl er Diskussionen überhaupt haßte“ (H, 33), sind ihm dessen Anwesenheit und seine bohrenden Fragen unerträglich. Sie sind ihm doppelt unangenehm, weil er sich von ihnen überfordert fühlt – und damit seinerseits zu einer ohnmächtigen Hamletfigur wird –, und weil er sich unterbewusst in der Tat für die Kriegsverletzungen seines Sohnes verantwortlich fühlt. Der Vorwurf Edwards an seinen Vater ist freilich vielmehr ein Selbstvorwurf Döblins. Er fühlte sich schuldig am Tod Wolfgangs, da er ihn im Kriegsgebiet zurücklassen musste, während er selbst ins amerikanische Exil auswanderte. Edwards Wahrheitssuche scheint vielmehr als Versuch Döblins, zu ergründen, ob er tatsächlich die Schuld an Wolfgangs Tod trägt.

Besonders unangenehm ist es Gordon, vor seinem Sohn – dem Kriegsveteranen – seine eigene Kriegsverweigerung in beiden Weltkriegen rechtfertigen zu müssen. In dieser Zeit zog der erfolgreiche Schriftsteller Gordon sich „fern von Städten und Zentren, in seine Villa“ (H, 30) zurück und schrieb Briefe zur Ermutigung der Soldaten an die Front. Döblin war, wie Gordon, während des

die keine Antwort beruhigt, die aber auch nicht haltmacht in der Ergebnisheit, im Verzicht auf Antwort, sondern die wie getrieben weiterdringt, obwohl sie gewiß ist, zu keinem Resultat zu kommen. Wie Kierkegaard von Frage zu Frage springt, [...] an jedem gewonnenen Resultat rüttelt und nie gewiß wird, wie er weiterspringt, und nichts zustande bringt und nichts weiß – das hat etwas von einer Angst, von einem Schwindel, von einem Sturz ins Bodenlose an sich.“; H, 177: „Kierkegaard dagegen will Erkenntnis und Redlichkeit. Und er will erkennen um zu handeln. Auch sprechen gehört zum Handeln. Er kennt das Dasein und will mit seinem Handeln, wenigstens was ihn anlangt, in das Dasein eingreifen und kein Schicksal zulassen, weil er sich dazu getrieben fühlt durch das Gewissen.“

Krieges nicht im aktiven Wehrdienst tätig, sondern meldete sich 1915 als Militärarzt und setzte außerdem seine Schriftstellerkarriere fort.

Gordon ahnt zu diesem Zeitpunkt bereits, dass seine Frau Alice Edwards Sinn- und Wahrheitssuche zu ihrem Vorteil auszunutzen weiß (vgl. H, 39). Gordon will „dem Kreuzverhör entgehen“ (H, 36) und bringt deshalb „seine große Idee ein: statt zu diskutieren – zu erzählen“ (H, 36). In Anlehnung an Giovanni Boccaccios *Decamerone* oder die Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* erzählen sich die Mitglieder der Familie Allison fortan kurze Geschichten, die in die Rahmenhandlung eingebettet und fest mit ihr verwoben sind. Jede einzelne Geschichte ist wichtig für deren Entwicklung, da sie trotz ihrer Vieldeutigkeit mit den Verhältnissen in der Erzählgegenwart korrespondieren.⁴⁸⁶ Bevor Gordon die Erzählrunde im Hause Allison beginnt, leitet er sie mit einem Gedanken über die Hinterhältigkeit der menschlichen Natur – und besonders der Frauen – ein. Es scheint ihm, als würden diese ihn – respektive alle Männer – stets vordergründig in Sicherheit wiegen, im Hintergrund jedoch die Fäden ziehen. „Manchmal hat man die Vorstellung“, führt Gordon weiter aus, „es sei da eine Spinne und ein Spinnetz [sic!], aber wir sind nicht die Spinne, sondern die Fliege, die im Netz zappelt“ (H, 49). Die Spinne, die ihre Opfer aussaugt und die Männchen nach der Paarung verletzt oder gar umbringt, ist demnach eine Anspielung auf seine Ehefrau Alice. Sie ist aus Sicht ihres Ehemanns ein anthropophages Lebewesen, das Schwächere, Unachtsame und Verführte gnadenlos ‚aussaugt‘ – wie der Vampir. Überhaupt stehen sich in allen Binnenerzählungen stets die Eltern Alice und Gordon, repräsentiert von den jeweiligen Hauptfiguren, als Kontrahenten gegenüber. In der Geschichte über die *Prinzessin von Tripoli*, mit der Gordon die familiäre Erzählrunde einleitet, sät die Mutter Valentine zunächst Zwietracht und Rivalität zwischen Jaufie und seinem Vater. Anschließend vertreibt sie den grauen Ritter, der sich mehr Leidenschaft in seiner Beziehung wünscht, durch ihre Gefühlskälte nach Tripoli: „Ihretwegen bin ich hierhergezogen. [...] Meine Erfahrung hatte mich ein gewisses distanziertes Verhalten zu Frauen gelehrt [...]“ (H, 95). In seiner

⁴⁸⁶ Vgl. Xu: *Zur Semantik des Krieges*, S. 157.

neuen Heimat Tripoli kommen sich der graue Ritter und Jaufie wieder näher. Mit der Hilfe seines Sohnes findet der graue Ritter einen Weg, sich an seiner Frau, die durch Valentine und die Prinzessin von Tripoli gleichermaßen verkörpert wird, zu rächen:

Der graue Ritter nimmt Rache an der schrecklichen Mumie und befreit sich damit vom weiblichen Bannfluch der Unterdrückung; er findet mit seinem Sohn die Möglichkeit zum Erleben unverstellter Nähe und damit endlich die Ichvergewisserung, derer er so dringend bedarf.⁴⁸⁷

Die Figur des grauen Ritters wird für Gordon Allison zu einer Identifikationsfigur, während „Jaufies Irr- und Reiseweg als bildliche Reflexion von dessen eigenem Prozess der Suche aus seiner Ichverlorenheit“⁴⁸⁸ gedeutet werden kann. Jaufie und der graue Ritter bilden eine Doppelfigur, deren Konflikt „in der Unvereinbarkeit gesellschaftlicher Norm mit individuellem Bedürfnis“⁴⁸⁹ besteht. Jaufie ist dazu gezwungen, fremde Frauen zu „minnen“, obwohl er dem Bauernmädchen Petite Lay zugetan ist.⁴⁹⁰ Außerdem wird seine „Ichvergewisserung“ von der dominanten Persönlichkeit seiner Mutter sabotiert.⁴⁹¹

Anhaltspunkte für den fiktiven Geschlechterkampf von Gordon und Alice sind erneut in Döblins Biografie zu finden. Die gemeinsame Sorge um die Söhne war wohl das Einzige, was die Ehe von Alfred und Erna Döblin 1940 noch zusammenhielt. Döblin hatte in den Anfängen vergeblich versucht, die Verlobung mit Erna Reiss zu lösen, die von Freunden und Bekannten als „höchst schwierig“ und „hysterisch“ bezeichnet wurde.⁴⁹² Ein Grund für Ernas problematisches Verhalten war ohne Zweifel Döblins langjähriger Affäre mit Yolla Niclas, auf die Erna eifersüchtig war. Die Fotografin Yolla Niclas (1900-1977) hatte Döblin im Jahr 1921 kennengelernt. Sie wurde Döblins Kindern als „Freundin der Familie“ vorgestellt, nahm regelmäßig am Familienleben teil und verstand sich zu Beginn ausgezeichnet mit Erna

⁴⁸⁷ Walter: *Bewusstseins(ge-)schichten*, S. 109.

⁴⁸⁸ Ebd., S. 110.

⁴⁸⁹ Ebd.

⁴⁹⁰ Vgl. ebd.

⁴⁹¹ Vgl. ebd.

⁴⁹² Vgl. Weissenberger: *Alfred Döblin*, S. 306.

Döblin.⁴⁹³ Durch Yollas Integration in die Familie versuchte sich Döblin gegen ihre erotischen Reize zu immunisieren, was ihm jedoch misslang.⁴⁹⁴ Erna ertappte Yolla und ihren Mann im Jahre 1925, während eines gemeinsamen Familienurlaubs, bei einer Umarmung und reagierte darauf „mit Zurückweisung und Szenen.“⁴⁹⁵ Döblin verhielt sich in den Konflikten selbst, wie schon bei seiner Heirat mit Erna, weitgehend passiv. Unfähig eine klare Entscheidung zu treffen, schwankte er jahrelang zwischen seiner Ehe und der Affäre mit Yolla Niclas. Er wollte sich weder von seiner Frau und seinen Kindern trennen, wie es sein eigener Vater einst getan hatte, noch wollte er die Beziehung zu Yolla Niclas beenden. „Völlig und unvollkommen hänge ich an Dir“, schrieb Döblin 1930 in einem Brief an seine Frau, „so völlig, daß ich nicht weiß, was das sein sollte: mich von Dir ablösen. Darum wird mir oft das so leichte Wort: ‚Ich habe Dich lieb, Dich gern‘ so schwer. Ich fühle mich doch viel mehr mit Dir als verheiratet.“⁴⁹⁶ In der emotionalen Vernachlässigung seiner Frau sieht Döblin den Grund für ihre Eheprobleme. In demselben Brief bittet er Erna um Verzeihung und gelobt Besserung.⁴⁹⁷ Über seine erste Begegnung mit Yolla Niclas schrieb er seiner Ehefrau:

[A]ls ich einmal vom Hause wegging, wie ich die Yolla kennenlernte – da waren diese Tage so gräulich und so unerträglich für mich, daß ich keine Nacht schlief, wie gemartert war ich – als ich wieder zu Hause, gleich die erste Nacht schlief ich fest, Du warst da, ich war zu Hause; es war das Urteil über die ganze Sache gesprochen.⁴⁹⁸

So lautete allerdings nur jene Wahrheit, die er Erna glauben machen wollte. 1930, zum Zeitpunkt dieses Briefwechsels, bestand die Affäre mit Yolla Niclas noch immer. Wenig später unternahm Döblin jedoch einen ersten ernsthaften Versuch, seine Ehe zu retten und trennte sich offiziell von Yolla Niclas – vorerst.

⁴⁹³ Vgl. Schoeller: *Alfred Döblin*, S. 239.

⁴⁹⁴ Vgl. ebd.

⁴⁹⁵ Ebd.

⁴⁹⁶ Alfred Döblin: *Brief an Erna Döblin* (um 1930). In: Alfred Döblin: *Briefe*. Bd. 2. Hrsg. v. Anthony W. Riley, Helmut F. Pfanner. Düsseldorf, Zürich 2001, S. 61.

⁴⁹⁷ Vgl. ebd.

⁴⁹⁸ Ebd.

Im Roman greift Döblin dieses Dilemma auf. In *Die Prinzessin von Tripoli* wirft Gordon Allison die Frage auf, „ob es wirkliche Liebe zwischen Eheleuten geben könne“⁴⁹⁹ und beantwortet sie sogleich negativ. Obwohl Jaufie von Anfang an einer scheinbar idealen Frau – der Prinzessin von Tripoli – entgegenfährt, stellt diese sich am Ende als Vampirin heraus. Jaufie findet schließlich sein Glück mit dem Bauernmädchen Petite Lay, die ihn die ganze Zeit auf der Reise begleitet hat. Die Beziehung von Jaufie und Petite Lay „war keine Ehe, es war eine nachgeholt selige Jugend“ (H, 55f.). Petite Lay „gewinnt diese Liebe gegen den Geschlechterkampf und die höfische Konvention“⁵⁰⁰. Die Darstellung der reinen Liebe, wie z.B. durch Petite Lay im *Hamlet*, verweist in Döblins Werken, laut Jürgen Serke, stets auf Yolla Niclas.⁵⁰¹ Ob das Glück Jaufies „Döblins Kompensierung für den eigenen Verzicht“⁵⁰² darstellt oder eine weitere Sehnsuchtsphantasie des Dichters, der sein Leben lieber mit Yolla Niclas verbracht hätte, bleibt offen.

So bringen die Binnenerzählungen, die vordergründig zur Zerstreuung Edwards gedacht waren, jedoch vor allem „instrumental im Sinne der Warnung, Mahnung, Selbstrechtfertigung, Denunzierung des Gegners bewußt von ihren Erzählern eingesetzt“⁵⁰³ wurden, durch ihre Übertragbarkeit auf die Realität nach und nach die zerrütteten Familienverhältnisse ans Licht, womit Gordon nicht gerechnet hatte:

Ich weiß sogar, [...] woran mir mit der Erfindung der Geschichte lag. Ich wollte mich vor Edward schützen. Und ich zielte auf Alice – auf ihre Phantasien. Ich merkte, was da gegen mich heraufzog. Meine Geschichte hat nichts verhindert. Die Dinge nahmen ihren Lauf (H, 539).

Döblin wollte demnach mit Hilfe der *Prinzessin von Tripoli* dem Wahrheitsgehalt seiner Selbst- („Ich wollte mich vor Edward schützen.“) und der Fremdvorwürfe seiner Frau Erna („Und ich zielte auf Alice – auf ihre Phantasien.“) auf den Grund gehen. Die Binnenerzählungen fungieren für Edward gleichsam als therapeutisches Mittel, wie der gesamte Roman für

⁴⁹⁹ Schoeller: *Alfred Döblin*, S. 677.

⁵⁰⁰ Ebd.

⁵⁰¹ Vgl. Serke: *Alfred Döblin*, S. 239.

⁵⁰² Weissenberger: *Alfred Döblin*, S. 315.

⁵⁰³ Xu: *Zur Semantik des Krieges*, S. 157.

Döblin. Je mehr die Fassade der Familie zerfällt, desto mehr heilen die Wunden des Sohnes und desto näher kommt Edward der Antwort auf die Kriegsschuldfrage:

Da hätten wir den Grund der Kriege. Erst sollen es Sitten sein, Moden, Gepflogenheiten, gewisse Anwandlungen, die von Zeit zu Zeit die Menschheit befallen. Verneblung. Dann sollte es die Gesellschaft sein. Wer noch, was noch. Alles, alles, nur nicht – ich! [...] Feiglinge, Schwächlinge, nur nichts auf sich nehmen, nur nicht für sich einstehen und sich selbst vertreten. [...] Es ist Heuchelei, Bequemlichkeit, Faulheit, Erbärmlichkeit, tiefe Stumpfheit und Unehrllichkeit (H, 411).

Edward gelangt zu der Erkenntnis, dass nicht allein sein Vater Schuld an der familiären Situation trägt, sondern dass im Gegenteil auch seine Mutter daran beteiligt ist.⁵⁰⁴ Er erinnert sich daran, dass er in den Krieg gezogen ist, weil er die Gesellschaft seiner Eltern nicht mehr ertragen konnte, da er „keinen Funken von Ehrlichkeit und Gewissen in ihnen fand. [...] Die Kriege? Der Grund der Kriege, was ist er? Der Abgrund der Feigheit und Verlogenheit“ (H, 412). Mit dieser Einsicht ist Edwards Wahrheitssuche vorerst beendet. Als seine Mutter ihm im späteren Verlauf des Romans jedoch suggeriert, ihr Geliebter Glenn sei sein leiblicher Vater, nimmt Edward erneut die Rolle des nach Erkenntnis und Wahrheit strebenden Hamlet ein. Da Edward seinen Vater mit seinen Fragen und Anschuldigungen aus dem Haus getrieben hat, glaubt Alice, er hätte Glenn und sie gerächt:

Du – hast mich und deinen Vater gerächt; deinen wirklichen Vater. Du kennst deinen Vater nicht. Er ist von Gordon Allison nicht vergiftet worden, aber er mußte als Schatten herumirren – Schatten unter den Lebenden, wie ich. Er ist dir nicht als Geist erschienen; aber er hat dich gedrängt und gerufen wie mich. Vielleicht ist er wirklich schon tot, und wirklich rief und trieb dich sein Geist (H, 457f.).

Bestürzt erkennt Edward, dass seine Mutter ihn ebenfalls hintergangen, belogen und für ihren eigenen Feldzug gegen seinen Vater benutzt hat. Sie holte ihren Sohn unter dem Vorwand aus dem Lazarett, er könne zu Hause besser genesen. In Wirklichkeit suchte sie einen Verbündeten, der sie im Kampf gegen Gordon unterstützte. Der shakespeareschen Dramenhandlung

⁵⁰⁴ H, 444: „Was sind das für Menschen, unter denen ich mich bewege und die ich Vater und Mutter nenne!“

entsprechend, hat die Mutter den Vater mit ihrem Liebhaber betrogen.⁵⁰⁵ Nachdem dieses zweite Geheimnis gelüftet wurde, und damit die „lange Nacht der Lüge“⁵⁰⁶ vorbei ist, vermag Edward seine Hamlet-Rolle abzulegen.

In *Die Prinzessin von Tripoli* verarbeitete Döblin den Konflikt mit seinen eigenen Eltern. Er erkannte, dass er von seiner Mutter manipuliert wurde und sich dieses Muster bei seiner Ehefrau und seinem Sohn Wolfgang wiederholte. Durch diese Erkenntnis schloss Döblin auch in diesem Punkt Frieden mit seiner Vergangenheit und vermochte es, den Vater-Sohn-Konflikt, seine eigenen und die elterlichen Eheprobleme, sowie die Beziehung zu seiner Mutter zu verarbeiten.

Exkurs: Die Vampirin als Hollywoodallegorie

Mit Hilfe der Vampirprinzessin verarbeitete Döblin offensichtlich seine notorische Misogynie. Darüber hinaus symbolisiert sie einen besonderen Lebensabschnitt des Dichters: sein Exil in Hollywood.

Wegen der ungewissen Zukunft Europas durch den Aufstieg der Nationalsozialisten holten Hollywoods Filmgesellschaften in den 1930er Jahren mit Hilfe von sogenannten „Lebensrettungsverträgen“ viele deutsche Autoren in die Vereinigten Staaten. Durch einjährige Verträge wurde ihnen ein Einreisevisum gewährt, mitunter wurden die Reisekosten übernommen und sie erhielten eine Anstellung als Drehbuchschreiber, für die sie wöchentlich ein Gehalt von 100 Dollar ausgezahlt bekamen.⁵⁰⁷ Danach übernahmen private Hilfsorganisationen die Versorgung der Flüchtlinge. Die Bezahlung, die von den Filmfirmen gewährt wurde, war nicht viel mehr als ein Almosen und kam

⁵⁰⁵ H, 458: „Buhlerin, blutschänderischer Ehebrecher Dänemarks königliches Bett ein Lager für verruchte Wollust!“; William Shakespeare: *Hamlet*. Englisch/Deutsch. Stuttgart 2000, S. 74: [*Hamlet*:] „O most wicked speed, to post/ With such dexterity to incestuous sheets!“; ebd., S. 102: [*Ghost*:] „If thou hast nature in thee, bear it not,/ Let not the royal bed of Denmark be/ A couch for luxury and damned incest.“

⁵⁰⁶ Xu: *Zur Semantik des Krieges*, S. 157.

⁵⁰⁷ Vgl. Erna M. Moore: *Exil in Hollywood. Leben und Haltung deutscher Exilautoren nach ihren autobiographischen Berichten*. In: John M. Spalek, Joseph Strelka (Hg.): *Deutsche Exilliteratur seit 1933*. Bd. 1: *Kalifornien*, Teil 1. Bern, München 1976, S. 21-39, hier S. 23.

einer Ausbeutung gleich. Dafür wurde von den Schriftstellern die „reibunglose Eingliederung in den hochmechanisierten Prozeß der Filmproduktion“⁵⁰⁸ erwartet, jedoch nicht – so zeigen es jedenfalls die autobiographischen Berichte der Betroffenen –, dass sie wirklich etwas Brauchbares produzierten.⁵⁰⁹ Die Studios erklärten die Schriftsteller wegen ihres geringen Gehalts kurzerhand für wertlos, so dass ihre Arbeiten in den meisten Fällen nicht einmal gelesen wurden.⁵¹⁰ Das Geschriebene endete letztendlich größtenteils „in den Lagerräumen für unbrauchbares Material – Produktionsabfall, mit dem ein Geschäftsbetrieb rechnet.“⁵¹¹ „[S]chöpferische Ideen, Künstlertum und Originalität“⁵¹² erwarteten Hollywoods Filmmogule von den Exilanten hingegen nicht. Alfred Döblin berichtete konsterniert:

Ich arbeitete ein Jahr als Filmschriftsteller, entwarf wie andere Szenarios, erfand Stories. Jedoch nichts fand Gnade in den Augen der Filmgewaltigen. [...] Wir in den Filmstudios merkten bald, die Gesellschaften hatten nur Wohltätigkeit üben wollen und meinten es nicht ernst mit unserer Arbeit. Wir konnten schreiben, was wir wollten. Es war eine Industrie. Der Dutzendgeschmack des Producers und die Barriere der eingessenen Professionellen machte jede Bemühung illusorisch.⁵¹³

Zwar schrieben die deutschen Schriftsteller in Gruppen an den Drehbüchern, ein Austausch untereinander war dennoch nicht vorgesehen. Jeder arbeitete für sich allein, „ohne je einen Überblick gewinnen zu können, wie sich die von ihm produzierten Dialogzeilen in das Ganze einfügen sollten.“⁵¹⁴ Keiner der ehemals in Deutschland erfolgreichen Schriftsteller war in dieser Zeit auch im Exil erfolgreich als Drehbuchautor tätig.⁵¹⁵ Ein weiteres frustrierendes Problem für die exilierten Autoren war die Sprachbarriere. Alfred Döblin brachte diese

⁵⁰⁸ Ebd., S. 25.

⁵⁰⁹ Vgl. ebd.; vgl. Hans-Bernhard Moeller: *Exilautoren als Drehbuchautoren*. In: John M. Spalek, Joseph Strelka (Hg.): *Deutsche Exilliteratur seit 1933*. Bd. 1: *Kalifornien*, Teil 1. Bern, München 1976, S. 676-714, hier S. 678; vgl. Stefan Keppler-Tasaki: *Filmskripte (1920-1941)*. In: Sabina Becker (Hg.): *Döblin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2016, S. 232-243, hier S. 233.

⁵¹⁰ Vgl. E. Bond Johnson: *Der European Film Fund und die Exilschriftsteller in Hollywood*. In: John M. Spalek, Joseph Strelka (Hg.): *Deutsche Exilliteratur seit 1933*. Bd. 1: *Kalifornien*, Teil 1. Bern, München 1976, S. 135-146, hier S. 140; vgl. Moeller: *Exilautoren als Drehbuchautoren*, S. 678.

⁵¹¹ Moore: *Exil in Hollywood*, S. 26.

⁵¹² Ebd.

⁵¹³ Alfred Döblin: *Schicksalsreise. Bericht und Bekenntnis* [=Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 18. Hrsg. v. Christina Alten]. Frankfurt a.M. 2014, S. 314.

⁵¹⁴ Moore: *Exil in Hollywood*, S. 25.

⁵¹⁵ Vgl. ebd., S. 26.

Problematik drastisch auf den Punkt, indem er auf die Metaphorik des Untoten zurückgriff:

Aber wir, die sich mit Haut und Haaren der Sprache verschrieben hatten, was war mit uns? Mit denen, die ihre Sprache nicht loslassen wollten und konnten, weil sie wußten, daß Sprache nicht nur ‚Sprache‘ war, sondern Denken, Fühlen und vieles andere? Sich davon ablösen? Aber das heißt mehr, als sich die Haut abziehen, das heißt sich ausweiden, Selbstmord begehen. So blieb man, wie man war – und war, obwohl man vegetierte, aß, trank und lachte, ein lebender Leichnam.⁵¹⁶

Trotz der Fürsprache von Thomas Mann wurde Döblins Vertrag nach einjähriger Laufzeit am 7. Oktober 1941 von der Filmproduktionsgesellschaft MGM nicht verlängert. Er erhielt durch einen „Writers Fund“, der in den USA innerhalb des *European Film Fund* von unabhängigen privaten Förderern gegründet worden war, bis zum Jahr 1945 zumindest 50 Dollar im Monat. Zusätzlich wurde ihm eine Arbeitslosenunterstützung von je 18 Dollar pro Woche gewährt,⁵¹⁷ mit deren Hilfe er seinen Lebensunterhalt bestreiten konnte. Bei Döblin führte die Arbeitslosigkeit, infolge derer er sich als wertlos empfand, sowie seine literarische Erfolglosigkeit in den USA jedoch zu Verzweiflung und Depressionen.⁵¹⁸ Im Jahr 1942 hatte Döblin einen Herzanfall, der ihn längere Zeit ans Bett fesselte.

Bezieht man Döblins Situation in Hollywood auf *Die Prinzessin von Tripoli*, ist eine Parallele zwischen der ‚Traumfabrik‘ und der Vampirin nicht von der Hand zu weisen. Talentierte Schriftsteller wurden von der Filmindustrie ausgenutzt. Diese kamen aus einer Notsituation heraus nach Hollywood und hofften, dort mit dem Erstellen von Drehbüchern, Manuskripten und Schriften ihren Lebensunterhalt erfolgreich zu bestreiten. Die Prinzessin in Döblins Roman versucht ebenfalls, neue „Schriftsteller zu ihrem Dienst zu gewinnen“⁵¹⁹, obwohl sie schon sehr viele Manuskripte besitzt:

⁵¹⁶ Alfred Döblin: *Als ich wiederkam* (1946). In: Egon Schwarz, Matthias Wegner (Hg.): *Verbannung. Aufzeichnungen deutscher Schriftsteller im Exil*. Hamburg 1964, S. 300-305, hier S. 303.

⁵¹⁷ Vgl. Johnson: *Der European Film Fund*, S. 142.

⁵¹⁸ Vgl. Weissenberger: *Alfred Döblin*, S. 305.

⁵¹⁹ Stefan Keppler, Gabriele Sander: *Mühsamer als Romanschreiben. Alfred Döblin als Filmschriftsteller und sein Projekt ‚Queen Lear‘*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 52 (2008), S. 163-190, hier S. 170.

Mit jedem Schiff laufen Bündel von Manuskripten bei ihr ein. Sie hat schon eine Bibliothek. Sie hält sich ein Büro mit mehreren Damen, die Manuskripte katalogisieren (H, 87).

Der Hof der Prinzessin von Tripoli ist, wie Hollywood, eine „bürokratisch vollständig durchorganisierte Maschinerie, die die Menschen beherrscht“⁵²⁰ und beständig nach neuer Nahrung in Form von Schriftstellern schickt.⁵²¹ „Es ziehen alljährlich Hofbeamte aus und fahren nach Italien, Griechenland, Spanien, um von ihrer Tugend, Schönheit und so weiter zu erzählen. Sie hat ein ganzes Hofamt dafür organisiert“ (H, 87). Durch ihre Fokussierung auf die Prinzessin merken die Troubadoure jedoch nicht, dass sie von ihr ausgenutzt werden. Der Prinzessin geht es nicht um die Lieder, die die Männer ihr liefern, denn sie ist – wie die banausischen Filmogule von Hollywood – „unmusikalisch und schwerhörig“ (H, 102). Vielmehr labt sie sich an deren Engagement, Kraft und Jugendlichkeit. Sie ist „eine häßliche, uralte, jedoch von geschickten Reklamefachleuten umgebene, auf jung geschminkte Prinzessin“⁵²², von der angenommen werden könnte, „daß sie schon lange tot ist. Aber aus dem Umstand, daß ihr Büro arbeitet und die Kartothek wächst und Ritter, Troubadoure angelockt werden, muß man schließen, daß sie lebt“ (H, 94).

Die *Prinzessin von Tripoli* kann deshalb als eine Hollywood-Allegorie gesehen werden.⁵²³ Sie kann herangezogen werden, um den literarischen Stoffhunger des Films und damit einen Aspekt von Intermedialität aufzuzeigen:

Eine weitere Kongruenz zwischen der Strukturfigur des machthungrigen Vampirs und der Verfahrensweise des aufstrebenden Filmmediums manifestiert sich in beider Inkorporationslust. Daß sich der Wiedergänger die Lebensströme anderer Entitäten einspeist, auf Fremdkörper referiert, um sie seiner eigenen Organisation anzuverwandeln, bestimmte ihn früh in seiner ästhetischen Karriere zu einer Metapher der Intertextualität. [...] Der frühe Film, rasch in seinen Ausdrucksmöglichkeiten wachsend und

⁵²⁰ Grand: *Projektionen*, S. 169.

⁵²¹ In Thea von Harbous Roman *Metropolis*, der 1927 von ihrem Ehemann Fritz Lang verfilmt wurde, gelüstet es die Maschinen ebenso nach menschlicher Nahrung. Siehe Thea von Harbou: *Metropolis* (1926). Berlin 1984, S. 15: „Metropolis erhob die Stimme. Die Maschinen von Metropolis brüllten; sie wollten gefüttert sein. [...] Sie wollten lebendige Menschen als Futter haben.“

⁵²² Anthony W. Riley: *Jaufré Rudel und die Prinzessin von Tripoli. Zur Entstehung einer Erzählung und zur Metamorphose der Legende in Alfred Döblins Hamlet-Roman*. In: Ulrich Gaier, Werner Volke (Hg.): *Festschrift für Friedrich Beißner*. Bebenhausen 1974, S. 341-358, hier S. 355.

⁵²³ Vgl. Keppler, Sander: *Mühsamer als Romanschreiben*, S. 170.

nahezu unersättlich in seinem Hunger nach Stoffen und Problemen, findet eine Bild- und Texttradition vor, von der er sich freizügig nährt.⁵²⁴

Das trifft nicht nur auf die Vampirin sondern auf Döblins gesamten Roman *Hamlet* zu. Besonders „das außerordentlich breite Spektrum an integrierten Fremdtexen, d.h. an literarischen und bildkünstlerischen Zitaten und Paraphrasen macht Döblins Alterswerk zum ‚Paradebeispiel einer intertextuellen Komposition‘“⁵²⁵. Döblins Roman vereint, so Gabriele Sander, „noch einmal alle seine wichtigsten Themen wie Ich-Suche, Schuld und Verantwortung, Geschlechterkampf, Krieg und Gewalt, Religion“⁵²⁶. Da Döblin sich trotz seines regen Engagements für das Judentum von diesem abgelehnt fühlte,⁵²⁷ konvertierte er 1941 zum christlich-katholischen Glauben – ein die literarischen Freunde befremdender, in der Zeit tatsächlich nicht singulärer Ausweg, den er auch für Edward im Roman bereithält: Edward tritt am Ende in ein Kloster ein. Diesen christlichen Schluss musste Döblin für die Erstveröffentlichung in der DDR freilich ändern. Dort wagte Edward einen Neuanfang in der Großstadt, was lediglich vage mit: „Ein neues Leben begann.“ (H, 573) umschrieben wurde.⁵²⁸

Das Besondere an Döblins *Hamlet* ist, laut Henrike Walter, dass er es vermag, die großen gesellschaftlichen Fragen „des gesellschaftlichen Seins, die Ursachen von Krieg und Zerstörung, Verantwortung und Handlungsmöglichkeiten“⁵²⁹ auf den Mikrokosmos der Familie zu übertragen. Das macht es ihm möglich, „das Kriegs- mit dem frühkindlichen familiären Trauma“ und den nationalen mit dem „geschlechtlichen Konflikt“ in Beziehung zu setzen.⁵³⁰ Die Vampirfigur steht dabei in einer Schlüsselposition.

⁵²⁴ Keppler: *Prolog zum Vampir*, S. 19.

⁵²⁵ Gabriele Sander: *Alfred Döblin*. Stuttgart 2001, S. 230.

⁵²⁶ Ebd.

⁵²⁷ Vgl. Stefan Keppler-Tasaki: *Schicksalsreise: Bericht und Bekenntnis* (1949). In: Sabina Becker (Hg.): *Döblin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2016, S. 303-311, hier S. 307; vgl. Hans Otto Horch: *Döblin und das Judentum*. In: Sabina Becker (Hg.): *Döblin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2016, S. 348-356, hier S. 355.

⁵²⁸ Vgl. Wolfgang Schneider: *Als Erzengel Gabriel den Zweiten Weltkrieg verschlief*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27.1.2016, S. 10; vgl. Julia Genz: „Psychoanalytischer Roman“: *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende* (1956). In: Sabina Becker (Hg.): *Döblin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2016, S. 179-187, hier S. 179.

⁵²⁹ Walter: *Bewusstseins(ge-)schichten*, S. 121.

⁵³⁰ Alle Zitate aus ebd.

III. Gespenster der Vergangenheit. Vampire zwischen Nachkriegszeit und Studentenbewegung

Alfred Döblin investierte seine späten Lebensjahre in den demokratischen Neuaufbau Deutschlands und schloss sich dafür dem westdeutschen Nachkriegsmainstream eines christlich-abendländischen Antimaterialismus an.⁵³¹ Bereits drei Jahre nach Döblins Tod begannen in Deutschland um 1960 die Studenten gegen ihre Universitäten aufzubegehren. Im universitären System besaßen sie kein Mitspracherecht und waren in jeder Weise abhängig von der Gunst ihrer Professoren.⁵³² Diese behandelten die Studenten oftmals wie unmündige Kinder, die unreflektiert den Wissensstoff auswendig lernen sollten, da sie „zum Denken [...] sowieso zu dumm“⁵³³ seien. Der 1947 gegründete, in seiner Hochzeit knapp 2500 Mitglieder zählende „Sozialistische Deutsche Studentenbund“ (SDS) forderte deshalb die „Aufhebung aller ‚sachfremden Herrschaftspositionen und Abhängigkeitsverhältnisse‘, sowie die ‚gleichberechtigte Teilhabe der Dozenten, Assistenten und Studenten‘ an allen Angelegenheiten der Universität.“⁵³⁴

War der Aufstand von den Themenschwerpunkten her anfänglich eher universitätsintern, so artikulierten die Studenten im weiteren Verlauf ihr Unbehagen über Polizei, Politik und das sogenannte „Establishment“.⁵³⁵ Sie protestierten gegen den Vietnamkrieg, gegen atomare Aufrüstung und die Notstandsgesetze der damaligen Bundesregierung.⁵³⁶ Die von 1963 bis 1966 gegen das ehemalige SS-Sicherheitspersonal geführten Auschwitz-Prozesse boten Anlass zu weiteren Protestaktionen. Das allgemein niedrige Strafmaß und vereinzelte Freisprüche führten in Teilen der Bevölkerung und

⁵³¹ Vgl. Schäfer: *Das gespaltene Bewußtsein*, S. 227, 229.

⁵³² Vgl. Seymour Martin Lipset: *Student und Politik*. In: Politische Akademie Eichholz (Hg.): *Material zu den Ursachen und den Zielen der Studentenproteste*. Eichholz 1968, S. 19-22, hier S. 20; vgl. Berthold Martin: *Ein Gefühl der politischen Ohnmacht*. In: Politische Akademie Eichholz (Hg.): *Material zu den Ursachen und den Zielen der Studentenproteste*. Eichholz 1968, S. 83.

⁵³³ Anonym: *Diese Herren*. In: *Der Spiegel* 8, 19.2.1968, S. 34-47, hier S. 35f.

⁵³⁴ Ebd., S. 44; vgl. Götz Aly: *Unser Kampf. 1968 – ein irritierter Blick zurück*. Frankfurt a.M. 2008, S. 80.

⁵³⁵ Vgl. Anonym: *Der lange Marsch*. In: *Der Spiegel* 51, 11.12.1967, S. 52-66, hier S. 54.

⁵³⁶ Vgl. Rudolf Augstein: *Herrn Rudi Dutschkes Umwälzung der Wissenschaft*. In: *Der Spiegel* 51, 11.12.1967, S. 68-73, hier S. 68.

insbesondere unter den Studenten zu Empörung. Die bundesweit stattfindenden Protestbewegungen thematisierten die mangelhafte Aufarbeitung der NS-Vergangenheit und die damit zusammenhängende Weiterbeschäftigung NS-belasteter Professoren. Nach Ende des Dritten Reiches wurden zwar über 4000 Hochschullehrer mit nationalsozialistischem Hintergrund entlassen, eine große Anzahl behielt hingegen unbehelligt ihre Ämter.⁵³⁷ Der SDS und der Wortführer der „Außerparlamentarischen Opposition“ (APO), Rudi Dutschke, forderten zudem die „Befreiung der Presse vom Meinungsmonopol und vom Diktat des Profitinteresses“ und – damit zusammenhängend – die „Abschaffung der Konsumpropaganda und ihr Ersatz durch sachgerechte Verbraucherinformationen“.⁵³⁸ Außerdem verlangten sie freie Meinungsäußerung „für jede politisch, sozial oder kulturell relevante und demokratische Gruppe“⁵³⁹. Obwohl er selbst keine Leitungsfunktion einnehmen wollte, wurde Rudi Dutschke von den Studenten und der Öffentlichkeit als Studentensprecher und Kopf des Studentenprotestes wahrgenommen. In seinen Reden prangerte er die angeblich desolaten gesellschaftlichen Zustände in Deutschland an, die er – vereinfacht – folgendermaßen sah:

Die Herrschenden ‚manipulieren‘ die Massen, die sich mithin nicht frei entfalten können. Die Arbeiter sind in die kapitalistische Gesellschaft ‚integriert‘ und deshalb unfähig zur ‚Revolution‘, für die es nur eine Basis gibt: die Studentenschaft. Denn die Studenten sind noch nicht integriert, weil sie zu jung sind und noch nicht im ‚Produktionsprozess‘ stehen. Sie sind aber ‚privilegiert‘, ‚kritische Rationalität‘ zu entfalten. Sie können deshalb die ‚Manipulation‘ durchschauen, die ‚Repressionen‘ erkennen und dieses Wissen anderen vermitteln – sie ‚bewußtmachen‘.⁵⁴⁰

Das damalige gesellschaftliche ‚System‘ trug für Dutschke faschistoide Züge und konnte folglich gegen radikal Andersdenkende nur mit Gewalt und Zurechtweisung reagieren.⁵⁴¹ Im Kapitalismus ortete er die Quelle dieses

⁵³⁷ Vgl. Anonym: *Diese Herren*, S. 42.

⁵³⁸ Alle Zitate aus Anonym: *Befreiung vom Meinungsmonopol. Aus einer SDS-Resolution über die deutsche Presse*. In: *Der Spiegel* 51, 11.12.1967, S. 70.

⁵³⁹ Ebd.

⁵⁴⁰ Anonym: *Der lange Marsch*, S. 58.

⁵⁴¹ Vgl. ebd., S. 60.

Faschismus.⁵⁴² Die Studenten schätzten an ihm seine Entschlossenheit, seine Aufrichtigkeit und die Fähigkeit, die Gesellschaft zum Nachdenken über scheinbar selbstverständliche Dinge zu bringen.⁵⁴³ Nach dem Anschlag auf ihn, am 11. April 1968, brachen in mehreren deutschen Großstädten Demonstrationen und Straßenkämpfe aus, welche die hohe Gewaltbereitschaft der Studenten verdeutlichten.⁵⁴⁴

III.1 Vampirliteratur und -filme von der Nachkriegszeit bis in die späten 1970er Jahre

In der phantastischen Literatur der Nachkriegsjahre kann ein „unterschwelliges Grauen“ ausgemacht werden, das sich „sowohl durch ein düster-apokalyptisches Szenario als auch durch die innere Verwirrung des Protagonisten auszeichnen kann.“⁵⁴⁵ Im englischsprachigen Raum ist Richard Mathesons dystopischer Roman *I am Legend* (1954), in dem der Vampirismus erneut als eine Form von Krankheit angesehen wird, beispielhaft dafür: Der Arzt Robert Neville steht als einziger menschlicher Überlebender einer Seuche gegenüber, welche die Menschen in Vampire verwandelt. Während seines verzweifelten Überlebenskampfes und dem Versuch, ein Heilmittel gegen die Krankheit zu entwickeln, muss er erkennen, dass einige Vampire – die „living vampires“ im Unterschied zu den „dead vampires“ – eine weiterentwickelte Menschengattung gebildet haben und er die Anomalie in dieser neugebildeten Gesellschaft darstellt. Hingerichtet wird am Ende er von den Vampiren. Dabei muss er erkennen, dass er, der Homo sapiens und Vampirjäger, wie es im Titel bereits anklingt, längst schon Legende ist.

⁵⁴² Vgl. Augstein: *Herrn Rudi Dutschkes Umwälzung der Wissenschaft*, S. 68.

⁵⁴³ Vgl. Anonym: *Der lange Marsch*, S. 66; vgl. dazu auch Aly: *Unser Kampf*, S. 8.

⁵⁴⁴ Vgl. Jelka Göbel: *Neues Jahrtausend, neuer Vampirfilm? Kontinuität und Wandel eines Genres*. Marburg 2012, S. 75; vgl. Aly: *Unser Kampf*, S. 58.

⁵⁴⁵ Alle Zitate aus Stefanie Kreuzer, Maren Bonacker: *Deutschsprachige Phantastik*. In: Hans Richard Brittnacher, Markus May (Hg.): *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2013, S. 170-177, hier S. 173.

Seit Matheson traten in der Literatur zunehmend ganze Vampir-Gesellschaften auf, die nach der Weltherrschaft verlangten und die den einzelgängerischen Vampir ablösten, der zuvor Konjunktur hatte. Durch dieses massenhafte Erscheinen traten einzelne Persönlichkeiten in den Hintergrund, wodurch immer häufiger der Eindruck einer (Vampir-)Epidemie entstand, welche die Bevölkerung mit ihren alternativen Werten überschwemmte.⁵⁴⁶ Je größer der Abstand zum Kriegsgeschehen wurde, desto spielerischer, humorvoller und parodistischer entwickelte sich die Phantastik.⁵⁴⁷ In der Zeit der Postmoderne diente sie oft nur zum „Durchspielen konträrer fiktionaler Möglichkeitsformen“⁵⁴⁸ und hatte weniger die Intention, den Zuschauer zu erschrecken. In Deutschland war die Figur des Vampirs in Literatur und Film der Nachkriegsjahre – bis auf die Figur der Prinzessin von Tripoli in Alfred Döblins 1956 publiziertem *Hamlet*, der freilich bereits zwischen 1945 und 1946 geschrieben wurde – hingegen kaum präsent. Erst 1966 erstand der Vampir in dem Werk *Drakula, Drakula* des österreichischen Experimentalkünstlers H.C. Artmann erneut von den Toten auf, um ein sogenanntes „transylvanisches Abenteuer“ zu erleben, bei dem er offensichtlich seine Bedrohlichkeit verloren hatte.

Drakula, Drakula ist die abstrus-amüsante Geschichte von Johann Adderley Bancroft und seiner Ehefrau Edwarda Cornwallis, die sich auf die Reise nach Transsylvanien begeben. In 25 kurzen Abschnitten wird anhand der Geschichte von Bancroft und Cornwallis die klassische Abfolge vieler Vampirfiktionen stilisiert zusammengefasst. Artmann spielt in diesem kleinen Werk auf bekannte Vampirfiguren der Literaturgeschichte an, wie z.B. Clarimonde aus *La morte amoureuse* (1836) von Théophile Gautier oder Carmilla aus Sheridan Le Fanus gleichnamiger Erzählung. Größtenteils orientiert sich die Handlung an

⁵⁴⁶ Vgl. Le Bon: *Psychologie der Massen*, S. 17.

⁵⁴⁷ Vgl. Kreuzer, Bonacker: *Deutschsprachige Phantastik*, S. 174; vgl. Göbel: *Neues Jahrtausend, neuer Vampirfilm?*, S. 74.

⁵⁴⁸ Kreuzer, Bonacker: *Deutschsprachige Phantastik*, S. 171.

Bram Stokers *Dracula*, auf den im neunten Abschnitt direkt verwiesen wird.⁵⁴⁹ Weitere Figuren aus Sagen und Volksmythen, wie der Aufhocker, der Nachzehrer und der Werwolf sowie ein real existierender Serienmörder – John Haigh, der sogenannte Vampir von London – finden in Artmanns Erzählung ebenso ihren Platz wie allgemeine Elemente aus der Gothic Novel (Fledermäuse, Särge und Moder). Durch Aufgreifen der eben genannten Elemente und deren überspitzte Darstellung, sowie das Einbringen absurder Überlegungen, wie das Sargmagazin oder den Fundort vitaler Menschenleichen, die Artmann auf einem Lageplan des Vampirschlosses verzeichnet hat, erreicht es der Autor hingegen, die Geschichte ins Komische abdriften zu lassen. Das apokalyptische Ende erinnert an Roman Polanskis Film *Tanz der Vampire*, der nur ein Jahr nach der Veröffentlichung von *Dracula*, *Dracula* in Großbritannien Premiere hatte.

Im Genre des Vampirfilms kam nach Friedrich Wilhelm Murnaus *Nosferatu* erst 1963 mit *Der Fluch der grünen Augen* eine westdeutsch-jugoslawische Verfilmung auf den Markt, die das Geschehen (nach einem Drehbuch des NS-Gegners und Unterhaltungsschriftstellers Kurt Roecken) noch einmal auf den Balkan verlegte und den Vampir in einem deutschen Adligen und Professor (Professor von Adelsberg) fand, der die einheimische Dorfbevölkerung tyrannisiert; ein Detektiv von Interpol bringt die Rettung. Der allegorische Charakter des Films im Hinblick auf deutsche Kriegsverbrechen und alliiertes Eingreifen ist eindeutig zu erkennen.

Laut Michael Will lässt sich das Genre der Vampirfilme seit den 1960er Jahren vor allem in drei Gruppen aufteilen: Es gibt Filme, die sich ernsthaft mit dem Thema auseinandersetzen, wie z.B. Hans W. Geißendörfers Film *Jonathan* (1970), und Filme mit eher parodistischem Ansatz, wie Polanskis Film *Tanz der Vampire* (1967).⁵⁵⁰ Die Studentenbewegung und die damit einhergehende

⁵⁴⁹ H.C. Artmann, Uwe Bremer: *Dracula, Dracula. Ein transsylovanisches Abenteuer*. Berlin 1966, Abschnitt 9; Hervorhebungen wie im Original: „J.A. Bancroft weiß nur eines: B. Stoker, sein schreibender landsmann [sic!] kann nicht gelogen haben, es kann nicht erfunden sein!“

⁵⁵⁰ Vgl. Michael Will: *Das Zeitalter der Vampire. Zu einigen Tendenzen des Vampirfilms der Jahrtausendwende*. In: Ders., Stefan Keppler (Hg.): *Der Vampirfilm. Klassiker des Genres in Einzelinterpretationen*. Würzburg 2006, S. 153-183, hier S. 159.

sexuelle Revolution korrelierte positiv mit der Rate neuproduzierter Vampirfilme. Ende der 1960er und in den 1970er Jahren galt es aufgrund der wachsenden sexuellen Freizügigkeit in der Gesellschaft als überholt, heterosexuelle Handlungen noch mit der Vampirmetapher zu umschreiben. Da das Thema Homosexualität zu diesem Zeitpunkt allerdings noch kontrovers diskutiert wurde und eine Bedrohlichkeit aufwies, die mit Hilfe der Vampirfigur vermittelt werden konnte, gab es eine homosexuelle Filmwelle mit vorwiegend lesbischen Vampirinnen. Die dritte Gruppe bilden deshalb Filme mit dem Hauptaugenmerk auf Erotik und sexuelle Freizügigkeit – z.B. der auf Stokers *Dracula* basierende spanisch-deutsche Film *Vampyros Lesbos* (1971) von Regisseur Jesus Franco. Diese Phase des Werteumbruchs – die etwa bis Mitte der 1970er Jahre anhielt – spiegelt sich in dem hohen Vampirfilmaufkommen dieser Zeit wider.⁵⁵¹ Zwischen 1970 und 1974 lag die durchschnittliche Quote bei rund 20 neuen Filmen pro Jahr. 1975 lag die Produktionsrate bei lediglich sieben Filmen und ging seitdem weltweit stark zurück.⁵⁵² Bis Anfang der 1990er Jahre blieb die Produktionsrate weltweit konstant niedrig.⁵⁵³ In Deutschland konnten von 1975 bis Ende der 1980er Jahre lediglich vier Vampirfilme verzeichnet werden,⁵⁵⁴ wobei Werner Herzogs Neuverfilmung von Murnaus *Nosferatu*-Film am bekanntesten ist.

III.2 Hans W. Geißendörfers Frühwerk *Jonathan* (1970)

Der deutsche Filmregisseur Hans Werner Geißendörfer (geb. 1941) wurde nach etlichen Arbeiten für das Fernsehen vor allem mit Theater- und Literaturverfilmungen bekannt. Seit 1985 produziert Geißendörfer die erfolgreiche Fernsehserie *Lindenstraße*, in der aktuelle gesellschaftsrelevante Themen aufgearbeitet werden. Seinen Vampirfilm *Jonathan* veröffentlichte er im

⁵⁵¹ Vgl. Dorn: *Vampirfilme*, S. 214.

⁵⁵² Vgl. ebd., S. 244.

⁵⁵³ Vgl. dazu die Liste der Vampirfilme in ebd., S. 236f.

⁵⁵⁴ *Lady Dracula* (1978) von Franz Josef Gottlieb, *Nosferatu – Phantom der Nacht* (1979) von Werner Herzog, *Graf Dracula in Oberbayern* (1979) von Carlo Ombra und *Der Biß* (1984) von Marianne Enzensberger.

Jahr 1970, nachdem die Studentenproteste bereits größtenteils zurückgegangen waren, deren Radikalisierung in der RAF jedoch kurz bevorstand. Der Film ist eine Parabel auf die Studentenproteste im Jahr 1968, die den Geist der „1968er“ wachhalten und zeigen soll, dass ein Aufstand notwendig und wichtig sein kann.⁵⁵⁵ In *Jonathan* wird – entgegen der historischen Ereignisse – eine Solidarisierung aller sozialen Schichten und dadurch ein positiver Ausgang der Revolution vorgeführt.

Die Handlung des Films orientiert sich, wie Margit Dorn gezeigt hat, fast (etwas zu) lehrbuchmäßig, am Verlauf eines klassischen Dramas.⁵⁵⁶ Die totalitären Herrschaftsverhältnisse des Vampirregimes werden in der *Exposition* anhand des von den Vampiren verfolgten Liebespaares Thomas und Eleonore aufgezeigt. Beide kommen am Ende zu Tode. Die Versammlung der Studenten dient der *Steigerung der Handlung*, da sie bei diesem Treffen über einen Plan zur Bekämpfung der Vampire beraten. Das Aufzeigen der Zerstörung und die Konfrontation Jonathans mit dem Leid der Bevölkerung bilden den *Höhepunkt des Konflikts*. Die *retardierende Handlung* ist Jonathans Aufenthalt auf dem gräflichen Schloss und der Einblick in das Leben der Mächtigen. Der gemeinsame Aufstand der Bevölkerung und der Studenten gegen ihre Unterdrücker und deren Sturz bilden die *Katastrophe und die Lösung des Konfliktes*. Die Zuspitzung der dramatischen Handlung spiegelt sich im Filmrhythmus wider. Sind die Szenen zu Beginn des Films noch von langsamem Tempo, nimmt die Schnittfrequenz im gleichen Maße zu, indem der Spannungsbogen auf die Revolution zusteuert.⁵⁵⁷

⁵⁵⁵ Vgl. Dorn: *Vampirfilme*, S. 147, 155.

⁵⁵⁶ Vgl. ebd., S. 145f.

⁵⁵⁷ Vgl. ebd., S. 152.

a) Generationenkonflikte

Inhaltlich nimmt *Jonathan* Bezug auf Roman Polanskis rasch populär gewordenen Film *Tanz der Vampire* (1967).⁵⁵⁸ Dieser zeigt, den Nerv der Zeit treffend, einen Generationenkonflikt zwischen den autoritären Erwachsenen (dem Professor Abronsius, dem jüdischen Wirt Shagal und dem Grafen von Krolock) und den Adoleszenten, zu denen Abronsius' Assistent Alfred, die Wirtstochter Sarah und der Grafensohn Herbert zählen. Polanskis Film persifliert in der Person des Königsberger Professors Abronsius die alteingesessenen, rechthaberischen Professoren, die lediglich Interesse für ihr (enges) Forschungsgebiet aufbringen, emotional und sozial hingegen zurückgeblieben sind.⁵⁵⁹ Während Professor Abronsius größte Sympathie für den Vampirgrafen empfindet und sich gerne ausführlicher mit ihm über seine Studien und ihre gemeinsame Leidenschaft für Bücher austauschen würde, hat er wiederum kein Interesse an den Gedanken, Gefühlen und Zielen von Alfred, seinem jungen Assistenten. Kurzfristig vergisst der Professor über die anregenden Fachgespräche, die er mit dem Grafen führt, sogar ihre gemeinsamen Ziele – die Vernichtung der Vampire und die Rettung Sarahs –, und überlässt Alfred den größten Teil der anfallenden Arbeit. Abronsius scheint in seinem Assistenten nicht den jungen Erwachsenen, sondern noch ein Kind zu sehen, dessen Wünschen er als hochgebildeter Erwachsener nicht nachzugeben braucht.

Alfred selbst unterstreicht diese kindlichen Züge noch durch sein Verhalten. So baut er z.B. einen Schneemann vor dem Wirtshaus, um Sarah zu beeindrucken und wird gleich darauf von einigen Kindern mit Schneebällen beworfen, die ihn wohl für einen der ihren halten.⁵⁶⁰ Alfred verhält sich Frauen gegenüber äußerst zurückhaltend. Die in ihm aufflammende sexuelle Begierde wird

⁵⁵⁸ Der Originaltitel lautet *The Fearless Vampire Killers or Pardon me, but your Teeth are in my Neck*, während *Dance of the Vampires* als Alternativtitel genannt wird. In dieser Arbeit wird der deutsche Titel *Tanz der Vampire* verwendet.

⁵⁵⁹ Vgl. Peter Cersowsky: *Komische Spiegelungen. Roman Polanskis ‚Tanz der Vampire‘ (1967)*. In: Stefan Keppler, Michael Will (Hg.): *Der Vampirfilm. Klassiker des Genres in Einzelinterpretationen*. Würzburg 2006, S. 103-119, hier S. 110.

⁵⁶⁰ Vgl. Roman Polanski: *Tanz der Vampire* (1967). DVD 2004, Min. 15.

lediglich angedeutet, wenn Alfred verstohlen durch das Schlüsselloch von Sarahs Bad oder interessiert auf das tiefe Dekolleté der Magd Magda blickt. Magda gibt ihm, als er anschließend einen plumpen Versuch unternimmt, ihren Busen anzufassen, wie einem ungezogenen Kind, einen Klaps auf die Finger.⁵⁶¹ Auf die Annäherungsversuche des homosexuellen Grafensohnes Herbert reagiert Alfred ebenfalls stark verunsichert und flieht in Panik, als der Vampir ihn beißen will.⁵⁶² Alfred ist zudem äußerst verlegen, als Sarah ihm von ihren Gefühlen berichtet, die sie empfindet, wenn sie badet – spielt sie damit doch (unfreiwillig) auf die für diese Zeit verpönte Masturbation an:

At school we had fun there. [...] Did all kind of things. You know what I mean. [...] Listen. I adore it. I got into the habit of it at school. [...] You just can't change your habits in a couple of month, can you? Besides it's good for your health. Once a day is the very least, don't you agree? Do you mind it, if I have a quick one?⁵⁶³

Sarah ist ebenfalls kindlich konnotiert. Shagal, ihr überfürsorglicher Vater, kann jedoch nicht akzeptieren, dass seine Tochter langsam erwachsen wird. Als sie gegen sein ausgesprochenes „Bade“verbot handelt, legt er sie über das Knie, obwohl er selbst mit großer Freude der Magd nachstellt.⁵⁶⁴ Diese Doppelmoral der Älteren – Abronsius und Shagal – wird von den Heranwachsenden jedoch noch nicht thematisiert oder angegriffen.⁵⁶⁵ Allenfalls von Krolock, der Vampirvater aus deutsch-baltischem Adel, dessen Name an Murnaus Graf Orlock anklingt, hat Verständnis für seinen Sohn und dessen Homosexualität, erklärt er gegenüber Abronsius doch, wie er sich freue, in Alfred endlich einen Gefährten für seinen Sohn gefunden zu haben.⁵⁶⁶ Als einziger Erwachsener zeigt er keine Doppelmoral, sondern teilt sogar die Neigungen seines Sohnes, indem er sich an weiblichen und männlichen Opfern vergeht. Einzig die Tatsache, dass der Graf seinem Sohn lediglich einen Gefährten zugesteht, während er sich mehr als eine(n) gönnt, könnte hier als „Konflikt“ gewertet werden.

⁵⁶¹ Vgl. ebd., Min. 16.

⁵⁶² Vgl. ebd., Min. 78.

⁵⁶³ Ebd., Min. 20.

⁵⁶⁴ Vgl. ebd., Min. 9, 11.

⁵⁶⁵ Vgl. Cersowsky: *Komische Spiegelungen*, S. 110.

⁵⁶⁶ Vgl. Polanski: *Tanz der Vampire*, Min. 82.

Die in *Tanz der Vampire* angesprochenen Themen, wie Generationenkonflikte, das Anprangern „faschistoider Denkformen“⁵⁶⁷, die Enttabuisierung des Nationalsozialismus und der Kampf gegen den Kapitalismus, gehörten zu den entscheidenden Fragestellungen in der studentischen Protestbewegung Europas und der USA.⁵⁶⁸ Vor allem die Veränderung des Gesellschaftssystems war ein besonderes Anliegen der 68er-Generation. Inhaltlich kann *Tanz der Vampire* vor Hans W. Geißendörfers *Jonathan* eingeordnet werden. Das negative Ende von Polanskis Film kündigte bereits das Schreckensregime der Vampire an, die Bürger lebten jedoch lediglich in Ehrfurcht vor den Vampiren und befanden sich zeitlich gesehen noch vor deren „Machtergreifung“.

In *Jonathan* begeben sich folgerichtig nicht etwa anachronistische Professoren auf die Jagd nach den Vampiren, sondern junge Studenten, die sich gegenüber ihrem Professor behauptet haben. Sie richten sich zunächst nach dem Plan des Professors und schicken Jonathan – aufgerufen ist der Name von Jonathan Harker aus Stokers Roman – als Kundschafter voraus. Der Generationenkonflikt in *Jonathan* deutet sich in der Unfähigkeit des Professors an, zu erkennen, dass die Utensilien, die er den Studenten mitgibt (einen Dolch, einen Rosenkranz, Knoblauch, eine Landkarte und Forschungsberichte über den Vampirismus, die der Professor selbst verfasst hat), für den Kampf gegen die Vampire nicht zu gebrauchen sind.⁵⁶⁹ Abgesehen von Dolch und Landkarte sind das Gegenstände, die ausschließlich im Kampf gegen einen spätviktorianischen Vampir wie Dracula verwendet werden können. Die ausbeuterischen Kapitalisten, für die Geißendörfers Vampire stehen, können damit jedoch nicht bekämpft werden.⁵⁷⁰ Der Professor begleitet die Studenten auf der Reise zum Schloss, wird jedoch auf dem Weg verletzt. Fortan ist er den Studenten mehr Hindernis als Hilfe. Um voranzukommen, müssen sich die jungen Erwachsenen über ihn hinwegsetzen und selbstbestimmt handeln.

⁵⁶⁷ Dorn: *Vampirfilme*, S. 112.

⁵⁶⁸ Vgl. ebd.

⁵⁶⁹ Hans W. Geißendörfer: *Jonathan* (1970). DVD 2008, Min. 19; im Folgenden belegt mit der Sigle (J, Minute).

⁵⁷⁰ Vgl. Christiane Habich: *Hans W. Geißendörfer über Jonathan*. In: Hans W. Geißendörfer: *Jonathan* (1970). DVD 2008, Min. 8.

b) Aufarbeitung des Nationalsozialismus

Neben dem Generationenkonflikt thematisiert *Tanz der Vampire* bereits die Problematik von Feudalismus und Kapitalismus und bietet ferner Gelegenheit zur Aufarbeitung des Nationalsozialismus. Der Name „Herbert“ und das deutsche „von“ im Nachnamen der von Krolocks lassen vermuten, dass es sich bei den Vampiren um Deutsche handelt. Die deutschen aristokratischen Vampire herrschen über die (wie Shagal offenbar jüdischen) Dorfbewohner, die es nicht wagen, gegen jene aufzubegehren. Wie die Nationalsozialisten streben die Vampire bei Polanski nichts Geringeres als die Weltherrschaft an. Diesen Wunsch erfüllt ihnen am Ende Professor Abronsius, der die bereits infizierte Sarah mit sich nimmt und damit den Vampiren, die er doch vernichten wollte, hilft, sich über die gesamte Welt zu verbreiten:

That night fleeing from Transsylvania, Professor Abronsius never guessed, he was carrying away with him the very evil he had wished to destroy. Thanks to him, this evil would at last be able to spread across the world.⁵⁷¹

Dieses für das Vampirfilmgenre untypische negative Ende, also die „Bereitschaft zur Destruktion von Konventionen war typisch für die 60er Jahre mit ihrem Impetus, Traditionen zu durchbrechen“⁵⁷².

Die in Polanskis Film bereits angedeutete neue Gesellschaftsordnung trägt bei Geißendörfer den Vampir an der Spitze. Dieser ist jedoch kein phantastisches Element, sondern eine Metapher, die Brutalität und Kapitalismus umschreibt.⁵⁷³

Der Vampirismus in *Jonathan* kann zudem synonym für den Nationalsozialismus gebraucht werden. Die Nähe zum Nationalsozialismus zeigt sich durch die gewählten Farben Weiß, Rot und Schwarz, die auch in der Hakenkreuzfahne des Dritten Reiches zu finden sind. Geißendörfer wählte die Farben jedoch auch nach der Farbpsychologie aus: Weiß steht für die Unschuld, Rot für die Liebe und die Gier und Schwarz für das Böse.⁵⁷⁴ Der Graf und seine menschlichen Handlanger, die mit „den hohen Stiefeln und ihrer ausgeprägt

⁵⁷¹ Polanski: *Tanz der Vampire*, Min. 102.

⁵⁷² Dorn: *Vampirfilme*, S. 177.

⁵⁷³ Vgl. Habich: *Hans W. Geißendörfer über Jonathan*, Min. 8.

⁵⁷⁴ Vgl. ebd., Min. 23.

sadistisch-masochistischen Freude an der Gewalt“⁵⁷⁵ an die SS erinnern, tragen schwarze Kleidung, während seine Frauen komplett in weiße Gewänder gehüllt sind. Die übrigen Vampire tragen Rot. Bei Jonathans Festnahme im Schloss positionieren sie sich entsprechend dem farblichen Aufbau des Hakenkreuzbanners: der schwarz gekleidete Graf im Zentrum, seine in weiße Kleider gehüllten Bräute neben ihm. Die rotgewandeten Vampire scharen sich um sie herum (J, 69).⁵⁷⁶ Die Inszenierung des Blutsaugens als feierliches Ritual, das in einem prunkvollen Saal stattfindet, verstärkt zusätzlich den Eindruck einer Gewaltherrschaft.⁵⁷⁷

Geißendörfers Graf erinnert durch seine Frisur und seine theatralische Sprechweise an Adolf Hitler.⁵⁷⁸ Er repräsentiert als dekadenter Tyrann, der auf Kosten seiner Bürger lebt, das ausbeuterische, totalitäre und rücksichtslose System, das selbst vor Gewalt in den eigenen Reihen nicht zurückschreckt:

Stümper seid ihr. Ihr wisst genau, dass keiner entkommen darf. Jeder, der unser Gebiet verlässt, ist eine große Gefahr für uns. Nehmt euch in Acht! Eure Trägheit kann euch teuer zu stehen kommen. Seht ihn [einen toten Mann] euch an. Es könnte sein, dass ich einmal den Falschen treffe (J, 12f.).

Hitler hatte, so Ian Kershaw, in seinem Leben keine wesentlichen persönlichen Vertrauensbeziehungen, da er allen Menschen mit Distanz und einer eigennützigen, ausbeuterischen Haltung begegnete.⁵⁷⁹ Der „Respekt vor seiner Autorität war ihm wichtiger als persönliche Wärme.“⁵⁸⁰ Diese Distanz zu anderen Menschen war für ihn politisch von Vorteil, denn auf diese Weise gelang es ihm, sie wie Schachfiguren für seine Zwecke zielführend einzusetzen. Seine Untergebenen waren für ihn nur so lange von Bedeutung, wie sie ihm nützlich sein konnten.⁵⁸¹ Sie wurden entlassen oder, wie z.B. während des Röhm-Putsches 1934, sogar ermordet, sobald sie ihren Zweck erfüllt hatten.

Die Entourage des Grafen besteht aus seinen Bräuten, den SS-ähnlichen Schergen und einer älteren Dame. Ihre Vereinnahmung durch das totalitäre

⁵⁷⁵ Dorn: *Vampirfilme*, S. 150.

⁵⁷⁶ Vgl. ebd.

⁵⁷⁷ Vgl. ebd., S. 153.

⁵⁷⁸ Vgl. ebd., S. 150.

⁵⁷⁹ Vgl. Kershaw: *Hitler*, S. 67, 72.

⁵⁸⁰ Ebd., S. 67.

⁵⁸¹ Vgl. ebd., S. 67, 72.

System belegt die Tatsache, dass sie sich im Verlauf des Films äußerlich immer stärker dem Grafen anpassen und sogar seine grau-grünliche vampirische Hautfarbe annehmen. Neben diesen engeren Vertrauten stehen dem Grafen noch weitere Gehilfen zur Seite, die seiner Ideologie anhängen und sie verbreiten. Faschistische Regime (hier: der Nationalsozialismus) sind auf Gleichschaltung und Indoktrinierung öffentlicher Institutionen und einzelner Personen ebenso angewiesen wie die Vampire, um ihre Herrschaft bzw. ihre Lebensweise aufrecht zu erhalten. Bereits Stoker sah Renfield als Gehilfen für Dracula vor, und der Bucklige Koukol war der Diener von Roman Polanskis Grafen. Das vampirische Regime in Geißendörfers Film beschäftigt ebenfalls einen buckligen Lakaien, der Kreuze und Rosenkränze sammelt und diese verkehrt aufhängt. Er ist eine Allegorie für die Umkehrung aller gesellschaftlichen Werte, die bedingungslose Annahme der neuen Gegebenheiten „und die psychische und physische Deformation durch dieses Regime.“⁵⁸² Die umgedrehten Kreuze stellen einen – falschen – Glauben dar, zu dem sich Kapitalismus und Nationalsozialismus stilisieren. Die ungeheure Menge der Kreuze – die gesamte Hütte des Buckligen ist mit Kreuzen behängt – verdeutlicht, wie viele Opfer die Vampirherrschaft bisher gefordert hat.

Der Bucklige teilt seine Waldhütte mit einer jungen Frau, die mit den Vampiren lediglich aus Angst um ihr Leben zusammenarbeitet. Als Buße für ihre Unterstützung des Regimes gießt sie sich selbst heißes Wasser über die Beine und zitiert dabei Passagen aus Novalis' bereits in der Einleitung vorgestelltem Gedichtzyklus *Hymnen an die Nacht*:⁵⁸³

Wer büßt, der braucht kein Blut zu trinken. Ich wall hinüber und jede Pein
wird einst ein Stachel der Wollust sein. Ich lebe bei Tag voller Glauben
und Mut und sterbe die Nächte in heiliger Glut (J, 33).

Während in Novalis' Gedicht ein Gefühl von Todessehnsucht mitschwingt, fügt sich das Mädchen den Schmerz zu, um ihr Gewissen wegen ihrer Mittäterschaft zu erleichtern. Dieses Beispiel zeigt an der Figur des Buckligen die vollständige

⁵⁸² Dorn: *Vampirfilme*, S. 154.

⁵⁸³ Novalis: *Hinüber wall ich*, S. 30f.: „Hinüber wall ich,/ Und jede Pein/ Wird einst ein Stachel der Wollust sein./ [...] Ich fühle des Todes/ Verjüngende Flut,/ Zu Balsam und Äther/ Verwandelt mein Blut –/ Ich lebe bei Tage/ Voll Glauben und Mut/ Und sterbe die Nächte/ In heiliger Glut.“

Korrumpierung durch das Regime und an der Figur des Mädchens den angstgenerierten Opportunismus.

c) Kritik des Christentums

Im Film ist die Gewalt allgegenwärtig. Potenziert wird die vorherrschende Brutalität hingegen, wenn sie von Wesen in Kindergestalt ausgeführt wird. Die Feenmädchen in Geißendörfers Film fungieren als eine Art Todesengel, da sie vor oder nach Todesfällen auftreten (J, 14), oder sie foltern Menschen unter dem Deckmantel einer christlichen Tat zu Tode. Als sie das Mädchen aus der Waldhütte totpeitschen (J, 37), weil diese Jonathan vor den gräflichen Schergen warnen wollte, ertönt im Hintergrund ein „Halleluja“ (J, 42). Das Mädchen stirbt nicht am Kreuz wie Jesus, dafür aber gefesselt am Pfahl, während im Hintergrund die Musik zur Preisung Jesu ertönt. Kapitalismus und Nationalsozialismus, paraphrasiert durch den Vampirismus, werden hier als politische Religionen im Sinne Eric Voegelins angesehen. Sie sind per se keine Religionen, sondern verwenden lediglich deren Glaubenssätze und Rituale.⁵⁸⁴ Besonders in Krisen- und Umbruchzeiten, „[w]enn Gott hinter der Welt unsichtbar geworden ist, dann werden die Inhalte der Welt zu neuen Göttern [...]“⁵⁸⁵ Voegelin erklärt dies folgendermaßen:

Die Mythenbildung wird damit der rationalen Diskussion entzogen und nähert sich der eigentlichen Symbolik als einem Reich von sinnlichen Gestalten, in denen innerweltliche Erfahrung und transzendentes Erlebnis sich zu faßbarer Einheit verbindet. Der pragmatische Zug der innerweltlichen Glaubenshaltung hat zur Folge, daß der Mensch dieses religiösen Typus bereit ist, die psychologische Technik der Mythenherzeugung, -propaganda und sozialen Durchsetzung zu kennen, sich aber durch dieses Wissen nicht in seinem Glauben stören zu lassen.⁵⁸⁶

Im Dritten Reich wurde Adolf Hitler von der Bevölkerung aufgrund seiner unangefochtenen Autorität bewundert und vergöttert. Da er es vermochte, den

⁵⁸⁴ Vgl. Eric Voegelin: *Die politischen Religionen* [=Periagoge. Hrsg. v. Peter J. Opitz]. München 2007, S. 11; vgl. Keppler-Tasaki: *Schicksalsreise*, S. 309.

⁵⁸⁵ Voegelin: *Die politischen Religionen*, S. 50.

⁵⁸⁶ Ebd., S. 53.

Lebensstandart vieler Deutscher scheinbar aus dem Nichts zu verbessern, erschienen selbst die gewaltsame Unterdrückung seiner politischen Gegner und der zunehmende Antisemitismus den meisten Deutschen als angemessener Preis für den wirtschaftlichen Aufschwung und konnten sein Ansehen nicht schwächen.⁵⁸⁷ Wie Hitler inszeniert sich Geißendörfers Graf als gottesgleicher Heils- und Erlösungsbringer, der das Volk mit Hilfe seines Regimes von seinem Elend befreien will. Die prätendierte messianische Gottgleichheit des Vampirgrafen lässt sich an zwei Szenen im Film festmachen. Wenige Minuten, nachdem Jonathan zu seiner Mission aufgebrochen ist, sucht der Graf dessen Freundin Lena auf, um sie in einen Vampir zu verwandeln (J, 22).⁵⁸⁸ Der Graf lässt sie dafür aus der Wunde auf seiner Brust trinken – ein Motiv, das später ebenfalls in Francis Ford Coppolas *Bram Stoker's Dracula* (1992) verwendet wird –, die, wie die Herzwunde Jesu, die Form einer Ellipse hat. In der zweiten Szene – bei Jonathans Ankunft im Vampirschloss – belegt der Graf Jonathan mit einem Verbot, das schon Bram Stokers Graf Dracula gegenüber seinem Gast Jonathan Harker ausgesprochen hat:⁵⁸⁹

Willkommen in meinem Haus. Ich habe dich erwartet. Er soll mein Gast sein. Er kann im Schloss hingehen wohin er will. Außer dahin, wo die Türen verschlossen sind. Es hat seine Gründe, dass die Dinge nun einmal so sind. Wenn du meine Erfahrung hättest, und wenn du mit meinen Augen sähest, dann würdest du mich leichter begreifen (J, 69).

Die Worte des Grafen lehnen sich an Gottes Gebot an, das er Adam im Paradies gegeben hat:⁵⁹⁰

Und Gott der Herr gebot dem Menschen und sprach: Du sollst essen von allerlei Bäumen im Garten; aber von dem Baum der Erkenntnis des Guten und des Bösen sollst du nicht essen; denn welches Tages du davon ißt, wirst du des Todes sterben (1. Mose 2, 16-17).

Durch dieses Verbot wird der ‚Sündenfall‘ jedoch gerade provoziert.

⁵⁸⁷ Vgl. Kershaw: *Hitler*, S. 20f.

⁵⁸⁸ Lena kann als schwaches Pendant zu Stokers Mina angesehen werden. Entgegen Mina vollzieht Lena jedoch die vollständige Verwandlung zum Vampir.

⁵⁸⁹ D, 26: „You may go anywhere you wish in the castle, except where the doors are locked, where of course you will not wish to go. There is reason that all things are as they are, and did you see with my eyes and know with my knowledge, you would perhaps better understand.“

⁵⁹⁰ Vgl. Dorn: *Vampirfilme*, S. 150. Im Hinblick auf den Generationenkonflikt, kann in den Worten des Grafen gleichzeitig die Überheblichkeit der Eltern oder der Professoren gesehen werden, die ein Hinterfragen ihrer Gebote und Regeln durch Kinder und Studenten nicht dulden.

Neben der Inszenierung des Grafen als Heiland, zeigt *Jonathan* außerdem zwei Mariendarstellungen. Gleich zu Beginn tritt eine alte Frau auf, die mit trauerndem Gesichtsausdruck den toten Thomas, der sich aus dem Fenster gestürzt hat, in ihren Schoß legt (J, 7). Dies ist eine Anspielung auf die aus der Kunstgeschichte bekannte Darstellung der christlichen Pietà, in der Maria voller Schmerz auf den in ihrem Schoß liegenden Leichnam des toten Christus blickt. Während die alte Frau den Schmerz wahrhaftig zu fühlen scheint, pervertieren die Vampire hingegen die christliche Symbolik: In einer wortgenau aus Stokers Roman übernommenen Szene suchen drei Vampirinnen Jonathan in seinem Schlafzimmer auf. Als sie ihn mit den Worten „Er ist jung und stark und es gibt Küsse für uns alle.“ (J, 71) beißen wollen, werden sie vom Grafen gestört. Dieser beansprucht Jonathan für sich, gibt ihnen als Entschädigung jedoch ein Baby mit.⁵⁹¹ In den folgenden Szenen wird eine Vampirin zusammen mit dem Kind im Arm in einer pervertierten Mariendarstellung gezeigt (J, 73). Während die ursprünglichen Marien- bzw. Madonnendarstellungen eine Schutzfunktion hatten, zeigt die vampirische Maria das genaue Gegenteil. Sie wird das Kind entweder töten oder es in einen Vampir verwandeln. Dadurch würde die nächste Generation mit der faschistischen Ideologie infiziert. Religion dient im Vampirregime lediglich als Vorwand, den Kampf gegen alles Widerständige zu legitimieren und zementiert gleichzeitig das herrschende System. Im Verlauf des Films nimmt sich deshalb eine Nonne das Leben (J, 47), weil sie erkannt hat, dass der christliche Glaube für eine totalitäre Ideologie instrumentalisiert wurde. Christliche Werte, wie die Nächstenliebe, existieren in totalitären Regimen nicht, bzw. verlieren ihre Gültigkeit bei allem, was der Ideologie zuwiderläuft. Die Kritik an der Ideologie führt Voegelin zufolge paradoxerweise

nicht zur Zerstörung des innerweltlichen Offenbarungsglaubens, sondern im Gegenteil zu der Anerkennung, daß der Haß stärker sei als die Liebe,

⁵⁹¹ Vgl. D, 41f.: „He is young and strong; there are kisses for us all.“ – „How dare you touch him, any of you? [...] Back, I tell you all! This man belongs to me! Beware how you meddle with him, or you'll have to deal with me.“ – „You yourself never loved; you never love!“ – „[S]he [die Vampirin] pointed to the bag which he had thrown upon the floor, and which moved as though there were some living thing within it. [...] If my ears did not deceive me there was a gasp and a low wail, as of a half-smothered child.“

und daß darum die Enthemmung der Angriffstriebe und der Aufbau der HaßEinstellung die gebotenen Mittel zur Verwirklichung der Gemeinschaftsziele seien.⁵⁹²

Diese Einstellung herrscht an beiden Fronten. Am Ende des Films werden die Vampire am Morgen mit Kreuzen ins Meer getrieben. Eigentlich wirken Sonnenstrahlen und Wasser als reines Element tödlich auf Vampire.⁵⁹³ Geißendörfer selbst merkte jedoch an, dass nicht genau gesagt werden könne, ob sie noch lebten oder bereits tot seien, da auch der Kapitalismus trotz der Studentenrevolution bestehen blieb.⁵⁹⁴ Das Ende lässt den Zuschauer ernüchert zurück, da die Revolution keinen vollständigen Erfolg gebracht hat. Der Film *Jonathan* zeigt den Zuschauern einen alternativen Ausgang der Revolution. Da Jonathan, im Gegensatz zu Jesus, nicht in seiner Opferrolle verharret, sondern sich aktiv an der Revolution beteiligt, wird der Erlösungsideologie, die das Regime predigt, deutlich widersprochen.⁵⁹⁵ Als einen Aufruf zu einem brutalen Aufstand um jeden Preis soll Geißendörfers Film hingegen nicht verstanden werden. Er thematisiert in der letzten Szene die Frage nach der Legitimität von Gewalt. Nach dem finalen Kampf bleibt Jonathan als Einziger einen Moment nachdenklich stehen und blickt auf die Vampire im Wasser (J, 95). Handelten die Studenten mit dieser Tat nicht ebenfalls gegen die Menschlichkeit?⁵⁹⁶ Schließlich zwangen sie den Vampiren ihre eigene Sichtweise, ihren eigenen ‚Glauben‘, auf, wie diese es zuvor bei der Gesellschaft taten. Doch haben die Vampire, die unzählige Menschen ausnutzten, quälten und töteten, den ‚Tod‘ nicht verdient? Es stellt sich deshalb die Frage, ob die Studenten in der Tat moralisch besser handelten als die Vampire. Götz Aly, der in *Unser Kampf* einen kritischen Blick auf seine eigene Generation wirft, gibt zu bedenken, dass die linksradikale Studentenbewegung der 1968er eine hohe Gewaltbereitschaft zeigte.⁵⁹⁷ Die mitunter anarchischen Ausschreitungen während des

⁵⁹² Voegelin: *Die politischen Religionen*, S. 54.

⁵⁹³ Vgl. Pütz: *Vampire und ihre Opfer*, S. 34; vgl. Clive Leatherdale: *Dracula – The Novel & the Legend. A Study of Bram Stoker’s Gothic Masterpiece*. Brighton 1985, S. 34.

⁵⁹⁴ Vgl. Habich: *Hans W. Geißendörfer über Jonathan*, Min. 9.

⁵⁹⁵ Vgl. Dorn: *Vampirfilme*, S. 151.

⁵⁹⁶ Vgl. Detlef Klewer: *Die Kinder der Nacht. Vampire in Film und Literatur*. Frankfurt a.M. 2007, S. 205.

⁵⁹⁷ Vgl. Aly: *Unser Kampf*, S. 10.

Studentenprotestes führt Aly nicht darauf zurück, dass die Nazivergangenheit verschwiegen wurde, sondern darauf, dass die Grausamkeit dieser Zeit nach und nach immer offensichtlicher wurde.⁵⁹⁸ Die Fassungslosigkeit und Wut der jungen Studentengeneration über diese Verbrechen richteten sich meist gegen die eigenen Eltern.⁵⁹⁹ Diese waren zu Beginn des Dritten Reiches selbst mitunter noch im Kindes- oder Jugendalter und nach dem Krieg am Wiederaufbau Deutschlands beteiligt. Die Elterngeneration sah mit Schrecken, dass die 68er-Jugend bereit war, ihre Forderungen auch mit Gewalt durchzusetzen.⁶⁰⁰ Rudi Dutschke hielt es sogar für eine Voraussetzung, um eine neue Gesellschaftsordnung errichten zu können.⁶⁰¹ Damit versprach er seinen Anhängern, wie viele ‚Führer‘ vor ihm, dass sich nach der großen Revolution alles bessern würde.⁶⁰² Die „Lust an der Tabula rasa und [...] an der Gewalt erwiesen sich bei näherem Hinsehen als sehr deutsche Spätausläufer des Totalitarismus“⁶⁰³, die sich in wenigen Fällen in Terrororganisationen, wie z.B. der Roten Armee Fraktion (RAF) oder der feministischen Roten Zora, verdichtete.⁶⁰⁴

⁵⁹⁸ Vgl. ebd., S. 150.

⁵⁹⁹ Vgl. ebd., S. 151.

⁶⁰⁰ Vgl. ebd., S. 194.

⁶⁰¹ Vgl. ebd., S. 95f.

⁶⁰² Vgl. ebd., S. 96.

⁶⁰³ Ebd., S. 8.

⁶⁰⁴ Vgl. ebd., S. 58.

IV. Der therapeutische Vampir. Von Energievampiren und der Suche nach einer Ich-Identität

In den 1960er und 1970er Jahren befand sich Deutschland nicht nur in einem gesellschaftlichen Umbruch, durch den es sich von seiner nationalsozialistischen Vergangenheit zu lösen begann, auch in der Psychotherapie entwickelten sich in dieser Zeit neue Therapieansätze. Bis in die 1960er Jahre dominierten zwei klassische Therapieverfahren. Seit 1890 wurde die Psychoanalyse nach Sigmund Freud angewandt, in der unterbewusste seelische Vorgänge und nervliche Anomalien untersucht werden, um daraus weiterführende Erkenntnisse zu gewinnen, die dann wiederum Probleme im bewussten Seelenleben lösen konnten.⁶⁰⁵ In den 1920er Jahren begründete John B. Watson den der Psychoanalyse in vielen Punkten entgegengesetzten Behaviourismus, der den Schwerpunkt auf die Untersuchung des Verhaltens legt – und dies größtenteils unter Ausschluss der von Freud untersuchten inneren Vorgänge.⁶⁰⁶ Dem Behaviourismus zufolge zieht ein Reiz oder Auslöser eine – mitunter erlernte, dennoch unbewusste – Reaktion nach sich, die mit Hilfe einer Verhaltenstherapie, einer Desensibilisierung, auch wieder verlernt werden kann.⁶⁰⁷ Beiden Therapieformen gleichen sich darin, dass sie von der Norm abweichende Verhaltensweisen als krankhaft erkannten und diese zu therapieren versuchten.⁶⁰⁸ Dieser fragwürdige Ansatz, der Ärzten die Entscheidungsgewalt über psychische Normalität und Krankheit einräumte, wurde spätestens durch die nationalsozialistische Rassenhygiene und Eugenik auf die Spitze getrieben.⁶⁰⁹

Seit den 1960er Jahren entwickelte sich eine Gegenströmung, die „Antipsychiatrie“, die die „vermeintlich wissenschaftlich fundierten Krankheitskonzepte der akademischen Psychiatrie als

⁶⁰⁵ Vgl. Paul Hoff: *Geschichte der Psychiatrie*. In: Hans-Jürgen Möller, Gerd Laux, Hans-Peter Kapfhammer (Hg.): *Psychiatrie und Psychotherapie*. Bd. 1: *Allgemeine Psychiatrie*. Heidelberg 2008, S. 3-27, hier S. 15f.

⁶⁰⁶ Vgl. ebd., S. 16.

⁶⁰⁷ Vgl. ebd.

⁶⁰⁸ Vgl. ebd., S. 21f.

⁶⁰⁹ Vgl. ebd., S. 19.

Ausgrenzungsinstrumente der bürgerlichen Gesellschaft“⁶¹⁰ gegen Andersdenkende und -agierende entlarvte. „Das Normale und das Pathologische“, konstatiert Patricia A. Gwozdz,

unterscheiden sich nur in Hinblick auf ein gegebenes Milieu, auf das sie sich beziehen. Folglich besteht die Fähigkeit eines gesunden Menschen darin, krank werden zu können und doch davon zu genesen, die Krisen seines Organismus zu bewältigen und [...] ‚eine neue Ordnung zu etablieren‘. Eine ‚monströse Anomalie‘ aber duldet keine neue Normsetzung.⁶¹¹

Die „Personen, die in ihrer Lebensführung zwar **andersartig**, ‚auffällig‘, aber [...] **nicht krank** und behandlungsbedürftig waren“⁶¹², mussten anhand der Antipsychiatrie folgerichtig auch nicht pathologisiert werden. In den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts entwickelten sich umfassendere und weniger starre Behandlungsmethoden. Unterschiedliche Therapieansätze, wie z.B. eine medikamentöse oder eine Verhaltenstherapie, sowie eine Behandlung, die das soziale Umfeld des Patienten mit einbezog, wurde mitunter mit Gestalt-, Ergo-, Musik-, Tanz- und Gesprächstherapien kombiniert.⁶¹³

IV.1 Vampirfiktionen im ausgehenden 20. Jahrhundert

War die Vampirfilmproduktion seit 1975 stark zurückgegangen, konnten ab den 90er Jahren weltweit wieder zahlreiche Vampirfilme verzeichnet werden. Die technischen Neuerungen des anbrechenden digitalen Zeitalters waren wie geschaffen für die Darstellung des übernatürlichen Vampirs.⁶¹⁴ Gleichzeitig fand im Vampirgenre – zuerst im englischsprachigen Erfolgsroman *Interview with the Vampire* (1976), der erste Band der *Vampire Chronicles* von Anne Rice – ein Perspektivwechsel statt. Der Fokus richtete sich nicht mehr auf die Vampirjäger, sondern auf die Vampire und ihr faszinierendes Vampirdasein. Die Filmindustrie griff diese Entwicklung in den 1980er Jahren auf, indem sie

⁶¹⁰ Ebd., S. 21.

⁶¹¹ Patricia A. Gwozdz: *Monströse Mutterschaft. Theoretische Überlegungen zur Figuration eines Konzepts*. In: *ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften* (2.2017), S. 37-57, hier S. 41.

⁶¹² Vgl. Hoff: *Geschichte der Psychiatrie*, S. 21; Hervorhebungen wie im Original.

⁶¹³ Vgl. ebd., S. 22.

⁶¹⁴ Vgl. Will: *Das Zeitalter der Vampire*, S. 155.

sich – z.B. mit Joel Schumachers Film *The Lost Boys* (1987) – auf die neue Zielgruppe der Teenager einstellte.⁶¹⁵ In *The Lost Boys*, wird der Vampir gerade wegen seines Außenseiterstatus' gefeiert und von den gesellschaftskonformen Jugendlichen der Filmhandlung – und vermutlich auch des Publikums – insgeheim sogar darum beneidet. Folglich lautete der deutsche Slogan zum Film „Jeden Tag schlafen. Jede Nacht Party. Es ist cool Vampir zu sein.“⁶¹⁶

Anne Rice zeichnet in den *Vampire Chronicles* hingegen das Bild eines tragischen Vampirs – eines „innerlich zerrissenen Melancholikers“⁶¹⁷. Dieser leidet an seinem Dasein, da er einerseits seinen Außenseiterstatus meist nicht selbst herbeigeführt hat, sondern dazu gezwungen wurde.⁶¹⁸ Andererseits will er – wie Louis in Anne Rices Romanen – nicht töten, muss jedoch stets seinem unstillbaren Durst nach Blut nachgeben. Der Vampir erhält somit erstmals eine Seele, ein Motiv, das – auf deutschsprachiger Seite – auch Werner Herzog 1979 in seiner *Nosferatu*-Neuverfilmung aufgreift. Während Murnau in seinem *Nosferatu* den Vampir als parasitäres Monster auftreten ließ, das mit seinen Ratten die Pest verbreitete, erscheint der Vampir bei Herzog als Melancholiker. Er trägt zwar das gesammelte Wissen der Menschheit in sich, ist aber dennoch unglücklich, weil er in seinem Schloss vereinsamt. Rilke zitierend klagt Klaus Kinski in der Rolle des Vampirs: „Zeit, das ist ein Abgrund, tausend Nächte tief. Jahrhunderte kommen und gehen. Nicht sterben können ist furchtbar.“⁶¹⁹ Herzogs Graf versucht gegen seinen Blutdurst anzukämpfen – da er sich hauptsächlich nach Liebe und Zuneigung sehnt –, erliegt diesem jedoch jedes Mal auf tragische Weise von Neuem.⁶²⁰ In die Kategorie der tragischen Vampire

⁶¹⁵ Vgl. Jelka Göbel: *Neues Jahrtausend, neuer Vampirfilm?*, S. 77.

⁶¹⁶ Joel Schumacher: *The Lost Boys* (1987). DVD 2004. Der Slogan ist auf dem Cover abgedruckt.

⁶¹⁷ Brittnacher: *Ästhetik des Horrors*, S. 124.

⁶¹⁸ Vgl. Hans Richard Brittnacher: *Der Vampir als Außenseiter. Soziologische Konturen einer literarischen Chimäre*. In: Christian Begemann, Britta Herrmann, Harald Neumeyer (Hg.): *Dracula unbound. Kulturwissenschaftliche Lektüren des Vampirs*. Wien, Berlin u.a. 2008, S. 371-385, hier S. 374.

⁶¹⁹ Herzog: *Nosferatu*, Min. 39. Vgl. dazu Rainer Maria Rilke: *Der Schutzengel* (1899). In: Ders.: *Die Gedichte*. Hrsg. v. Ernst Zinn. Frankfurt a.M. 1995, S. 327: „Du bist der Vogel, dessen Flügel kamen,/ wenn ich erwachte in der Nacht und rief./ Nur mit den Armen rief ich, denn dein Namen/ ist wie ein Abgrund, tausend Nächte tief.“

⁶²⁰ Vgl. Herzog: *Nosferatu*, Min. 30: Nachdem sich Jonathan in den Finger geschnitten hat, versucht der Graf seiner Gier zu widerstehen, stürzt sich dann jedoch, vom Blutdurst getrieben, auf die Wunde. Als Jonathan ihm daraufhin den Finger vom Mund wegriß, verliert der

kann auch Constantin Samstag eingeordnet werden, den Adolf Muschg in seinem Roman *Das Licht und der Schlüssel. Erziehungsroman eines Vampirs* (1984) zum Leben erweckt.

IV.2 Adolf Muschgs *Das Licht und der Schlüssel* (1984)

Der schweizerische Schriftsteller Adolf Muschg (geb. 1934), dessen Arbeiten sich u.a. mit Schriftstellerpersönlichkeiten wie Goethe und Gottfried Keller befassen oder im asiatischen Raum spielen, veröffentlichte 1984 im *Suhrkamp Verlag* den Roman *Das Licht und der Schlüssel*. Der Untertitel *Erziehungsroman eines Vampirs* suggeriert zunächst, dass die Entwicklung des vampirischen Hauptcharakters Constantin Samstag im Mittelpunkt steht. Die Worte „Licht“ und „Schlüssel“ im Titel lassen vermuten, dass der Roman etwas erhellen bzw. aufschließen wird.⁶²¹ Im Laufe des Romans wird jedoch klar, dass der Titel sich auf den Denkfehler eines Mannes bezieht, der einen in der Nacht verlorenen Schlüssel lediglich im Lichtkegel seiner Haustürbeleuchtung sucht, obwohl er weiß, dass er ihn dort nicht verloren hat.⁶²² Bezogen auf Persönlichkeitsentwicklung und Psychoanalyse bedeutet dies, dass Lösungen zu einem (psychischen) Problem in der gegenwärtigen Situation gesucht werden und dabei nicht bedacht wird, dass der Ursprung möglicherweise schon Jahre oder Jahrzehnte zurückliegt.

Gewidmet ist der Roman „dem 28. August“ (LuS, 5), dem Geburtsdatum Goethes, der 1795/96 mit seinem *Wilhelm Meisters Lehrjahre* den klassischen deutschen Entwicklungs- und Bildungsroman geschaffen hat. An einem 28. August wurde allerdings auch der irische Schriftsteller Joseph Sheridan Le

Vampir nach einer kurzen Entschuldigung vollends die Beherrschung und treibt Jonathan vor sich her zum Kamin. Dort erst gewinnt er seine Fassung wieder.

⁶²¹ Vgl. Raffaele Louis: *Metabilder in der Literatur. Metareflexive Bilder bei Adolf Muschg, Kuno Raeber und Alain Robbe-Grillet*. Berlin 2016, S. 154.

⁶²² LuS, 126: „Er [Samstags Therapeut] hatte eine Geschichte aus dem alten Persien erzählt [...] von einem Mann, der auf dem Weg vom Wirtshaus nach Hause seinen Schlüssel verloren hat. Jetzt sucht er ihn vor seiner Haustür. Ein Freund kommt vorbei. Was suchts du denn? fragt der Freund. – Meinen Schlüssel. – Bist du sicher, daß du ihn hier verloren hast? – Nein, aber hier habe ich Licht.“

Fanu (1814-1873) geboren, dessen berühmte Vampirerzählung *Carmilla* (1872) in Kapitel V noch behandelt werden wird.

Die Handlung von *Das Licht und der Schlüssel* gliedert sich in drei Teile – „Mona“, „Mani“ und „Roman“ – sowie in eine „Nachschrift“ von 13 Briefen („Vom Bildersehen und Stilleben“). Im ersten Teil erfährt der Leser etwas über die kunsthistorischen Ermittlungen Constantin Samstags für seinen blinden Auftraggeber Mijnheer Gezaaghebber und über die schwer kranke Mona, mit der Samstag in einer Hausgemeinschaft in Amsterdam wohnt. Der zweite Teil führt Samstags Patientinnen ein, sowie Monas Kind Frauke, das sie bei einer Abtreibung verlor. Mona und Samstag erschaffen gemeinsam eine neue Figur – das Mädchen „Emmanuèle“, kurz Mani (vgl. LuS, 205). Die Figur der Mani fußt auf Muschgs eigener Erfahrung der Zurückweisung durch ein Mädchen aus seiner Klasse, eine Erfahrung, die er mit Samstag teilt.⁶²³ Für Mona hingegen werden in Mani ihre Erinnerungen an Frauke wach gehalten. Im letzten Abschnitt verlassen Mona und Samstag das Haus an der Herengracht 1001, um eine Auktion zu besuchen. Mona ist in der Lage, ihr Leben ein zweites Mal zu beginnen, als sie sich dabei in den Polizisten Jan Willem van Helsing verliebt. In allen drei Teilen versucht Constantin Samstag, die weibliche Hauptperson Mona, die aufgrund einer Leukämieerkrankung die Freude am Leben verloren hat, durch Erzählungen über beispielhafte Erlebnisse anderer Frauen zu therapieren, obwohl er sich zunächst vielmehr um sein eigenes Wohlergehen sorgen sollte.

Die zentralen Fragen im Roman sind dabei, inwiefern das Selbstbewusstsein vom Selbstbild abhängt und was Glück für jeden Einzelnen bedeutet. Ebenso soll – wie bereits in Muschgs Essay *Literatur als Therapie?* – die Frage geklärt werden, ob Bildende Kunst und Literatur als Mittel zur Therapie genutzt werden können.⁶²⁴

⁶²³ Vgl. Hans-Bernd Bunte: *Die Kunst, ganz zu leben. Adolf Muschgs Romane und Essays zur Literatur*. Marburg 2015, S. 87.

⁶²⁴ Siehe dazu die theoretischen Überlegungen, die Muschg zunächst im Januar/Februar 1980 in seiner Vorlesungsreihe an der Frankfurter Goethe-Universität vorgestellt und 1981 in seinem gleichnamigen Essay *Literatur als Therapie?* veröffentlichte. Adolf Muschg: *Literatur als Therapie? Ein Exkurs über das Heilsame und das Unheilbare*. Frankfurt a.M. 1981.

a) Die Ich-Figuren des Constantin Samstag

Adolf Muschgs Romane bilden, so Raffaele Louis, ‚Länder‘ in einer großen Text-Welt.⁶²⁵ Die Figuren in Muschgs Werken leben die zahlreichen Facetten ihrer Persönlichkeit aus, indem sie „ein Land weiter“ (LuS, 433) gehen und so zwischen den Romanen reisen.⁶²⁶ Constantin Samstag beginnt in jedem Roman ein neues Leben, da er die unterschiedlichsten Rollen seiner Persönlichkeit mit Hilfe verschiedener Masken auslebt.⁶²⁷ Seine Identität setzt sich somit aus mehreren Figuren seiner früheren Leben zusammen:

Ich bin's, der als Herr Bischof einem Konzern erst die öffentliche Darstellung besorgt und dann den Abschied gegeben hat; der wieder aufgetaucht ist als zweifelhafter Graphologe Zerutt und Opfer eines entrüsteten Kunden; der heute als vampirischer Junggeselle an den Kehlen blutvoller Niederländerinnen sein Wesen treibt (LuS, 424).

Der PR-Chef Bischof, die Hauptfigur aus Muschgs Roman-Debüt *Im Sommer des Hasen* (1965), der einen Nachfolger für seinen Chefposten sucht, ersteht im Roman *Albissers Grund* (1974) als Constantin Zerutt wieder auf. Zerutt zeigt auffällige Gemeinsamkeiten mit Constantin Samstag: denselben Vornamen, das Fehlen eines Auges und die Herkunft aus Transsylvanien. Samstag selbst bestätigt seine Verbindung zu den Figuren Zerutt und Bischof, die deshalb als Samstags Doppelgänger gewertet werden können.⁶²⁸ Da Samstag glaubt, seine Doppelgänger existierten in ihm weiter, hält er sich selbst für einen Wiedergänger, einen Vampir.⁶²⁹ Laut Muschg entstehen diese Doppelgänger, wenn Schriftsteller – zu denen auch Samstag gehört – einen Lebenskonflikt umgehen wollen.⁶³⁰ In Adolf Muschgs Werken kommen zahlreiche

⁶²⁵ Vgl. Louis: *Metabilder in der Literatur*, S. 152f.

⁶²⁶ Vgl. ebd., S. 153.

⁶²⁷ Vgl. ebd., S. 152.

⁶²⁸ Vgl. ebd., S. 122.

⁶²⁹ LuS, 50: „Ich bin kein Mensch; der Sage nach bin ich eine menschliche Fledermaus mit blutigen Reißzähnen.“; LuS, 228f.: „Über mich steht schon alles in den Büchern, sage ich. – Ich bin ein Graf, wohne ganz allein in einem gottverlassenen Schloß in Transsylvanien und benütze dreißig Kisten voll ungeweihter Erde für den Transport nach London, um unschuldigen Engländerinnen das Blut auszusaugen. Das ist meine Nachtschicht. Weil das viele Herumflattern, Heulen und Zähnefletschen müde macht, muß ich tagsüber schlafen.“

⁶³⁰ Vgl. Muschg: *Literatur als Therapie?*, S. 122.

Doppelgänger vor, die das Leben verlernt haben. Sie leiden – so Jochen Hieber –

an ihrer Unfähigkeit, einfach bloß leben und die vielbeschworenen Wonnen der Gewöhnlichkeit genießen zu können, sie klagen über ihre Last, sich fürchten und *deshalb* erzählen zu müssen, sie kommen nicht zu Rande mit ihrer Verachtung für den eigenen Körper, sie hassen ihr Spiegelbild und verurteilen fortwährend das, was sie naturgemäß nicht lassen können: das Denken und die Kopfarbeit. Kurzum, sie sehen sich schon selbst als lebendige Leichen an.⁶³¹

Zu diesen „lebendigen Leichen“, diesen untoten Vampiren, zählt sich auch Samstag. Auf der Suche nach seiner Identität hat er das Leben vergessen und vegetiert als Toter zwischen den Lebenden. Samstag erfüllt daher einige der gängigen Vampirklischees, wie z.B. das Schlafen am Tage in einer sargähnlichen „Bettkiste“ (LuS, 76) oder die niedrige Körpertemperatur.⁶³² Außerdem hat er eine Aversion gegen „lebendiges Wasser“ (LuS, 124), Knoblauch, Hostien und Kruzifixe.⁶³³ Samstag verfügt angeblich sogar über die Fähigkeit, Wände entlangzukriechen, die schon Bram Stokers Graf Dracula beherrschte.⁶³⁴

Abgesehen von seiner Vampirrolle spielt Constantin Samstag jedoch noch eine weitere – die seines mysteriösen Auftraggebers Mijnheer:

Ich habe mich vergessen, Mijnheer, das war doch einmal ein Brief an Sie. An wen mag er nun sein? Die Adressaten fangen an, mir nebelhaft zu werden, nachdem mich Mona zum ersten Mal bei Ihrem Namen genannt hat: Ja, Mijnheer (LuS, 340).

⁶³¹ Jochen Hieber: *Porträt des Künstlers als Vampir. Über Adolf Muschgs Roman „Das Licht und der Schlüssel“*. In: Ders.: *Wörterhelden, Landvermesser. Aufsätze und Kritiken*. Frankfurt a.M. 1994, S. 148-153, hier S. 149.

⁶³² LuS, 44: „Oh, sagt sie [Mona] und schaut mich jetzt an, haben Sie die ganze Zeit gefroren? Sie sind ja auch hier ganz kalt [...]“

⁶³³ LuS, 229: „*Ich weiß noch, daß du keinen Knoblauch magst. Da wissen Sie schon das Wichtigste, sage ich. Ich mag Knoblauch, und du auch. Vorgestern war welcher an den Spaghetti, und die hast du gelobt. Ich arbeite an mir, sage ich. – Auch mit Hostie und Kruzifix werde ich noch fertig. Was ist denn dein Problem? Ich komme vom Blut nicht weg.*“; Hervorhebungen wie im Original. Die kursiven Abschnitte kennzeichnen jeweils die anderen Gesprächsteilnehmer, in diesem Fall Mona.

⁶³⁴ LuS, 77: „Wie Flügel rauscht es über mir, wenn ich die Wand meines Kastens herunterkrieche, kopfüber, senkrecht, ja.“; D, 46: „I saw something coming out of the Count's window. I drew back and watched carefully, and saw the whole man emerge.“

Mit dem Auftrag des blinden Mijnheers, ihm drei der besten holländischen Stillleben des 17. Jahrhunderts zu besorgen,⁶³⁵ macht Samstag sich somit unbewusst auf die Suche nach seiner (Ich-)Identität.⁶³⁶ Mijnheer hofft, „in der Kunst das Leben finden zu können“⁶³⁷, obwohl die Kunst, und besonders das Stillleben, das im Französischen bezeichnenderweise „nature morte“ heißt, den Inbegriff der Vergänglichkeit und des Todes darstellt. Doch besonders „die beständige Erinnerung an die Vergänglichkeit aller Dinge [...] sowie das gleichzeitige Aufheben der Vergänglichkeit im Medium der Kunst“⁶³⁸ faszinieren Mijnheer. Oliver Claes sieht in Mijnheer

das Kunst-Ich des Erzählers Samstag [...], nicht im Sinne von Identität, sondern als eine weitere Rolle, die er spielt, spielen muß, vertritt sie doch die Forderungen der Kunst, ihre Distanz zum Leben und ihre Nähe zum Tod, der sich der Erzähler zu entziehen versucht.⁶³⁹

Mijnheer – „das Kunst-Ich“ Samstags – verschreibt sich der Kunst und der Suche nach dem perfekten Stillleben – dem perfekten (Selbst-)Bild –, vergisst darüber jedoch zu leben.⁶⁴⁰ In Hermann Hesses Werk *Siddhartha* (1922) erklärt die titelgebende Hauptfigur – deren Name an den historischen Buddha Siddhartha Gautama anklingt – dieses Phänomen:

Wenn jemand sucht, [...] dann geschieht es leicht, daß sein Auge nur noch das Ding sieht, das er sucht, daß er nichts zu finden, nichts in sich einzulassen vermag, weil er nur immer an das Gesuchte denkt, weil er ein

⁶³⁵ Die Niederlande waren besonders durch Jan Vermeer der Mittelpunkt der Stilllebenkunst des 17. Jahrhunderts.

⁶³⁶ Die Suche nach der eigenen Identität geht auf das 1950 aufgestellte Modell der lebenslangen psychologischen Entwicklung des Psychoanalytikers Erik Erikson zurück. „Diese Sichtweise der Entwicklung über die ganze Lebensspanne hinweg erfordert eine verstärkte Berücksichtigung psychosozialer Entwicklungsschritte, die sich in entsprechenden Veränderungen des Verhaltens, Wertens, Urteilens und Erlebens niederschlagen. Jedes Lebensalter bietet spezifische Veränderungen, die neue Erfahrungsmöglichkeiten, neue Interaktionen und damit auch Störungen der Entwicklung hervorrufen können.“ (Gerhard Schüßler, Alexander Brunnauer: *Psychologische Grundlagen psychischer Erkrankungen*. In: Hans-Jürgen Möller, Gerd Laux, Hans-Peter Kapfhammer (Hg.): *Psychiatrie und Psychotherapie*. Bd. 1: *Allgemeine Psychiatrie*. Heidelberg 2008, S. 228-263, hier S. 241).

⁶³⁷ Oliver Claes: *Fremde. Vampire. Sexualität, Tod und Kunst bei Elfriede Jelinek und Adolf Muschg*. Bielefeld 1994, S. 176; vgl. LuS, 491: „Ich verlange von der Kunst meinen Leib zurück.“

⁶³⁸ Claes: *Fremde. Vampire*, S. 180; vgl. dazu LuS, 475; Hervorhebung wie im Original: „Was für ein Spaß, gerade das Vergängliche magistral, vielleicht unvergänglich darzustellen, es mit sich selbst zu hintergehen, das Wie zum Zeugnis gegen das Was zu machen. Ist ein gut gemalter Totenkopf noch ein Triumph des Todes, oder schon ein Triumph über den Tod?“

⁶³⁹ Claes: *Fremde. Vampire*, S. 178.

⁶⁴⁰ Vgl. Louis: *Metabilder in der Literatur*, S. 133.

Ziel hat, weil er vom Ziel besessen ist. Suchen heißt: ein Ziel zu haben.
Finden aber heißt: frei sein, offen stehen, kein Ziel haben.⁶⁴¹

Die unterschiedlichen Ich-Figuren des Constantin Samstag zeigen das Spielen mit der eigenen Identität: die Brüche und Veränderungen, die jeder Mensch in seinem Leben durchmacht und die verschiedenen Rollen, die er verkörpert. Adolf Muschg bestätigt diese Annahme 1984 in seinem Aufsatz *Wie echt ist das Ich in der Literatur?*, wenn er sagt: „Meine Ich-Figuren dagegen sind immer das reine Spiel mit der Identität. Ich gehöre also wohl zu den Schreibern, die ‚sich‘ nur im Versteck ihrer Fiktionen auf die Spur kommen.“⁶⁴² In seiner Vorlesungsreihe *Literatur als Therapie?* fordert er seine Zuhörer dann dezidiert dazu auf, sein Ich in seinen Werken ausfindig zu machen.⁶⁴³ In der Suche nach der eigenen Identität ist der Wunsch verborgen, die Wahrheit *ans Licht* zu bringen, den bereits Edward Allison in Döblins *Hamlet* antrieb und nun auch Muschgs Constantin Samstag – unbewusst – umtreibt. Dabei wird der Vampir unerwartet von seinem größten Kontrahenten Jan Willem van Helsing unterstützt.

b) Die Suche nach der Ich-Identität

Der Amsterdamer Polizist Jan Willem van Helsing macht Jagd auf Kunstschmuggler. Name und Herkunft Jan Willems verweisen auf Draculas Kontrahenten, den Vampirjäger und omnipotenten Wissenschaftler Abraham van Helsing, der ebenfalls in Amsterdam wohnte. Der Polizist wird für den selbsternannten Vampir zu einem unbequemen Zeitgenossen, da er dessen Rolle – vernünftigerweise, aber scheinbar im Widerspruch zu seinem Namen van Helsing – nicht für echt hält:

Ja, da hätte ich eine Rolle für Sie, sagte er [Jan Willem], als Werkzeug des Satans. Hätte sie Ihnen nicht geschmeichelt? Sie kokettierten ja immer mit

⁶⁴¹ Hermann Hesse: *Siddhartha. Eine indische Dichtung* (1922). Berlin, Frankfurt a.M. 2013, S. 126.

⁶⁴² Adolf Muschg: *Wie echt ist das Ich in der Literatur?* In: Manfred Dierks (Hg.): *Adolf Muschg*. Frankfurt a.M. 1989, S. 319-329, hier S. 328.

⁶⁴³ Muschg: *Literatur als Therapie?*, S. 99.

Ihrer schwarzen Seele. Dracula. Aber aus der Neuauflage dieses Romans wurde nichts (LuS, 387).

Da van Helsing Samstag seine ‚künstliche‘ Vampirrolle nicht durchgehen lässt – und demnach nicht nur Kunstschmuggler, sondern obendrein auch Vampire jagt –, zwingt van Helsing ihn geradezu, über sich nachzudenken. Der Polizist verhält sich zu Samstag, wie Samstag zu Mona, mit dem Unterschied, dass van Helsing Samstag wirklich helfen möchte, ohne seine Zufriedenheit jedoch an den Erfolg dieses Vorhabens zu knüpfen. Der vermeintliche Widersacher entpuppt sich somit als Samstags Freund – wenngleich Samstag dies als ‚Gejagter‘ freilich anders sieht.

Samstag hält sich als Vampir – und Schriftsteller – für einen „Grenzgänger zwischen den Welten“⁶⁴⁴, denn er ist „anwesend [...] und doch nicht recht da“ (LuS, 396). Sein Rollenspiel hilft ihm jedoch unbewusst bei seiner Selbstfindung, da er, wie Muschg selbst, seine Identität beim Schreiben findet.⁶⁴⁵ Durch seinen undefinierbaren Zustand fühlt er sich ausgestoßen aus der Gesellschaft der Menschen, obwohl er seine Außenseiterrolle *selbst gewählt* hat. Der Schriftsteller Samstag hat sich die Rolle des lebensmüden Außenseiters und ungeliebten Ungeheuers *selbst zugeschrieben* und sich so in diesem Zustand zwischen Leben und Tod eingerichtet.⁶⁴⁶ Er vermag jedoch nicht zu erkennen, dass sein negatives Selbstbild – der Vampir – eine selbstgewählte Rolle und damit eine freie, wenn auch unbewusste, Entscheidung ist (LuS, 379). Deshalb erwartet Samstag, der sein Leben bisher von der Meinung anderer Menschen abhängig gemacht hat, Anerkennung und Mitleid für seine Leidensrolle.⁶⁴⁷ Darin schwingt die Hoffnung mit, „so sein zu dürfen, wie man ist, und geliebt zu werden in einem Maße, das nur als Gnade bezeichnet werden kann.“⁶⁴⁸ Samstag ist süchtig danach, durch seine Selbststigmatisierung und

⁶⁴⁴ Peter Gözl: *Von Ödipus zu Parzival. Inter- und Intratextualität bei Adolf Muschg*. In: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 40 (1997), S. 215-225, hier S. 217.

⁶⁴⁵ Vgl. Muschg: *Wie echt ist das Ich in der Literatur?*, S. 328.

⁶⁴⁶ Dieser diffuse Zustand des Schriftstellers wird bei Elfriede Jelinek noch genauer untersucht.

⁶⁴⁷ LuS, 380: „So, sage ich, und was kriege ich sonst? Wie wär’s denn mit ein bißchen Mitleid [...]?“ – „Nein, sagt er [Fraukes ehemaliger Lehrer], wir würden nie genug davon kriegen, wenn wir damit anfangen, und erst recht kaputtgehen. Es ist eine Sucht. Wir brauchen etwas Besseres.“

⁶⁴⁸ Bunte: *Die Kunst, ganz zu leben*, S. 86.

-inszenierung die Zuwendung seiner Mitmenschen zu erlangen und identifiziert sich mit dem Krankheitszustand: „Es muß wahr sein: ich kann nicht leben. Ich will nicht erlöst sein“ (LuS, 134). Samstag ist deshalb verwundert – möglicherweise sogar latent beleidigt–, als Mona dieses negative Bild, das Samstag selbst von sich hat, nicht sieht:

Das also ist mein Portrait. Das Gesicht hat die aufgerissenen Augen nach oben gerichtet, auch der Mund steht offen und läßt die Reißzähne sehen. Meine Lippen sich unnatürlich rot gemalt, die Mund-Nasen-Falte und die Augensäcke kräftig ausgezeichnet. Die Ähnlichkeit ist naiv und brutal. Frau Mona ist neben mich getreten [...]. Ein Ungeheuer, sagt sie ohne Befangenheit, als ob sie mich nicht erkannte [sic!] (LuS, 243).

Der Lebensverlust, der ihm seine Leidensrolle einbringt, seine „Krankheit“ Vampirismus, ist eine von ihm erschaffene künstliche Existenz, die zwar auf Samstags fehlende Ganzheit hindeutet, jedoch die wirkliche Ursache für sein Leiden verbirgt.⁶⁴⁹ Der Therapeut Springende Feder in Samstags Selbsthilfegruppe erklärt, woran das liegt:

Wir alle erzählen einander nicht unser wirkliches Leben, sondern Geschichten, mit denen wir es besser zu ertragen glauben. [...] Geschichten sind Ausreden. Auch wenn sie wahr sein sollten, sind sie nur gut erfunden, um den Schwindel *hier* und *jetzt* nicht wirklich *spüren*, um sich nicht schämen, um sich nicht wirklich *verantwortlich* fühlen zu müssen (LuS, 126; Hervorhebungen wie im Original).

Das trifft auch auf Samstag zu. Er versucht gar nicht erst, an seinem Zustand etwas zu verändern, da er sich und seine bisherigen Entscheidungen damit selbst in Frage stellen würde. Er fürchtet, „daß viel in Bewegung kommt – *zuviel* für die unglückliche Eigenliebe; dann kann [ihm] das Unglück noch lieber sein als jede Veränderung.“⁶⁵⁰

Da Samstags Unzufriedenheit seine eigene Welt grau und trist erscheinen lässt, ist er den Menschen gegenüber ebenfalls negativ eingestellt und kann sich nicht vorstellen, dass jemand etwas für ihn empfinden könnte.⁶⁵¹ Er hält sich für „minderwertig“ (LuS, 136), für ein Monster und „*will* tot sein“ (LuS, 136;

⁶⁴⁹ Vgl. Muschg: *Literatur als Therapie?*, S. 123; vgl. Louis: *Metabilder in der Literatur*, S. 137.

⁶⁵⁰ Muschg: *Literatur als Therapie?*, S. 107; Hervorhebung wie im Original.

⁶⁵¹ LuS, 233: „[Mona sagt:] Samstag, du brauchst Hilfe, warum gibst du das nicht zu? Weil du glaubst, daß es für dich keine Hilfe mehr gibt, stellst du dich tot. [...] Du läßt keinen Menschen an dich heran. [...] Du kannst dir nicht vorstellen, daß dich andere mögen, irgend jemand. Darum hältst du dir die Menschen so vom Leib. Das glaube ich.“

Hervorhebung wie im Original). Sobald jemand versucht, ihm zu helfen, tritt er jedoch den Rückzug an und weist die Hilfe ab.⁶⁵² In diesem negativen Glauben verhaftet würde er gar nicht bemerken, wenn die Menschen ihm freundlich begegneten:

Warten, bis ein Wunder geschieht, hat in meinem Zustand keinen Sinn mehr. Wenn das Wunder geschähe, ich wüßte nichts mehr damit anzufangen. Ich würde ihm nicht einmal anmerken, daß es ein Wunder sein möchte (LuS, 395).

Dieses Phänomen aus der Psychologie nennt sich selektive Wahrnehmung. Der Betroffene sieht nur bestimmte Aspekte aus seinem Umfeld und blendet die anderen aus, was mitunter zu Überbewertung und Übergeneralisierung einer Situation führt.⁶⁵³ Samstag sieht deshalb nur die Negativität, die ihn umgibt und nicht das Gute. Unterbewusst hat dies sogar einen tiefergehenden Grund: Denn nur wenn er seine Leidensrolle beibehält, kann er sich, so Samstags Vorstellung, Zuwendung von seinen Mitmenschen erhoffen. Samstag „empfindet sich als tot, weil [er] sich nicht lieben lassen will, und das letztendlich, weil [er] sich selbst nicht lieben kann.“⁶⁵⁴

Diese Selbstverachtung geht auf Samstags Schulzeit zurück, als dieser von seiner Klassenkameradin „Mani“ verschmäht wurde. Er

flüchtete sich demnach schon als Pubertierender in eine Form des Tot-Seins, des intellektuell ausgefuchsten Verdrängens persönlicher Betroffenheit. Diese Methode, Schmerz nicht zuzulassen, führte offensichtlich zu einer Verleugnung jeglicher Notwendigkeit, emotionale Erlebnisse anzunehmen, was als Basis für ein ‚ganzes‘ Leben unabdingbar ist. [...] Das Bedürfnis nach Liebe und körperlicher Nähe wird wegzurationalisieren versucht mit katastrophalen Folgen für die Entwicklung des Individuums.⁶⁵⁵

Durch das Trauma der verschmähten Liebe hat Samstag den Kontakt zu einem Inneren – zu seiner Identität – verloren und eine narzisstische Persönlichkeitsstörung entwickelt.⁶⁵⁶ Da er seitdem Gefühle nicht mehr zulässt,

⁶⁵² Vgl. Claes: *Fremde. Vampire*, S. 152.

⁶⁵³ Vgl. Schüßler, Brunner: *Psychologische Grundlagen*, hier S. 253.

⁶⁵⁴ Bunte: *Die Kunst, ganz zu leben*, S. 86.

⁶⁵⁵ Ebd., S. 88.

⁶⁵⁶ Thomas Bronisch, Viola Habermeyer, Sabine C. Herpertz: *Persönlichkeitsstörungen*. In: Hans-Jürgen Möller, Gerd Laux, Hans-Peter Kapfhammer (Hg.): *Psychiatrie und Psychotherapie*. Bd. 1: *Allgemeine Psychiatrie*. Heidelberg 2008, S. 1031-1093, hier S. 1069: „[Die narzisstische

fühlt sich sein Leben fad und wie eine minderwertige Nachbildung der Wirklichkeit an. Wie eine düstere Zwischenwelt, weder Leben noch Tod. Dort gefangen sucht er nach einem Weg, seine Lebensfreude zurückzuerlangen und wird selbst zu einem Energievampir, der sich – im Zuge der von ihm angebotenen Saugtherapie – an der Lebensfreude und Energie seiner Mitmenschen labt.

Abhängigkeitsverhältnisse: Die ‚Saugtherapie‘

Der klassische Vampir braucht Blut, um zu überleben. Als moderner Vampir, für den sich Constantin Samstag hält, stillt er seinen Blut- bzw. Lebensdurst, indem er den Arztfrauen Myrna Bruitenhuis, Maaïke Smolders und Jeanette Veenendaal die Dienstleistung einer Saugtherapie anbietet. In dieser Therapie entnimmt er seinen Patientinnen, so redet er es sich ein, Blut durch Saugen, obwohl er ihnen dabei nicht körperlich nahe kommt: „Ich beiße sie, aber ich rühre sie nicht an. Mein Biß ist ein Akt der Entfernung“ (LuS, 160). Die Patientinnen empfinden das Saugen wie eine spirituelle Erfahrung, eine Erleuchtung. Samstag zeigt den Frauen als Gegenleistung für die „Blutentnahme“ ihr wahres Ich und macht sie glücklicher.⁶⁵⁷ Es ist, „[a]ls kläre sich ein Spiegel, als öffne sich ein Auge hinter dem Auge“ (LuS, 109), welches Dinge sieht, die weit entfernt von jeglicher Vorstellungskraft sind, wie Myrna

Persönlichkeitsstörung] ist gekennzeichnet durch die übertriebene Darstellung eigener Fähigkeiten und die unaufhaltsame Suche nach Erfolg und Bewunderung. Arroganz, Überheblichkeit und Anspruchsdenken kennzeichnen den Umgang mit Anderen. Egozentrisch auf eigene Positionen und Bedürfnisse bezogen sind narzisstische Persönlichkeiten wenig empathisch und tendieren zur Manipulation und Ausbeutung der Mitmenschen. Überzeugt von der eigenen Großartigkeit und ihren besonderen Fähigkeiten erwarten sie eine Sonderbehandlung und stellen rasch die Kompetenz des Gegenübers in Frage. Nach außen wirken sie oft selbstbewusst, sind aber gleichzeitig empfindsam und kränkbar. Diese blendende, großartige Fassade dient zur Stabilisierung eines zugrunde liegenden höchst brüchigen Selbstwertgefühls.“

⁶⁵⁷ LuS, 94: „Mein Biß zeitigte [sic!] Wirkung, die vollblütige Frau wurde Zug um Zug zur verständigen, entspannten, ja zur glücklichen.“; LuS, 96: „Ich locke ihre Kraft, an die sie nicht mehr glaubte, die sie nicht mehr spüren konnte, aus ihrem Verlies hervor, sie breitet sich über ihre ganze Haut aus wie eine Sonne. Leib und Seele strömen zusammen im Kontakt mit meinen Lippen. Ich werde nicht eins mit meinen Kundinnen, das war einmal. Aber ich mache sie eins mit sich selbst und werde satt dabei.“

betont: „Wenn du saugst, sagte Myrna, beginne ich zu sehen“ (LuS, 108f.). Durch Samstag beginnt Myrna ihr eigenes Ich zu erkennen. Sie lebt durch ihr Blutopfer entsprechend auf, anstatt sich wie bei einem herkömmlichen Vampirbiss geschwächt zu fühlen, da sie endlich das Gefühl hat „gebraucht“ zu werden. Da Samstag nur vorgibt, seine Patientinnen zu beißen, ist er kein blutrünstiger Vampir im klassischen Sinne. Er verspürt wegen des „Blutes“, das nichts anderes ist als Lebensfreude (vgl. LuS, 159), an manchen Tagen einen großen Hunger auf sein eigenes Leben: „Ich möchte leben; es gibt Augenblicke [...], wo ich leben möchte“ (LuS, 199). Doch meistens will er schlichtweg „ausgelitten haben“ (LuS, 248). Die Lebensfreude, die er seinen Patientinnen entzieht, erinnert ihn schmerzlich daran, dass er mit seinem eigenen Leben unzufrieden ist. Er gesteht sich die Freude am Leben und den Genuß schöner Momente – wie das Saugen von „Blut“ – nicht ohne Weiteres zu, weil er glaubt, sie nicht verdient zu haben: „Es schmeckt nach mehr, gut. Aber ich habe auch meinen Stolz. Ich giere nicht, das Wasser trieft mir nicht von den Lippen“ (LuS, 160). Diese Einstellung geht auf das Trauma zurück, das er in seiner Jugend durch die Zurückweisung Manis erfahren hat. Seine Zufriedenheit knüpft er stattdessen an die Bedingung, dass seine Patientinnen durch seine Therapie glücklich werden *müssen*. Dadurch ist er von den Frauen genauso abhängig wie sie von ihm,⁶⁵⁸ wie sich während einer Therapiestunde mit seiner Patientin Maaïke Smolders zeigt. Maaïke erschrickt nicht, als sie entdeckt, dass Samstag kein Spiegelbild hat, sondern bestätigt ihm sein selbstgeschaffenes Vampirbild:

Sie aber zog, von mir unbemerkt, ihren Taschenspiegel und erfuhr die Wahrheit: daß ich nicht zu sehen bin. Sie zitterte nicht. Wäre ich wirklich das Ungeheuer aus Jan Willems Buch gewesen, sie hätte zittern dürfen. Entdeckt, wie ich gewesen wäre, hätte ich ihr die Kehle durchbeißen müssen. Aber sie weiß ja, es stört sie nicht, sie sagt es mir mit heiterem Seufzer am Ende der Behandlung: daß ich ein Ungeheuer bin (LuS, 402).

Mit Kritik können Narzissten nicht umgehen, da sie ihr Selbstbild angreifen würde. Deshalb wird Maaïke ihm, allein aus Selbstschutz, sein Vampirsein nicht absprechen. Würde sie ihn offen kritisieren, hätte sie mit einem

⁶⁵⁸ Vgl. Ingrid Pohl: *Adolf Muschg. Das Licht und der Schlüssel*. In: *Neue Deutsche Hefte* 186 (1985), H. 2, S. 380-382, hier S. 381.

Wutausbruch seinerseits zu rechnen („hätte ich ihr die Kehle durchbeißen müssen“). Ihr Glauben an die Wirkung der Therapie bestätigt Samstag wiederum in seiner Vampirrolle. Seine starke Abhängigkeit vom Glauben seiner Patientinnen wird deutlich, als er gleich darauf sagt:

Ich hätte auch erschrecken können. Wie leicht konnte jetzt meine ganze Existenz in ihren schönen kieselgrauen Augen beendet sein. Würde sie ihren Augen trauen oder ihrem Gefühl (LuS, 402)?

Das offenbart Samstags mangelndes Selbstbewusstsein. Er ist sich seines eigenen Selbst nicht bewusst, deshalb benötigt er die Bestätigung anderer Menschen. Er hat ein – falsches – Selbstbild von sich erschaffen (das des Vampirs), das andere nicht in Frage stellen dürfen. Hätte seine Patientin ihm seine Vampirrolle nicht weiterhin bestätigt, hätte Samstag ebenfalls nicht mehr an sie glauben können. Das Thema des Selbstbilds und des damit zusammenhängenden Selbstbewusstseins, das Muschg hier anspricht, beschäftigte auch Walter Roth in seiner Dissertation über Alfred Döblin. Er fragte sich:

Wie weit gewinnen wir unser Selbstbild aus den Deutungen unserer menschlichen Umgebung? Machen uns diese Rollenerwartungen effektiv zu jeweils anderen Menschen, oder sind wir noch etwas mehr als die Summe solcher Deutungen?⁶⁵⁹

Was die Figur des Constantin Samstag angeht, lassen sich diese Fragen eindeutig beantworten: Wie die Frauen, die er therapieren will, lechzt Samstag nach Anerkennung und Zustimmung von außen. Da er selbst glaubt, ein Vampir zu sein und deshalb laut Vampirdiskurs kein Spiegelbild haben darf, kann er sein Spiegelbild – und damit auch seine eigene Identität – nicht sehen und sich nur durch die Augen anderer Menschen erfahren.⁶⁶⁰

Doch nicht nur Samstag hadert mit seinem Selbstbild, auch seine Patientinnen suchen ihre Anerkennung bei anderen. Jeannette Veenendaal versucht sie durch ihren rasanten Fahrstil und etliche Affären zu bekommen, mit denen sie allen anderen und sich selbst beweisen möchte, wie unwiderstehlich und

⁶⁵⁹ Walter Roth: *Döblinismus*. Zürich 1980, S. 27.

⁶⁶⁰ Vgl. Claes: *Fremde. Vampire*, S. 92. In Kapitel V wird der Aspekt des Spiegelbilds und des daraus resultierenden Selbst-Bewusstseins anhand von Jelineks Stück noch ausführlicher behandelt.

aufregend sie und damit auch ihr Leben ist. Eigenschaften, die ihr eigener Mann an ihr seit langem nicht mehr bemerkt hat, da sie ihn nie zu Wort kommen lässt (vgl. LuS, 91). Jeanettes verzweifelte Jagd nach Anerkennung – wie Samstag hat scheinbar auch sie eine narzisstische Persönlichkeitsstörung – offenbart nur, wie hilfsbedürftig sie ist. Myrna Bruitenhuis hat sich nach ihrer Hochzeit hingegen ganz und gar ihrem Mann hingegeben, „um seine Dienerin zu werden“ (LuS, 103). Darüber vergaß sie ihre eigenen Bedürfnisse und verlor die Verbindung zu ihrem Ich. Ebenso verhält es sich bei Maaike Smolders, die an einer dependenten Persönlichkeitsstörung⁶⁶¹ zu leiden scheint – womit sie, wie Myrna, das ideale Gegenüber für ihren narzisstischen Partner ist. Dependente und narzisstische Persönlichkeitsstörung bedingen einander. Der Narzisst nimmt und der dependente Partner gibt übermäßig. Glücklich können sie beide nicht werden, da sie den jeweils anderen für die Aufwertung ihres Selbstwerts benötigen und bleiben in ihren Abhängigkeitsverhältnissen gefangen. Obwohl Maaike bereits erwachsene Kinder hat, scheint es Samstag,

[a]ls wäre es gar nicht ihr Leben gewesen, was ihr zugestoßen ist, sondern eins für eine andere, zum Erfolg bestimmte Person. Das ist sie nicht. Sie hat ein paar Jahrzehnte unter fremden Leuten gelebt – auch ihre Familie gehört dazu – und sich Mühe gegeben, das Richtige zu tun und nicht aufzufallen (LuS, 114f.).

Die Frauen in Muschgs Roman sind – wie ihr Therapeut Samstag – vor allem Opfer ihres festgefahrenen Zustands und ihrer Angst vor Veränderung. Sie wollen ihre selbsterschaffenen Rollen nicht aufgeben, da sie sich sonst eingestehen müssten, selbst für ihre gegenwärtige Situation verantwortlich zu sein. Würden sie sich dem alternativen Lebensentwurf fügen, den Samstag ihnen in seiner Therapie aufzeigt, müssten sie damit beginnen, ihr Verhalten zu ändern – was sie ebenfalls nicht wollen. Jeannette „behandelt die Unterstellung, ihr Leben könnte ihr lieb sein, wie einen unsittlichen Antrag“ (LuS, 90). Wurde

⁶⁶¹ Bronisch, Habermeyer, Herpertz: *Persönlichkeitsstörungen*, S. 1068: „Menschen mit einer dependenten oder abhängigen Persönlichkeitsstörung erleben sich als schwach und hilflos. Sie übernehmen wenig Verantwortung für ihr Leben und sind in vielen persönlichen Bereichen auf den Rat und die Unterstützung Anderer angewiesen. Vor dem Hintergrund des Insuffizienzerlebens und starker Verlassenheitsängste passen sie sich in Beziehungen an, vermeiden Konflikte und stellen eigene Bedürfnisse zurück. [...] Dependente Menschen sind oft sehr empathisch und gehen gefühlvoll auf die Bedürfnisse des Partners ein [...].“

Constantin Samstag zu Beginn der von seinen Patientinnen selbst gewählten Therapie als Lebensretter gepriesen, wird seine Hilfe später, als diese selbst aktiv ihr Leben ändern sollen, beklagt.⁶⁶² Dieser Widerstand zeigt deutlich, dass die Frauen ihren Krankheits-Zustand selbst herbeiführten und eigentlich nicht geheilt werden wollen. Denn

[z]um Kunstwerk Krankheit gehört schon der Widerstand gegen die Heilung, sozial gesprochen: gegen den Arzt. An dieser Krankheit ist etwas Gesundes, das wir uns nicht nehmen lassen: sie ist nicht nur Lügen, sondern auch Sprache, ja Geständnis. Der Kranke wehrt sich dagegen, daß ihm das Wort verboten, daß es mit einem Sprichwort oder einem Valium zum Schweigen gebracht wird.⁶⁶³

Der Therapeut Samstag wird in den Augen der Frauen deshalb – wie van Helsing zuvor für Samstag – „zu einem unbequemen Zeitgenossen und unerwünschten Außenseiter“⁶⁶⁴, da er ihr Selbstbild in Frage stellt. Die Frauen unterstellen ihm, sie nicht als Personen wahrzunehmen, sondern sie nur unterdrücken zu wollen und lenken den Fokus von sich auf Samstag:

Ja, sagt Jeanette, Sie behandeln uns wie Figuren. Sie verlassen sich darauf, daß wir das schon gewohnt sind. Eigentlich behandeln Sie uns genau so, wie Männer Frauen immer behandelt haben (LuS, 412).

Wir lachen nicht über eine Kranke, sagt Maaïke, wir lachen über die Gewohnheit der Männer, Frauen, die sie nicht in die Reihe kriegen, krank zu nennen. Heute wollen wir darüber einmal lachen (LuS, 413).⁶⁶⁵

Das trifft in der Tat zu, da Samstag die Therapie der Frauen als Ausrede für sich nutzte, um nicht über sein eigenes Leben nachdenken zu müssen.

Hilfe zur Selbsthilfe: Die Erzähltherapie

Wie bereits anhand von Alfred Döblins *Hamlet* gezeigt wurde, können Literatur und Kunst bei den Rezipienten eine therapeutische Wirkung auslösen, wenn

⁶⁶² Vgl. Louis: *Metabilder in der Literatur*, S. 131; vgl. LuS, 411: „Ja, sagt jetzt Jeanette, ich hatte immer das Gefühl, wenn ich bei Ihnen war: das bin gar nicht mehr ich selbst. Sie machen etwas aus mir, wovon Sie das Gefühl haben, es müsse mir schmeicheln. Oder gruseln, wie eine schicke Perversion.“

⁶⁶³ Muschg: *Literatur als Therapie?*, S. 124f.

⁶⁶⁴ Claes: *Fremde. Vampire*, S. 104.

⁶⁶⁵ Das Thema der „kranken Frau“ wird in Kapitel V über Elfriede Jelineks Theaterstück *Krankheit oder Moderne Frauen* noch weiter ausgeführt.

anhand der Literatur die eigene Handlungsweise erkannt und korrigiert werden kann. Kunstwerke sind, wie Muschg in seinen Frankfurter Vorlesungen *Literatur als Therapie?* (1981) ausführt, jedoch „die einzigen Beweisstücke, wie viel wir aus dem machen können, was uns angetan wird.“⁶⁶⁶ Muschg traut der Literatur ein gewisses Maß an therapeutischer Wirkung zu, nimmt sie jedoch „gegen die erdrückende Erwartung der ‚Lebenshilfe‘ in Schutz“⁶⁶⁷. Anders als bei Alfred Döblins Romancharakter Edward Allison sollen Samstags Erzählungen Mona nicht vom eigentlichen Geschehen ablenken, sondern sie auf das aufmerksam machen, was in ihrem Leben fehlgeschlagen ist. Wegen ihrer Leukämie-Erkrankung hat die Stewardess Mona – wie Constantin Samstags Patientinnen Maaike, Myrna und Jeannette, die Samstag als mahnendes Beispiel heranzieht – ihr Ich aus dem Blickfeld verloren und ihr Leben bereits aufgegeben. Mona versteht sich lediglich als eine „Gehilfin starker Männer“ (LuS, 349) und tauscht ihre Persönlichkeit gegen ein Rollenstereotyp aus, das sich in allen ihren Beziehungen zu Männern wiederholt. Sie verharret ebenfalls in der festgelegten Frauenrolle und sieht es für sich nicht als Option an, daraus auszubrechen, obwohl sie zu diesem Zeitpunkt unglücklich ist. Männer sind für sie „Blutsauger“ (LuS, 113), denen sie sich lediglich körperlich hingeben kann (LuS, 42). Wie Samstag verbietet auch Mona es sich, Gefühle zu empfinden.

Wie eine moderne Scheherazade versucht Samstag, ihre Einstellung zum Leben durch tägliche Gespräche und Erzählungen zu verbessern.⁶⁶⁸ Das Haus Herengracht 1001, in dem beide wohnen, wird durch die an *Tausendundeine Nacht* anklingende Hausnummer „zum Ort des Erzählens um Leben und Tod“⁶⁶⁹. Samstag versucht, mit dem Erzählen jedoch nicht nur Mona am Leben zu halten, sondern auch sich selbst. Als Wanderer zwischen dem Dies- und Jenseits, für den sich der vermeintliche Vampir Samstag hält, fühlt er sich dazu

⁶⁶⁶ Muschg: *Literatur als Therapie?*, S. 133.

⁶⁶⁷ Ebd., S. 19.

⁶⁶⁸ Vgl. Renate Böschstein: *Schreiben nach und mit Freud. Zum Verhältnis von Text und Subtext in Romanen von Adolf Muschg*. In: Manfred Dierks: *Adolf Muschg*. Frankfurt a.M. 1989, S. 56-81, hier S. 74.

⁶⁶⁹ Claes: *Fremde. Vampire*, S. 149.

berufen, Mona Respekt vor dem Tod einzuflößen, damit sie das Sterben aufgibt.⁶⁷⁰ Samstag möchte mit seinen Erzählungen erreichen, dass die todkranke Frau „Abwehrkräfte gegen krankmachende Männer und krankmachende Liebe“⁶⁷¹ entwickelt – und damit auch gegen ihn. Indem sie an ihren Schwächen arbeitet, baut sich ihr Selbstwertgefühl auf, das sie immun gegen die negativen Impulse des Vampirs macht. Seine Therapie war erfolgreich, wenngleich die Erzählungen an sich Mona nicht therapieren können, sondern ihr lediglich ein Wegweiser hin zu einer möglichen Alternative sind. Laut Muschg heißt Fiktion nicht

verminderte Realität, sondern Herstellung des möglichen Wahren gegenüber dem Positiven. Der Preis, um den diese Wahrheit vermittelt wird, ist der Schein. Aber dieser Schein hat die Kraft einzuleuchten; er ist eins mit dem Glanz sinnlicher Richtigkeit.⁶⁷²

Die Erzählungen weisen Mona zwar den Weg, die Änderungen an ihrem bisherigen Verhalten muss sie jedoch selbst vornehmen. Dieser Schritt wird durch die Ärzte im Roman erschwert, die Samstags alternativer Erzähltherapie keine Heilungschancen zusprechen. Sie sind der Meinung, dass der Mensch sterben muss, wenn nichts mehr für ihn getan werden kann: „Wir müssen lassen können, wenn wir mit dem Tun am Ende sind“ (LuS, 257). Gespräche über den Tod erleichtern das Sterben, ihrer Ansicht nach, nicht, sondern machen es im Gegenteil noch schwerer:

Es ist eine wichtige Zeit, Samstag, die Zeit vor dem Tod, die wichtigste für einen Menschen. Wenn wir sie ihm schmerzlos verlängern können, um so besser. Aber qualitativ verkürzen dürfen wir sie ihm nicht (LuS, 344).

Die Zweifel der Ärzte führen dazu, dass Samstag – der von der Meinung anderer abhängig ist – an seiner eigenen Therapie zu zweifeln beginnt. Er glaubt, Mona durch die Konfrontation mit dem Tod auf falsche Gedanken zu bringen und möchte nicht für ihren Tod verantwortlich gemacht werden, falls seine Therapie fehlschlagen sollte. In der Tat ist die Wirkung seiner Erzähltherapie anzuzweifeln, da es zunächst den Anschein hat, als würde

⁶⁷⁰ LuS, 122: „Ich mache sie mit dem Tod bekannt. Wenn sie ihn hassen lernt, umso besser für sie. Freilich, wer sein Leben retten will, darf den Tod nicht nur hassen.“

⁶⁷¹ Claes: *Fremde. Vampire*, S. 162.

⁶⁷² Muschg: *Literatur als Therapie?*, S. 141.

Samstag Mona totreden und als wäre er unfähig, sie leben zu lassen. In der skeptischen Meinungsäußerung der Ärzte steckt hingegen mehr Wahrheit, als diese selbst ahnen. Sie sehen „die Zeit vor dem Tod“ – also das Leben – als die wichtigste Zeit an und das ist zweifellos wahr. Wird jedoch der Tod stattdessen als der Zeitpunkt interpretiert, an dem das alte Ich sterben muss, damit ein neues entstehen kann, erhält die Aussage eine andere Bedeutung. Dann wäre „die Zeit vor dem Tod“ der Moment, in dem eine Verhaltensänderung oder ein Umdenken einsetzt, dass dem Leben eine neue Richtung gibt. Doch genau dies möchte Samstag, aus Angst vor den möglichen Auswirkungen, nicht zulassen. Seine Bedenken waren unbegründet. Die Erzählungen des Vampirs – die Negativbeispiele, die Samstag ihr vorgeführt hat – wirken für Mona wie „Hilfe zur Selbsthilfe“⁶⁷³, denn „Samstag fordert Mona durch sein Spiel mit dem Tod zum Leben heraus.“⁶⁷⁴ Sie sieht daraufhin in ihrer Krankheit Leukämie einen Anreiz für einen Neubeginn:

Ich möchte nur wissen, warum ich mir das angetan habe. [...] Etwas muß sie mit mir ja zu tun haben, sonst hätte ich sie nicht bekommen. Aber damit sie einen Sinn hat, muß ich doch nochmals leben (LuS, 116).

Ja, sagt sie, endlich bin ich richtig krank. Jetzt habe ich eine Chance (LuS, 348).

Als sich Mona in van Helsing verliebt, fasst sie den Entschluss, wieder aktiv zu leben, statt sich nur Samstags Erzählungen über das Leben anderer anzuhören. Samstag, der stets allen Frauen, die er therapiert, Mut macht, sich gegenüber ihren Mitmenschen zu behaupten und ihr eigenes Leben zu leben, hatte gleichzeitig Angst vor diesem Moment: Mona ist durch ihr neugewonnenes Selbstbewusstsein nicht mehr auf seine Hilfe angewiesen und droht ihm zu entweichen. Es scheint Samstag, als hätte er ein „Monster“ erschaffen.⁶⁷⁵ Da Samstag Mona nun nicht mehr helfen muss, droht ihm der Verlust seiner Energiequelle. Ihr Selbstbewusstsein löst bei Samstag Eifersucht aus, da er sich erneut bewusst wird, dass in seinem eigenen Leben etwas fehlt. Obwohl Mona ihre Krankheit als Auslöser für ein bewussteres Leben sieht, fällt sie in ihr altes

⁶⁷³ Claes: *Fremde. Vampire*, S. 175; vgl. Muschg: *Literatur als Therapie?*, S. 20.

⁶⁷⁴ Claes: *Fremde. Vampire*, S. 175.

⁶⁷⁵ In Jelineks Theaterstück *Krankheit oder Moderne Frauen* in Kapitel V haben die Männer ebenfalls diese Empfindung.

Verhaltensmuster zurück, als sie sich in van Helsing verliebt – eine weitere Furcht, die Samstag hegte.⁶⁷⁶ Als Samstag die beiden in ihrer gemeinsamen Wohnung besucht, sieht er sich darin bestätigt:

Sie saßen vor mir auf dem gestreiften Sofa, [...] und meistens sprach er. So hatte es ja seine Ordnung. Ich blickte Mona an, wenn er sprach, die blasse, gepflegte Frau, schon fast wieder die Hausfrau. [...] Die gelassene Unterstützung für den Mann. [...] Überläuferin, dachte ich. Wenn diese Beine verschlossen blieben, bis den Männern die Gitter aus den Augen fallen, bis kein Mann mehr von Notwendigkeit spricht, sich zu verteidigen. So lange soll es nicht mehr geben, was solche Männer Liebe nennen, so lange bleiben diese Beine zu. Aber sie stellt sie schon wieder aus. Das alles gehört ihm, der anders ist als alle andern. Mona hat wieder das Leuchten in den Augen. Sie ist mehr als bereit, für seine Lücken zu büßen. Mona, die Ranke im Gefängnisgitter, und alles, alles wird wieder gut, denn alles wird weitergehen wie bisher (LuS, 426f.).

Mona verfängt sich erneut in ihrem vertrauten Rollenstereotyp, indem sie sich ihrem neuen, als Polizist die öffentliche Ordnung vertretenden Partner unterordnet. Obwohl sie damit zufrieden zu sein scheint, hat sie in Samstags Augen einen Rückschritt gemacht. Dies ist bitter für ihn, da er selbst in Mona verliebt ist (vgl. LuS, 372). Als Mona sich van Helsing zuwendet, fühlt sich Samstag wieder in die Situation zurückversetzt, als seine Klassenkameradin Mani ihn abgewiesen hat: Er wird erneut von einer Frau verschmäht, für die er Gefühle hegt. Da sich darüber hinaus seine Patientinnen von ihm abwandten und ihm seine vampirische Existenz nicht länger bestätigten, zweifelte er an sich und seiner selbstgeschaffenen Vampirrolle. Durch diese drei Ereignisse geht ihm sein Lebenssinn verloren und er fällt in eine (noch) tiefe(re) Krise.

Im Verlauf des Romans führte Constantin Samstag einen Kampf mit sich selbst und gegen die Gesellschaft um die eigene Persönlichkeit. *Das Licht und der Schlüssel* ist ein Roman, der das Scheitern Constantin Samstags vorführt: Samstag findet weder die Stilleben, nach denen er während des ganzen Romans sucht, noch, im letzten Kapitel, seine Identität als Vampir.⁶⁷⁷ So wie die Identitätsbildung ein immerwährender Prozess ist, kann auch ein vollkommenes Still-Leben nicht gefunden werden, da das Leben und die

⁶⁷⁶ Vgl. Claes: *Fremde. Vampire*, S. 164.

⁶⁷⁷ Vgl. Louis: *Metabilder in der Literatur*, S. 123, 151.

Entwicklung des Menschen kontinuierlich voranschreitet und niemals still steht.⁶⁷⁸ Stillstand bedeutet Tod.⁶⁷⁹

Samstag empfindet sein Scheitern als Versagen und zieht sich daraufhin zurück. In seiner selbstgewählten Isolation erkennt er die Abhängigkeitsverhältnisse denen er ausgeliefert war: Er hatte sein Leben und sein Glück von den Therapieerfolgen seiner Patientinnen abhängig gemacht. Dabei hatte er übersehen, dass er selbst Hilfe braucht, da sein Leben leer und unwirklich ist und, dass *er* sein Verhalten ändern muss, um sich weiterzuentwickeln. Schließlich begreift Samstag, dass wahre Liebe unter Menschen nicht existieren kann, solange sie in die andere Person Erwartungen projizieren. Der Idealzustand für zwischenmenschliche Beziehungen wäre es, wenn sich die Menschen ausschließlich um ihren eigenen Lebensentwurf und ihre eigene ‚Sinnsuche‘ kümmern und damit aufhörten ihre Mitmenschen ungefragt zu therapieren.

Monas Kater Maudlin, der Fraukes Phantasie entsprungen ist,⁶⁸⁰ ist, wie Hans-Bernd Bunte ausgeführt hat, „ein Sinnbild für eine gelöste, in sich ruhende Existenzform“⁶⁸¹ und ein „Verweis auf die Möglichkeit einer freien, unpossessiven Kommunikation auch unter Menschen.“⁶⁸² Nachdem Samstag auf seinen Besitzanspruch gegenüber Mona zugunsten von van Helsing verzichtet hat, leben „zwei auf vollständige Unabhängigkeit bedachte Wesen“⁶⁸³ glücklich miteinander: der entwampirisierte Constantin Samstag und der Kater Maudlin. Er lässt Samstag die Freiheit, die dieser sich wünscht, hinterfragt nichts und fordert nichts. Ihre Beziehung funktioniert „ohne

⁶⁷⁸ Vgl. Neuhaus: *Ich ist ein Monster*, S. 123; vgl. Louis: *Metabilder in der Literatur*, S. 123, 151.

⁶⁷⁹ Das erkannte bereits Goethes Faust als er den Pakt mit Mephistopheles schloss. Johann Wolfgang Goethe: *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust*. Hrsg. v. Erich Trunz, München 1998 [=Ders.: *Werke*. Bd. 3: *Dramatische Dichtungen*. Hrsg. v. Erich Trunz. München 1996], S. 57: „Werd’ ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen,/ So sei es gleich um mich getan!/[...] Werd’ ich zum Augenblicke sagen:/ Verweile doch! du bist so schön!/ Dann magst du mich in Fesseln schlagen,/ Dann will ich gern zugrunde gehn!/ Dann mag die Totenglocke schallen,/ Dann bist du deines Dienstes frei,/ Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen,/ Es sei die Zeit für mich vorbei!“

⁶⁸⁰ LuS, 379: „Die Katze ist nämlich das Letzte, was Frauke gezeichnet hat, sagt er [Fraukes Lehrer]. – Ich vermache sie dir.“

⁶⁸¹ Bunte: *Die Kunst, ganz zu leben*, S. 84.

⁶⁸² Böschstein: *Schreiben nach und mit Freud*, S. 75.

⁶⁸³ Claes: *Fremde. Vampire*, S. 165.

Erwartungen, Ansprüche und Abhängigkeiten“⁶⁸⁴, ist also ein „vertragsloser Zustand“ (LuS, 435). Sie ist ideal, da „keiner den anderen besitzt“⁶⁸⁵. In dem Zusammenleben mit Maudlin – im weitesten Sinne eine tiergestützte Therapie – findet Samstag das anzustrebende Ideal und tritt gestärkt aus der Lebenskrise hervor. Allmählich schafft er sich durch sein neues Selbst-Bewusstsein ein neues Selbst-Bild. Dadurch erhält er auch ein Spiegel-Bild und kann fortan auf die Ich-Figur des Vampirs verzichten.

Samstags Sinnsuche ist nun beendet, da „weder das benötigte Licht noch der fehlende Schlüssel“⁶⁸⁶ – also nichts Externes – mehr nötig sind. Sein Glück und seine Erfüllung im Leben findet er in sich selbst. Dieses Ideal formuliert er im Schlusssatz seines Romans: „Hier ist kein Licht, hier ist kein Schlüssel. Jetzt ist es gut“ (LuS, 439).

Adolf Muschg, der Literatur nicht als Lebenshilfe, jedoch als Therapeutikum in Anschlag bringt, liefert dem Leser mit seinem Roman einen Lösungsvorschlag für eine Lebenskrise. Wie der Geschichtenerzähler Constantin Samstag richtet Muschg das Licht auf die Charaktere in seinem Roman, damit der Leser anhand ihrer Fehler lernen und sich weiterentwickeln kann. Einen Schritt zu einem glücklichen Leben sieht Muschg in einem zeitweiligen Rückzug in sich selbst. Muschg legt dem Leser den passenden Schlüssel in die Hand und überlässt es ihm, ob er ihn verwendet. Mehr als die Hilfe zur Selbsthilfe kann ein Kunstwerk, Muschgs *Literatur als Therapie?* zufolge, nicht geben. „Es behebt die Mißstände nicht, die Not und Angst auslösen“⁶⁸⁷, kann jedoch auf diese hinweisen und eine Alternative Sichtweise bieten. Es kann dabei helfen, das Leben wieder als das Spiel zu sehen, das es ist, und die kurze Zeit des Mitspielens zu genießen.⁶⁸⁸ „Denn das Ziel des Lebens liegt nicht *vor* uns“⁶⁸⁹, sondern in jeder Sekunde des Lebens.

⁶⁸⁴ Ebd., S. 166.

⁶⁸⁵ Ebd., S. 165.

⁶⁸⁶ Bunte: *Die Kunst, ganz zu leben*, S. 85.

⁶⁸⁷ Muschg: *Literatur als Therapie?*, S. 145.

⁶⁸⁸ Vgl. ebd., S. 145, 147.

⁶⁸⁹ Ebd., S. 204. Hervorhebung wie im Original.

V. Geschlechterkonflikte. Vampirismus und „Moderne Frauen“

Wurde Mitte des 19. Jahrhunderts unter anderem von dem Gerichtsmediziner Johann Ludwig Casper (1796-1864) noch die Hypothese aufgestellt, dass Homosexualität eine Krankheit sei, ging die Wissenschaft Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts überwiegend davon aus, dass jeder Mensch zunächst bisexuell angelegt sei und sich dann hin zur ‚normalen‘ Heterosexualität entwickle.⁶⁹⁰ Homosexualität wurde dementsprechend lediglich als minderwertige, unvollständig entwickelte Sexualität gewertet, die „das bisexuelle Stadium nie überwunden [...] und die ‚normale heterosexuelle Reife‘ nicht erreicht“⁶⁹¹ hat. Während des Dritten Reiches standen Homosexuelle, aus Sicht des nationalsozialistischen Regimes, gesellschaftlich und juristisch auf derselben Stufe mit Behinderten, unheilbar Kranken und ‚rassisch Fremden‘ – und somit außerhalb der Gesellschaft.⁶⁹² Außenseiter sind einem Regime freilich generell willkommene Opfer, da Regimezweifler durch deren Bestrafung von der Gefahr des Nonkonformismus und den Vorzügen der Anpassung überzeugt werden können.⁶⁹³ Der Paragraph 175, der bereits seit 1872 Homosexualität unter Strafe stellte und erst 1994 aufgelöst wurde, legitimierte diese Sichtweise.⁶⁹⁴ Homosexualität fand bis Ende der 1960er Jahre deshalb vorwiegend im Verborgenen statt. Homosexuelle in Deutschland traten erst im Zuge der sexuellen Revolution, die unter anderem durch die Studentenproteste und die Neue Frauenbewegung ausgelöst wurde, öffentlich in Erscheinung.⁶⁹⁵ Erst Ende der 1970er Jahre herrschte in der Wissenschaft dann die überwiegende Meinung vor, dass Homosexualität angeboren ist.⁶⁹⁶

⁶⁹⁰ Vgl. Ursula Linnhoff: *Weibliche Homosexualität zwischen Anpassung und Emanzipation*. Köln 1976, S. 12.

⁶⁹¹ Ebd., S. 12f.

⁶⁹² Vgl. Jäger: „*Gemeinschaftsfremd*“, S. 173; vgl. Hoff: *Geschichte der Psychiatrie*, S. 19.

⁶⁹³ Vgl. Brittnacher: *Der Vampir als Außenseiter*, S. 383.

⁶⁹⁴ Im §175 des am 1. Januar 1872 in Kraft getretenen Reichsstrafgesetzbuchs wurde festgehalten, dass Männer nicht miteinander in sexuellen Kontakt treten durften, da ihnen sonst eine Gefängnisstrafe drohte. Auch wurde Homosexuellen neben ihrer persönlichen Freiheit, das aktive und passive Wahlrecht sowie ihr Dokortitel aberkannt (vgl. Crăciun: *Die Dekonstruktion des Bürgerlichen*, S. 71).

⁶⁹⁵ Vgl. Linnhoff: *Weibliche Homosexualität*, S. 36.

⁶⁹⁶ Vgl. ebd., S. 12f.

Nach der Vorführung von Rosa von Praunheims programmatischem Film *Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Gesellschaft, in der er lebt* (1971), der sich auf diesen Fakt stützte, und in den Folgejahren gründeten sich homosexuelle Gruppen wie die *Homosexuelle Aktionsgruppe Westberlin* (HAW), aus der sich später das *Lesbische Aktionszentrum* (LAZ) abspaltete oder die Lesbengruppe *L 74*, die sich allgemein für die Rechte Homosexueller, letztere im Besonderen aber für die Rechte der Frauen einsetzten.⁶⁹⁷

V.1 Von den ‚Blaustrümpfen‘ zur ‚Neuen Frauenbewegung‘

Die Frauenbewegung reicht jedoch noch viel weiter zurück. Bereits 1865 wurde in Leipzig der *Allgemeine Deutsche Frauenverein* gegründet, der mit Petitionen für das Wahlrecht von Frauen plädierte und somit die Rolle der Frau neu hinterfragte. In Großbritannien schockierten Ende des 19. Jahrhunderts die „Neuen Frauen“, die sich ab 1903 in der Suffragettenbewegung wiederfanden, mit der grundlegenden Umkehrung bzw. einer Umdeutung der traditionellen Frauenrolle – und wurden damit ihrerseits zu Außenseitern. Bram Stokers *Dracula* zeigte bereits, anhand seiner Figur Mina, Reflexe der Frauenrechtsbewegung und der relativen bürgerlichen Emanzipation von Frauen in Berufen, wie dem der Sekretärin.

Die Frauengruppen, die hingegen in der „Neuen Frauenbewegung“ seit 1968 entstanden, wollten das Ungleichgewicht zwischen den Geschlechtern beseitigen. Denn selbst innerhalb der Studentenbewegung, die antrat, „Wege zur Selbstbestimmung, zur Befreiung aus Hierarchie und Fremdbestimmung zu weisen“, wurden Frauen mitunter „als anders, als passivisch und mithin als ungeeignet für den politischen Kampf“⁶⁹⁸ definiert. Die feministischen Gruppen wollten auf der sexuellen Ebene und dem Verhalten der Männer ansetzen, da die Unterdrückung der Frauen dort ihren Ursprung habe.⁶⁹⁹ Sie forderten vor

⁶⁹⁷ Vgl. ebd., S. 36.

⁶⁹⁸ Alle Zitate aus Hilde van den Boogaart: *Beziehungen. Soziale Kontrolle, Feminismus und Foucault*. Bonn 1994, S. 31.

⁶⁹⁹ Vgl. Ursula Linnhoff: *Die Neue Frauenbewegung. USA – Europa seit 1968*. Köln 1974, S. 10.

allem eine Umorientierung weg von männlichen, hin zu weiblichen Leitbildern.⁷⁰⁰ Dieses Vorhaben ließ sich nicht konfliktfrei durchführen. Der Widerstand gegen die Frauenemanzipation verschärfte sich erneut in den 1950er Jahren im Zuge der Nachkriegsrestauration.⁷⁰¹ Das traditionelle Frauenbild sah für eine Frau weiterhin hauptsächlich die Rolle der Hausfrau und Mutter vor. Die Mutterschaft wurde noch immer „als ein zentrales Attribut wahrer Weiblichkeit“⁷⁰² wenn nicht propagiert, so doch insinuiert. Noch bis 1993 stellte der Paragraph 218 die Abtreibung – auch unter 12 Wochen – unter Strafe, eine Regelung, die Frauen das Recht auf körperliche Selbstbestimmung entzog. Die Angst der Männer vor den zunehmenden Rechten der Frauen kann durch die Vampirfigur sehr eindrucksvoll wiedergegeben werden.

V.2 Vampirinnen. Zwischen Lesben, Femmes fatales und „Modernen Frauen“

Der Vampir ist eine wandelbare Figur und eignet sich dazu, Grenzüberschreitungen jeglicher Art darzustellen. Er spielt mit „Geschlechtergrenzen, -rollen und -zuschreibungen“⁷⁰³ und zwingt die Rezipienten, festgefahrene Normen zu hinterfragen. Die

Abweichungen von der Norm stellen diese *als Norm* in Frage; Idealbilder – so lässt die monströse Erscheinung ahnen – existieren allein in Vorstellungen. Das Individuum in seiner physischen Besonderheit hingegen erscheint im Vergleich mit ihnen immer schon abnorm – als monströs also, wenn auch in unterschiedlichem Maß: je individueller, desto monstöser.⁷⁰⁴

Eine Definition des Geschlechts als eine veränderbare Variable im gesellschaftlichen Kontext wird durch den Vampirismus so möglich. Er erlaubt

⁷⁰⁰ Vgl. ebd., S. 11.

⁷⁰¹ Vgl. Douglas Brode: „*Lamia and Lilith LIVE!*“ (or at Least Are Undead). In: Ders., Leah Deyneka (Hg.): *Dracula's Daughters. The Female Vampire in Film*. Lanham, New York u.a. 2014, S. 1-19, hier S. 12.

⁷⁰² Boogaart: *Beziehungen*, S. 38f.

⁷⁰³ Petra Flocke: *Vampirinnen. „Ich schaue in den Spiegel und sehe nichts.“ Die kulturelle Inszenierung der Vampirin*. Tübingen 1999, S. 166.

⁷⁰⁴ Monika Schmitz-Emans: *Monster: Eine Einführung*. In: *APuZ* 52, 23.12.2013, S. 11-17, hier S. 12.

es, „männlich besetzte Aktivität bei Frauen und weiblich besetzte Passivität bei Männern“⁷⁰⁵, sowie Liebe fernab der gesellschaftlich vorgeschriebenen Norm darzustellen. Da der Vampir sich oft keinem Geschlecht eindeutig zuordnen lässt und sich dadurch der Logik des binären Denkens entzieht, ruft er auch Furcht hervor.⁷⁰⁶ In der Phantastik geht es stets „um die literarische Darstellung von Angst“⁷⁰⁷, die in den meisten Fällen von Normabweichungen hervorgerufen wird. Diese können körperlich sein, indem eine Person z.B. äußerlich entstellt ist, genauso können es fremde Verhaltensmuster sein, die Argwohn erwecken und Angst hervorrufen. „Monster existieren“, so Sabine Kyora, „in einem Raum, in dem Grenzen durchlässig geworden seien – und in dem es nicht länger klar sei, wo Träume, Fantasien und Erinnerungen enden und das Reale beginnt.“⁷⁰⁸ Oder anders ausgedrückt: Wachstum findet außerhalb der eigenen Komfortzone statt.

Die Figur der Vampirin ist ein besonderes Phänomen, das bereits in sehr frühen literarischen Quellen, wie bei Goethes gegen die Christianisierung revoltierender Vampirbraut, als Metapher für die aufbegehrende Frau zu finden ist. Gehäuft tritt sie erst in internationalen Filmen und Literatur der späten 1960er bis 1980er Jahre, wie z.B. in *La Maschera del Demonio* (1960) von Mario Bava, in der die Vampirin an die Hexenfigur angelehnt ist, oder in *Et Mourir de Plaisir* (1960) von Roger Vadim, sowie *The Vampire Lovers* (1970) von Roy Ward Baker, die beide auf Sheridan Le Fanus Erzählung *Carmilla* basieren, auf. Die Metapher der Vampirin vermag es, wie Hans Richard Brittnacher darlegt, die Ängste und Vorurteile gegenüber solchermaßen entfesselten Frauen adäquat zu fassen:

Statt sich hinzugeben, wie es die abendländische Kultur der Frau abverlangt, wählt die Vampirin selbst ihre Liebhaber. Und sie, nicht er, entscheidet über Art und Dauer der Beziehung. Statt, wie es der Frau zukommt, Leben zu gebären, schenkt sie den Tod. Ungeniert usurpiert sie männliche Rollen und überbietet diese zuletzt noch im größten Skandal, der Wahl gleichgeschlechtlicher Partnerinnen; Vampirinnen zeigen damit

⁷⁰⁵ Flocke: *Vampirinnen*, S. 166.

⁷⁰⁶ Vgl. Scholz: *Vampire Trouble*, S. 35.

⁷⁰⁷ Brittnacher: *Ästhetik des Horrors*, S. 22.

⁷⁰⁸ Sabine Kyora: „Die ganze scheußliche Kreatur“: *Monster in der modernen Literatur und im Film*. In: *APuZ* 52, 23.12.2013, S. 26-33, hier S. 30.

eine sexuelle Präferenz, die selbst ihren männlichen Artgenossen nicht geheuer war.⁷⁰⁹

Die Figur der Vampirin repräsentiert demnach die – aus männlicher Autorensicht – in jeder Hinsicht von Männern unabhängige und somit bedrohliche Frau. Ihren radikalsten und gleichzeitig eindrucksvollsten Ausdruck findet sie in der *Femme fatale*, die sich rücksichtslos alles nimmt, was sie begehrt. Durch ihre Unabhängigkeit, Selbstbestimmtheit und sexuelle Aktivität nimmt sie die machtvoll-fordernde Rolle des Mannes ein und entkommt damit ihrem „natürlichen“ Status der passiven, abwartenden und empfangenden Frau. Sie kehrt darüber hinaus die klassischen Rollenmodelle um, indem sie den Mann zu ihrem Opfer macht.⁷¹⁰

Dieses neue Verständnis von Sexualität und Macht wurde von der männerdominierten Gesellschaft als ungewohnt und äußerst gefährlich empfunden. Diese charakterisierte sie deshalb oft als monströs, böse, verwirrt oder „vom rechten Weg abgekommen“ und machte es sich zur Aufgabe, die Vampirinnen zu töten, um deren Regelverstoß aufzuzeigen und zu bestrafen.⁷¹¹ Während männliche Vampire eher durch ihre Gewalttätigkeit und ihren Sadismus auffallen, werden Vampirinnen für ihre überbordende Sexualität und ihre Lüsterheit gefürchtet.

Für die englischsprachige Literatur zeigt Sheridan Le Fanus Erzählung *Carmilla* (1872), die Bram Stoker zu seinem Vampirroman anregte, dies sehr deutlich. Die Vampirin Carmilla und die jugendlich-naive Laura kennen einander aus Lauras Träumen, die sie seit ihrer Kindheit begleiten.⁷¹² Carmilla empfindet Laura gegenüber eine sehr starke Zuneigung, während Laura sich von Carmilla zugleich angezogen und abgestoßen fühlt. Die Forschung interpretiert Carmilla deshalb als Lauras Doppelgängerin und schlägt vor, dass sie Lauras sexuelles

⁷⁰⁹ Brittnacher: *Der Vampir als Außenseiter*, S. 372f.

⁷¹⁰ Vgl. Elke Klemens: *Dracula und ‚seine Töchter‘. Die Vampirin als Symbol im Wandel der Zeit*. Tübingen 2004, S. 32.

⁷¹¹ Später wird dieses Vorgehen jedoch auch auf den männlichen Vampir angewandt.

⁷¹² Sheridan Le Fanu: *Carmilla* (1872). In: Dieter Sturm, Klaus Völker (Hg.): *Von denen Vampiren oder Menschengaugern – Dichtungen und Dokumente*. Erfstadt 2006, S. 424-546, hier S. 450: [Laura sagt:] „Ich blickte in jenes Gesicht, das mir einst, in der Kindheit, nachts erschienen war [...]“; [Carmilla erwidert:] „Vor zwölf Jahren ist mir Ihr Gesicht im Traum erschienen, und seitdem hat es mich ständig verfolgt.“

Erwachen – auch gegenüber dem eigenen Geschlecht – darstellen könne.⁷¹³ Durch Carmillas Liebeswerbung wird Laura dementsprechend ein anderer möglicher Lebensentwurf aufgezeigt. Die negative Einstellung der männerdominierten Gesellschaft dazu zeigt sich hingegen anhand der grausamen Hinrichtung der Vampirin.⁷¹⁴ Lauras Vater und ihr Arzt Doktor Spielsberg, ein Vorgänger des Professors van Helsing, unterbinden die für jene Zeit unerhörten Empfindungen der jungen Laura bereits während ihrer Entstehung und verhindern dadurch deren Emanzipation. Laura bleibt „durch den Tod der vampirischen Freundin seelisch verarmt“⁷¹⁵ zurück.

Später in Stokers Roman *Dracula* wird eine überbordende Sexualität ebenfalls nicht geduldet. Bereits für Stoker war, so Matthias Hurst, die von allen moralischen Konventionen befreite weibliche Sexualität eine „Quelle größter Furcht“⁷¹⁶. Die Frauen bei Stoker sind durch ihre Faszination für das Unbekannte und Andersartige – den Vampir – eine Gefahr für die Gesellschaft.⁷¹⁷ Ab dem Zeitpunkt ihrer Infizierung sind sie dann für die Verbreitung der ‚Seuche‘ verantwortlich.⁷¹⁸ Minas Freundin Lucy muss in Stokers Roman sterben, da sie, in den Augen der beteiligten Männer, sexuell zu gierig war. Lucy, die von vier Männern gleichzeitig umschwärmt, von Dracula gebissen und in einen Vampir verwandelt wird, erhält vor ihrer Verwandlung während einer Bluttransfusion von allen vier Verehrern Blut, was von Abraham van Helsing explizit als sexueller Akt gedeutet wird:

Just so. Said he not that the transfusion of his blood to her veins had made her truly his bride? [...] If so that, then what about the others? Ho, ho! Then this so sweet maid is a polyandrist, and me, with my poor wife dead to me, but alive by Church's law, though no wits, all gone – even I, who am faithful husband to this now-no-wife, am bigamist (D, 159).

⁷¹³ Vgl. Andreas Tesarik: *Draculas Tante. Carmilla, der weibliche Vampir: Ihre Geschichte, ihre Filme.* In: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft* 41 (1998), H. 1-2, S. 101-118, hier S. 103; vgl. ferner Bram Dijkstra: *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture.* New York, Oxford 1986, S. 341.

⁷¹⁴ Vgl. Brittnacher: *Der Vampir als Außenseiter*, S. 382.

⁷¹⁵ Ebd.

⁷¹⁶ Hurst: *Blutige Küsse*, S. 148.

⁷¹⁷ Vgl. Bronfen: *The Vampire*, S. 81.

⁷¹⁸ Vgl. ebd.

Da der Vampirbiss ebenfalls als sexueller Akt gedeutet werden kann, hatte Lucy demnach mit fünf Männern außerehelichen Geschlechtsverkehr. In der viktorianischen Zeit, in der die ideale Frau asexuell, rein und keusch sein sollte, wurde dieses Verhalten als unpassend und zügellos empfunden. Lucys Darstellung als kinderverschlingende „Bloofer Lady“ (D, 160f.), zeigt außerdem die Angst der viktorianischen Männer vor dem Selbstbewusstsein und der Lustbefreiung der Frau. Diese würde, so deren Furcht, nicht mehr kontrollierbar sein, hätte sie erst einmal von der Freiheit gekostet. Womöglich käme sie dann ihrer Rolle als Mutter und Hausfrau nicht mehr nach, wodurch letztendlich das gesamte Gesellschaftssystem zusammenbräche.

Lucy wird durch das Pfählen – eine symbolische Vergewaltigung, die von ihrem Verlobten im Beisein der anderen Männer vorgenommen wird – wieder in ihre passive Rolle zurückgedrängt. Ihr sexueller Makel wird korrigiert. Sie steht im Roman als mahnendes Beispiel für all jene Frauen, die ihre Sexualität außerhalb der Ehe frei ausleben wollen, und ebenso für alle Männer, die beabsichtigen, sich mit einer emanzipierten Frau einzulassen. Fortan verweist Stoker auf Mina, das Ideal einer passiven, ihren Ehemann unterstützenden, sexuell größtenteils sittsamen Frau, die sich nach einem sexuellen Ausrutscher wieder ihrem Ehemann unterordnet und sich deshalb nicht in einen Vampir verwandelt. Am Ende des Romans triumphiert Mina als moralische Ehefrau über die sexuellen Verlockungen, mit denen Dracula sie verführen wollte.

Der Vampir Dracula wurde gefürchtet, weil er die Gabe hatte, in seinen weiblichen und männlichen Opfern eine ungezügelter Sexualität zu entfachen, wie es die drei Vampirinnen auf seinem Schloss nur allzu deutlich zeigen.⁷¹⁹ Draculas Verführungskünste und seine Erotik waren ein „Affront bürgerlicher Sexualität in jeder Hinsicht“, da sie „nicht der Zeugung neuen, sondern nur der Verewigung seines Lebens“ dienten.⁷²⁰ Dracula mag für die Männer im Roman

⁷¹⁹ Vgl. Miller: *Dracula*, S. 166; sowie Stacey Abbott: *Taking Back the Night. Dracula's Daughter in New York*. In: Douglas Brode, Leah Deyneka (Hg.): *Dracula's Daughters. The Female Vampire in Film*. Lanham, New York u.a. 2014, S. 38-53, hier S. 39.

⁷²⁰ Alle Zitate aus Brittnacher: *Ästhetik des Horrors*, S. 147; vgl. Alt: *Ästhetik des Bösen*, S. 324.

zwar ein lästiger Konkurrent gewesen sein, die „wahre sexuelle Bedrohung“⁷²¹ ging jedoch von den Frauen aus.

Konnte Adolf Muschgs Vampir-Therapeut Constantin Samstag als „Feminist“ angesehen werden, der seine Patientinnen dabei unterstützte, ein eigenständiges Leben zu führen, schlug sich die zunehmende Emanzipation der Frau auch in anderen deutschsprachigen Medien nieder. So erschien 1988 der Sammelband *Blass sei mein Gesicht* (1988) von Barbara Neuwirth, der Vampirkurzgeschichten von Frauen enthält, die das Genre aus weiblicher (Vampir-)Sicht betrachten.⁷²² Dennoch verwundert es nicht, dass die Vampirin noch bis weit ins 20. Jahrhundert hinein mit allem Problematischen in den Bereichen Geld, Sexualität und Besitz in Verbindung gebracht wurde.⁷²³ Je nach Epoche verkörperte sie die *Femme fatales*, homosexuelle Frauen oder moderne, emanzipierte Frauen, die von Vampirjägern in ihre Schranken gewiesen wurden,⁷²⁴ wie das Theaterstück von Elfriede Jelinek eindrucksvoll zeigt.

V.3 Elfriede Jelineks Krankheit oder Moderne Frauen (1987)

Die Werke der österreichischen Schriftstellerin und Nobelpreisträgerin (von 2004) Elfriede Jelinek (geb. 1946) zeichnen sich durch ihre intermediale und

⁷²¹ Hurst: *Blutige Küsse*, S. 148.

⁷²² Im Sammelband sind u.a. Christine Haidegger, Maria Elisabeth Brunner und Sylvia Treudl als Autorinnen enthalten.

⁷²³ Vgl. Dijkstra: *Idols of Perversity*, S. 351.

⁷²⁴ Ende des 20. Jahrhunderts steht die Sicht des Vampirjägers wieder mehr im Fokus (vgl. Dorn: *Vampirfilme*, S. 164f.). Dies zeigte sich um die Jahrtausendwende auf englischsprachiger Seite unter anderem in der *Blade*-Trilogie (1998-2004), dem Film *Van Helsing* (2004) oder der erfolgreichen Serie *Buffy the Vampire Slayer* (1997-2003), in der erstmals eine Frau den Vampiren zuleibe rückte (vgl. ebd., S. 165). Auf deutschsprachiger Seite ist Wolfgang Hohlbein zu nennen, in dessen Romanen recht häufig Vampirfiguren vorkommen (z.B. die insektenhafte Vampirin in *Dunkel*, 1999). In seiner bisher sechzehn Bände umfassenden Reihe *Die Chronik der Unsterblichen*, deren erster Band 1999 erschien, jagt der Vampir Andrej im 15. Jahrhundert einen anderen Vampir, der seine Familie getötet hat. Er kann seine vampirischen Feinde nur vollständig vernichten, indem er sie, wie der Highlander, enthauptet. Mit dem Trinken ihres Blutes gehen die Kraft und die Erinnerungen seiner Opfer auf ihn über. Mit dem Erscheinen der *Twilight*-Bücher (2005-2008) Stephenie Meyers änderte sich die Perspektive erneut zugunsten des Vampirs – und die Frauenbilder wurden wieder konservativer. 2010 kam mit *Wir sind die Nacht* ein deutscher Vampirfilm in die Kinos, der von den Erlebnissen von vier Vampirinnen im neuzeitlichen Berlin handelt. Wolfgang Hohlbein schrieb ebenfalls 2010 dazu einen gleichnamigen Roman nach der Drehbuch-Vorlage.

-textuelle Spracharbeit aus, mit der die Autorin gesellschaftlich etablierte Sprach- und Denkklišees auf unbequeme Weise aufdeckt. Ihre Werke bilden

den Nährboden der beißenden Zeitkritik, mit der sich Jelinek wütend für ein Erinnern des Holocaust und des Faschismus und gegen den gegenwärtigen Rassismus, gegen Fremden- und Frauenfeindlichkeit sowie gegen die materielle und immaterielle Ausbeutung der Menschen im Informationszeitalter richtet.⁷²⁵

Jelinek macht in ihren Werken die Grenzen sichtbar, an denen chronische Gewalt akut wird.⁷²⁶ Einige ihrer Arbeiten – z.B. *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte* (1977), *Clara S.* (1982), *Die Klavierspielerin* (1983) und insbesondere ihr Theaterstück *Krankheit oder Moderne Frauen* – beschäftigen sich mit der Befreiung der Frau aus ihrer traditionellen Rolle. Sie eröffnen dem Leser so einen neuen Blick auf Weiblichkeit und weibliche Sexualität in der Gesellschaft.

Mit Hilfe der stereotypen, stark überspitzten und klischeebehafteten Darstellung der Figuren in *Krankheit oder Moderne Frauen* arbeitet Jelinek die Sicht der männerdominierten Gesellschaft auf die Frauen im späten 20. Jahrhundert und ihre Rolle darin heraus. Die Sprache in Jelineks Texten ist ein zentrales Element. Sie wird „in ihre Teilelemente zerlegt, um ihre tiefenstrukturelle Bedeutung zu entblößen.“⁷²⁷ Die Worte, welche die Figuren von sich geben, zeugen demnach von einer stark ausgeprägten „vampirischen Zitatpraxis“⁷²⁸. Ihnen werden Zitate und Phrasen aus unterschiedlichsten literarischen Genres oder der kulturgeschichtlichen Vergangenheit in den Mund gelegt und mitunter stark abgewandelt, so dass eine neue Bedeutung entsteht. Jelinek zitiert namentlich aus Bram Stokers *Dracula* und Sheridan Le

⁷²⁵ Moira Mertens: *Untote, Zombies und VampirInnen. Die Kritik der Bio-Macht in Elfriede Jelineks Texten*. In: Natalie Bloch, Dieter Heimböckel (Hg.): *Elfriede Jelinek. Begegnungen im Grenzgebiet*. Trier 2014, S. 39-54, hier S. 39.

⁷²⁶ Beatrice Hanssen: *Elfriede Jelinek's Language of Violence*. In: *New German Critique* 68 (1996), S. 79-112, hier S. 82.

⁷²⁷ Margarete Barbara Lamb-Faffelberger: *Elfriede Jelinek und Valie Export: Rezeption der feministischen Avantgarde Österreichs im deutschsprachigen Feuilleton*. Houston 1991, S. 33.

⁷²⁸ Annette Keck: *Wir verspotten die Schöpfung. Vampirische Genia-Logik oder: Wie man sich als Autorin (de-)konstruiert*. In: Christian Begemann, Britta Herrmann, Harald Neumeyer (Hg.): *Dracula unbound. Kulturwissenschaftliche Lektüren des Vampirs*. Wien, Berlin u.a. 2008, S. 163-190, hier S. 182f.

Fanu *Carmilla*.⁷²⁹ Außerdem übernimmt sie typische Elemente aus der englischen Gothic Novel, wie Fledermäuse, Särge, Blut und die unverwechselbare karstige Landschaft und setzt sie modernistisch in Szene.

Das Stück beginnt damit, dass Carmilla (!) Hundekoffer,⁷³⁰ Hausfrau und Mutter von fünf Kindern, während der Geburt ihres sechsten Kindes in der Praxis von Dr. Heidkliff,⁷³¹ Facharzt für Kiefer- und Frauenheilkunde, stirbt. Dr. Heidkliffs Verlobte Emily, eine Vampirin, die bei ihm in der Praxis als Krankenschwester arbeitet, verwandelt Carmilla ebenfalls in einen Vampir und verhilft ihr dadurch zu einem zweiten Leben. Fortan leben die beiden Frauen in einer harmonischen lesbischen Beziehung, wodurch sie sich dem Zugriff der Männer entziehen.⁷³² Bei den Zurückgelassenen erregt dieses Verhalten Empörung und schürt schließlich tödliche Rachedenken.

a) Die vampirische Schriftstellerin

Nach Oliver Claes und Annette Keck ist die Vampirin bei Elfriede Jelinek eine „Metapher für die unvollständige Existenzweise des Weiblichen und der Künstlerin in einer männlich beherrschten Kultur“⁷³³. Autorinnen haben, so Anne Fleig, das Problem der ‚doppelten Verwicklung‘, da sie als Frauen in der Gegenwartsliteratur verschwinden und gleichzeitig „als Individualistinnen im ‚überschaubaren Radius‘ der Ich-Erzählung“⁷³⁴ wiederkehren. Elfriede Jelineks Theaterstück *Krankheit oder Moderne Frauen* wird mit einem Zitat der

⁷²⁹ Vgl. Elfriede Jelinek: *Krankheit oder Moderne Frauen* (1987). Köln 1989, S. 5; im Folgenden belegt mit der Sigle (KMF, Seite).

⁷³⁰ Der Name „Carmilla“ bezieht sich auf die bereits vorgestellte gleichnamige Erzählung des irischen Autors Sheridan Le Fanu. Während die namensgebende Protagonistin bei Le Fanu eine lesbische Vampirin ist, die ihr weibliches Opfer Laura verführt, ist in Jelineks Theaterstück Carmilla die Verführte.

⁷³¹ Der Name „Heidkliff“ verweist auf die Hauptfigur Heathcliff aus Emily Brontës Roman *Wuthering Heights* (1847), der Rache an dem Mann nimmt, der seine Jugendliebe Catherine zur Frau genommen hat.

⁷³² Vgl. Lamb-Faffelberger: *Elfriede Jelinek und Valie Export*, S. 197.

⁷³³ Claes: *Fremde. Vampire*, S. 30; vgl. Keck: *Wir verspotten die Schöpfung*, S. 180.

⁷³⁴ Anne Fleig: *Weibliche Autorschaft nach dem Gender Turn: ‚Frau‘ und ‚Ich‘ in essayistischen Texten von Juli Zeh und Antje Rávic Strubel*. In: Dies. (Hg.): *Die Zukunft von Gender. Begriff und Zeitdiagnose*. Frankfurt a.M., New York 2014, S. 220-240, hier S. 222.

Schriftstellerin und Philosophin Eva Meyer eingeleitet, das diese Problematik folgendermaßen beschreibt:

In chinesischen Legenden steht geschrieben, daß große Meister in ihre Bilder hineingingen und verschwunden sind. Die Frau ist kein großer Meister. Deshalb wird ihr Verschwinden nie vollkommen sein. Sie taucht wieder auf, beschäftigt wie sie ist, mit dem Verschwinden (KMF, 5).⁷³⁵

Autorinnen werden demnach, im Gegensatz zu Autoren, kaum unabhängig von ihrem Geschlecht wahrgenommen und ein völliges „Verschwinden“ bleibt ihnen verwehrt.⁷³⁶

Emily stellt das für sich fest: „Ganz unsterblich werde ich wohl nicht. Leider! Eben nur halb, wie alles, was unsere unangenehme Gattung tut“ (KMF, 47). Das meint sie in ganz praktischem Sinne, da die Vampirin Emily zu Beginn des Stückes ein Doppelleben führt. Als Krankenschwester übt sie einen traditionellen Frauenberuf aus, während sie als Schriftstellerin eine Männerdomäne betritt. Diese „dunkle Seite“⁷³⁷ wird von Emilys Verlobtem Heidkliff geduldet, aber nur unter der Voraussetzung, dass sie darüber nicht die ihr von ihm (und der Gesellschaft) zugewiesene ‚weibliche Domäne‘ – den Haushalt – vernachlässigt.⁷³⁸ Emily versucht anfangs noch, sich vor allem ihrem Beruf als Krankenschwester zu widmen und nur in Maßen ihrem Dasein als Vampirin und Schriftstellerin, da sie den gesellschaftlichen Erwartungen entsprechen möchte und glaubt, sonst auf ein „normales“ Leben als Frau verzichten zu müssen: „Ich bin eigentlich Schriftstellerin. Ich habe nicht Kinder, nicht Zeit, nicht Rat, nicht Mann“ (KMF, 21). Doch sie muss erkennen, dass sie die Schriftstellerei bevorzugt. Sie empfindet sich deshalb selbst als

⁷³⁵ Bereits Muschgs Romanfigur Constantin Samstag erkannte, dass seiner Patientin Maaïke vor allem ihr Geschlecht und ihr Rollenbild im Weg stehen. Samstag hielt Maaïke deshalb ebenfalls nicht für einen „großen Meister“. LuS, 198: „Diese Frau ist nicht zum Verschwinden bestimmt, darum kann ich sie nicht einmal der Sprache ausliefern – geschweige denn der Kunst.“

⁷³⁶ Vgl. Fleig: *Weibliche Autorschaft nach dem Gender Turn*, S. 227; vgl. Ulrike Haß: *Grausige Bilder. Große Musik. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks*. In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* 117 (1.1993), S. 21-30, hier S. 25.

⁷³⁷ Alexandra Millner: *Spiegelwelten – Weltenspiegel. Zum Spiegelmotiv bei Elfriede Jelinek*, Adolf Muschg, Thomas Bernhard, Albert Drach. Wien 2004, S. 68.

⁷³⁸ KMF, 35: „Daß du Vampir bist, Emily, stört mich gar nicht, solange du das Haus nicht vernachlässigst. [...] Daß du lesbisch bist, stört mich gar nicht, solange sich diese Veranlagung nicht auf mich ausdehnt und solange du den Haushalt darüber nicht aus den Augen verlierst.“; KMF, 52: „Seid nicht wie ihr seid! Seid hygienisch! Folgt eurer Natur! Putzt! Putzt! Putzt! Putzt!“

„unerbittliche Opposition“ (KMF, 22), da sie in mehrfacher Weise gegen die männerdominierte Welt aufbegehrt.

Als Vampirin muss sie sich vom Blut anderer ernähren, um überleben zu können. Mit dem Beruf der Schriftstellerin „vergeht“ sie sich ebenfalls in vampirischer Weise an den Werken anderer Autoren, um ihren Texten neues Leben zu verleihen.⁷³⁹ Obendrein gewinnt sie als Autorin jedoch Einfluss auf die Sprache und das Denken anderer Personen, indem sie mit Worten neue Welten und Realitäten erschafft. Als *vampirische* Schriftstellerin hingegen wandelt sie auf der Grenze, denn wie schon Muschgs Vampir-Schriftsteller Constantin Samstag ist sie „anwesend [...] und doch nicht recht da“ (LuS, 396).⁷⁴⁰ Als Geburtshelferin unterstützt sie wiederum andere Frauen beim Gebärvorgang und bringt als Vampirin sogar eigenmächtig Nachkommen hervor. Sie ist die „weibliche Zeugungsfigur par excellence“⁷⁴¹ und dadurch eine Gefahr für die konservative männerdominierte Gesellschaftsordnung, in der starre Rollenmodelle existieren. Dies erkennend versucht Heidkliff Emily ihre ungeheuerlichen Ideen wieder auszutreiben, indem er sie daran erinnert, dass sie ‚nur‘ eine Frau und deshalb nicht zur Schriftstellerin geboren ist: „Schicksalhaft wirst du nicht werden Emily! Du bist und bleibst eine einfache Krankenschwester“ (KMF, 55). Als sich Emily von ihrer Beziehung zu Heidkliff ab- und der lesbischen Beziehung mit Carmilla zuwendet, begehrt sie – neben Vampirismus und Schriftstellerei –, durch ihre Unabhängigkeit, ein weiteres Mal gegen die gesellschaftlichen Normen auf.

Emily nimmt durch ihre Wandelbarkeit einen Sonderstatus ein, der Grenzen überschreitet. Sie befindet sich allein durch ihr Dasein in einer Grauzone, einem Übergangsbereich zwischen menschlich und tierisch (sie kann sich in eine Fledermaus verwandeln), lebend und tot, hetero- und homosexuell,

⁷³⁹ KMF, 44: „Ein Talent habe ich auch gehabt, das der Wortklauberei.“ Die Figur Emily ist selbst in zweifacher Hinsicht ein Zitat. Während ihre Schriftstellerei auf die kontinuierlich schreibende Mina in Bram Stokers *Dracula* hindeutet, verweist ihr Name auf die englische Autorin Emily Brontë, die 1847 ihren Roman *Wuthering Heights* veröffentlichte. KMF, 22: „Ich spreche in der Kunst. Ich bin international. [...] Ich habe früher zwei Schwestern gehabt. [...] Sie haben sich längst aufgelöst, einfache Rätsel, die sie waren. Sie haben nicht so sehr mit der Welt und deren Publikationsmöglichkeiten spekuliert. Außer vielleicht meine Charlotte.“

⁷⁴⁰ Vgl. Götz: *Von Ödipus zu Parzival*, S. 217.

⁷⁴¹ Keck: *Wir verspotten die Schöpfung*, S. 182f.

Natürlichkeit und – durch ihre ausfahrbaren Zähne – Technologie. Dadurch wird sie automatisch zum Außenseiter und Feindbild.

b) Noch einmal: Vampirismus und Christentum

Vampirismus und Christentum bedingen einander. Der Vampir stellt durch seine Eigenschaften die direkte Umkehrung von Christus dar.⁷⁴² Jesus ist von christlicher, der Vampir von satanischer Herkunft, dennoch verehrt Draculas Handlanger Renfield den Vampir in Stokers Roman als Heiland.⁷⁴³ Christus als Sohn eines armen Zimmermanns stammt aus einem ganz anderen Milieu als Dracula, der einem ehemals wohlhabenden Aristokratengeschlecht angehört. Bei jedem Abendmahl werden die Gläubigen dazu ermutigt, den Leib und das Blut Christi, der sich für sie geopfert hat, symbolisch in sich aufzunehmen. Jesus macht den symbolischen Verzehr von Fleisch und Blut sogar zur Bedingung, um das ewige Leben im Himmel zu erlangen:

Wer mein Fleisch isset und trinket mein Blut, der hat das ewige Leben, und ich werde ihn am Jüngsten Tage auferwecken. Denn mein Fleisch ist die rechte Speise, und mein Blut ist der rechte Trank. Wer mein Fleisch isset und trinket mein Blut, der bleibt in mir und ich in ihm. Wie mich gesandt hat der lebendige Vater und ich lebe um des Vaters willen, also, wer mich isset, der wird auch leben um meinetwillen (Johannes 6, 54-57).⁷⁴⁴

Dieser symbolische Akt des Bluttrinkens wird im Christentum ausdrücklich gefordert. Der Vampir verstößt durch seinen tatsächlichen Blutgenuss jedoch gegen die christliche Moralvorstellung, wie die einschlägigen alttestamentarischen Stellen belegen:

Und welcher Mensch, er sei vom Haus Israel oder ein Fremdling unter euch, irgend Blut isst, wider den will ich mein Antlitz setzten und will ihn mitten aus seinem Volk ausrotten. Denn des Leibes Leben ist im Blut [...]. Darum habe ich gesagt den Kindern Israels: Keine Seele unter euch soll Blut essen, auch kein Fremdling, der unter euch wohnt (3. Mose 17, 10-12).

⁷⁴² Vgl. Pütz: *Vampire und ihre Opfer*, S. 42; vgl. Brittnacher: *Der Vampir als Außenseiter*, S. 371.

⁷⁴³ Vgl. Alt: *Ästhetik des Bösen*, S. 324.

⁷⁴⁴ Sämtliche Bibelzitate in dieser Arbeit stammen aus *Die Bibel oder Die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Nach der deutschen Übersetzung Martin Luthers*. Durchges. im Auftrag der Deutschen Evangelischen Kirchenkonferenz. Stuttgart 1912.

Allein merke, daß du das Blut nicht essest, denn das Blut ist die Seele, darum sollst du die Seele nicht mit dem Fleisch essen (5. Mose 12, 23).

Dennoch verbindet den Vampir eine Gemeinsamkeit mit dem Sohn Gottes. Beiden gelingt die Überwindung des Todes durch die leibliche Auferstehung. Die Verheißung des ewigen Lebens im Himmel gilt für den Vampir jedoch nicht. Er bleibt stattdessen für immer auf Erden, gefangen in einem Körper, den es nach Blut gelüstet.

In *Krankheit oder Moderne Frauen* verkündet Emily, angelehnt an die Offenbarung des Johannes: „Ich bin der Anfang und das Ende.“ (KMF, 9, 22) und stilisiert sich damit selbst zum Messias.⁷⁴⁵ Sie steht gar noch über ihm, da sie, anders als Jesus, das ewige Leben nicht erst durch den Verzehr ihres toten Leibes gewähren kann („Wer mein Fleisch isset und trinket mein Blut, der hat das ewige Leben“), sondern als Vampirin vielmehr selbst entscheiden kann, wem sie das ewige Leben schenkt. Als Vampirin kann sie gleichzeitig, zeugen und gebären und lebt – wie ihre Opfer – ewig weiter: „Von dem ich esse, der wird ewig leben. Ich bin hier und dort. Niemand segnet mich mehr, nicht einmal das Zeitliche“ (KMF, 22). Heidkliff und Benno Hundekoffer können nicht dulden, dass ihre Frauen als Vampirinnen diese göttliche Position einnehmen. Denn die Quelle der Macht und Potenz sieht Heidkliff im Blut. Goethes *Faust* zitierend verkündet er: „Ja, Blut ist ein besonderer Saft. Er zupft einen ordentlich am Stengel“ (KMF, 10).⁷⁴⁶ Das Bluttrinken der Vampirinnen deuten die Männer demnach als Machtgewinn. Indem Emily Descartes berühmten Satz „Je pense, donc je suis“⁷⁴⁷ an ihre Situation anpasst („Ich denke, daher bin ich. Ich trinke, daher geht es mir gut.“, KMF, 19), bringt sie zum Ausdruck, dass sie sich durch ihr Bluttrinken die Macht nimmt, die vorher nur ein Privileg der Männer war.⁷⁴⁸

⁷⁴⁵ Vgl. Margarete Sander: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek. Das Beispiel ‚Totenauberg‘*. Würzburg 1996, S. 48; Offenbarung 1,8: „Ich bin das A und das O, der Anfang und das Ende, spricht Gott der Herr [...]“

⁷⁴⁶ Goethe: *Faust*, S. 58: „Blut ist ein ganz besondrer Saft.“

⁷⁴⁷ René Descartes: *Discours de la méthode. Von der Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Forschung*. Französisch/Deutsch. Hamburg 1960, S. 52.

⁷⁴⁸ Carmilla gebraucht diesen Satz in einer späteren Szene in einer ganz anderen Weise. Sie identifiziert sich mit ihrer Krankheit und sieht darin ihr Machtpotential, als sie feststellt: „Ich bin krank, daher bin ich“ (KMF, 44). Wenngleich die Männer in Jelineks Theaterstück keine

Sogar die zurückhaltende Carmilla wird als Vampirin zu einer Frau, die über Leichen geht. Benno missfällt dieser selbstbewusste „männliche Zug“ an seiner Frau: „Dadurch, daß meine Frau Carmilla jetzt Blut ißt, hat sie etwas Männliches bekommen, das mir nicht gefällt“ (KMF, 52). Dementsprechend dient sie ihm nun nicht mehr als Lustobjekt: „Sie ist obszön! Grausam wütet nichts als Vergnügen in ihrem Körper. Mein Blick wird von ihrer Leere eingesogen. Mein Geschlecht streikt. Sie verführt mich nicht mehr!“ (KMF, 51). Anstatt ihn zu verführen, wie es aus Bennos Sicht als Ehefrau ihre Aufgabe ist, und als Mutter ihre Kinder zu beschützen und zu ernähren, nährt sie sich, wie die mythologische Lamia oder wie Lucy, die in *Dracula* als „Bloofer Lady“ (D, 160f.) ihren Blutdurst an Kindern stillt, selbst an ihnen.⁷⁴⁹ Für Benno ist das skandalös:

Das Blut wird viel. Einmal ist es dann soweit, daß die Gattin aus ihm Kraft zieht. Sie wird plötzlich durch ihr rinnendes Blut nicht länger geschwächt. Dieses Säugetier! Und damit nicht genug: Jetzt sucht sie auch noch mein Blut! Das meiner Kinder! Diese Trinkerin. Sie wird mir entschieden zu stark (KMF, 51).

Die Männer setzen den natürlichen monatlichen Blutverlust der Frauen mit dem Verlust von Macht gleich. Als Vampirinnen verstoßen sie jedoch gegen diese Regel: Sie gehorchen „nicht mehr dem natürlichen Monatszyklus“ (KMF, 52), da sie ihm als Untote nicht unterworfen sind. Stattdessen nehmen die Frauen Blut in sich auf, wie es ihnen beliebt. Auf deren Blutgenuss reagieren Benno und Heidkliff mit Empörung: „Ihr könnt, wenn ihr wollt, die Wundmale Christi aufweisen. Und was macht ihr daraus?“ (KMF, 57). Marlies Janz sieht darin einen „Bezug auf das psychoanalytische Stereotyp von der weiblichen ‚Wunde‘, der angeblich kastrierten Frau.“⁷⁵⁰ Aus männlicher Sicht dürften die Frauen lediglich eine Opferrolle einnehmen, indem sie sich „mit dem ‚weiblich‘ konnotierten, leidenden Christus, mit Blut und Wunden der Kreuzigung“⁷⁵¹ vergleichen. In dieser Position würden ihnen die Männer sogar die Ähnlichkeit

Vampire sind, vergehen sie sich in vampirischer Weise an den Menschen. Der Steuerberater Benno Hundekoffer profitiert auf seine Weise von seinen Klienten („Ich nehme es vom Lebendigen!“, KMF, 24).

⁷⁴⁹ Vgl. Keck: *Wir verspotten die Schöpfung*, S. 182.

⁷⁵⁰ Marlies Janz: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart 1995, S. 90.

⁷⁵¹ Ebd.

zu Gott zugestehen, als „wundenschlagende Vampire – als Subjekte von Aggression und Verletzung – aber werden sie zum leibhaftigen Antichrist.“⁷⁵² Regine Friedrich bringt diese Tatsache im Nachwort zu *Krankheit oder Moderne Frauen* prägnant auf den Punkt:

Die Jungfrau sei gebenedeit, die Frau verflucht. Das Blut Christi ist heilig, das Blut der Frau unrein. Eva hat Adam zum Biß in den Apfel der Erkenntnis ermuntert. Nun hält er die Erkenntnis fest in der Hand und sie darf ihm zuarbeiten, solange sein ökonomischer Weitblick es ihr gestattet.⁷⁵³

Die Männer, die vorgeben, christlichen Glaubens zu sein,⁷⁵⁴ stehen somit in Opposition zu den vermeintlich antichristlichen Vampirinnen. Heidkliff erkennt, wohin diese Verwandlung der Frauen führt. Je mehr Macht sie durch das Blut erlangen, desto gefährlicher werden sie. Schließlich könnten sie sogar versuchen, die Männer zu unterdrücken, wie diese es zuvor mit den Frauen taten. Ein Skandal!

c) Die ‚natürliche‘ Frau: Anderssein als Schwäche

Eine auf Jean-Jacques Rousseau zurückgehende Tradition schrieb dem Mann die Errungenschaften der Kultur zu, während Frauen als unberechenbare, leicht reizbare Naturwesen diffamiert wurden.⁷⁵⁵ In seinem Roman *Emil oder Über die Erziehung* (1762) hält Rousseau an seinen pauschalen Aussagen zur Überlegenheit des Mannes gegenüber der Frau fest. Zwar räumt er ein, dass es töricht sei, „sich über den Vorzug des einen Geschlechtes vor dem anderen oder über ihre Gleichheit zu streiten“, nur einen Absatz später heißt es jedoch, dass Männer zwangsweise wegen ihres Geschlechts „tätig und stark“ und Frauen

⁷⁵² Ebd.

⁷⁵³ Regine Friedrich: *Nachwort*. In: Elfriede Jelinek: *Krankheit oder Moderne Frauen* (1987). Köln 1989, S. 84-93, hier S. 90f.

⁷⁵⁴ Heidkliff erwähnt z.B. gegenüber Emily: „Ich liebe dich. Ich liebe Gott mehr. Ich lerne es in der Christel-Union“ (KMF, 11).

⁷⁵⁵ Vgl. Michael Gamper: *Masse lesen, Masse schreiben. Eine Diskurs- und Imaginationsgeschichte der Menschenmenge 1765-1930*. München 2007, S. 150, 152; vgl. Silvia Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt a.M. 2003, S. 176.

„empfangend und schwach“ sein müssen.⁷⁵⁶ Die Frau sei außerdem, so Rousseau weiter, „besonders dazu geschaffen, dem Mann zu gefallen [...] und sich ihm zu unterwerfen“, *vice versa* sei dies jedoch nicht „unmittelbar notwendig“.⁷⁵⁷ Sowohl die zu Anfang erwähnte Aussage Rousseaus als auch die Passagen aus seinem *Emil* zeigen eine Rangfolge zugunsten des Mannes. Die Soziologin Barbara Rendtorff wirft deshalb die Frage auf, wie sich generell über Geschlecht sprechen lasse, „ohne in den Sog der Bezeichnungsprozesse, der abgrenzenden Gegenüberstellungen, der Kette der Signifizierungen zu geraten?“⁷⁵⁸ Denn unwillkürlich ergibt sich bei der Aufstellung von Gegensatzpaaren ein Hierarchieproblem, wie Janina Scholz herausgearbeitet hat. „Es handelt sich bei den Gegensätzen“, so Scholz,

nicht um einfache Unterscheidungen. Mit der Trennung werden zugleich Bewertungen und Hierarchisierungen vorgenommen, eine Eigenschaft wird als Abweichung betrachtet und die andere oft stillschweigend als Norm akzeptiert. Dadurch werden Machtverhältnisse etabliert und verstärkt, und es erfolgen Ausschlüsse aus hegemonialen Diskursen.⁷⁵⁹

Das „Selbst“ bezieht sich immer auf das „Andere“ und stellt so eine Abgrenzung her.⁷⁶⁰ In der männerdominierten Gesellschaft ist dieses „Andere“, laut Elfriede Jelinek, die Frau. Über die Figur der Frau im Roman *Malina* von Ingeborg Bachmann sagte sie:

Die Frau ist das Andere, der Mann ist die Norm. Er hat einen Standort, und er funktioniert, Ideologien produzierend. Die Frau hat keinen Ort. Mit dem Blick des sprachlosen Ausländers, des Bewohners eines fremden Planeten, des Kindes, das noch nicht eingegliedert ist, blickt die Frau von außen in die Wirklichkeit hinein, zu der sie nicht gehört. Auf diese Weise ist sie aber dazu verurteilt, die Wahrheit zu sprechen und nicht den schönen Schein.⁷⁶¹

Frauen waren in der männerdominierten Gesellschaftsordnung, wegen des Abtreibungsparagrafen 218, noch bis in die 1990er Jahre hinein „zugleich

⁷⁵⁶ Alle Zitate aus Jean-Jacques Rousseau: *Emil oder Über die Erziehung* (1762). Hrsg. v. Michael Holzinger. Berlin 2013, S. 478.

⁷⁵⁷ Alle Zitate aus ebd.

⁷⁵⁸ Barbara Rendtorff: *Geschlecht als Frage und Begrenzung: Wie über Gender sprechen?* In: Anne Fleig (Hg.): *Die Zukunft von Gender. Begriff und Zeitdiagnose*. Frankfurt a.M., New York 2014, S. 35-50, hier S. 48.

⁷⁵⁹ Scholz: *Vampire Trouble*, S. 34.

⁷⁶⁰ Vgl. ebd.

⁷⁶¹ Friedrich: *Nachwort*, S. 93.

beteiligt und ausgegrenzt. Für das Selbstverständnis der Frau bedeutet das, daß sie sich selbst betrachtet, indem sie sieht, *daß* und *wie* sie betrachtet *wird*; d.h. ihre Augen sehen durch die Brille des Mannes“⁷⁶². Eine Definition als Mädchen und Frau erfolgte demnach immer im Hinblick auf das männliche Geschlecht. Männer forderten von den Frauen, dass sie jene Merkmale aufwiesen, die sie bei sich selbst ablehnten: Schwäche, Passivität, mangelnde Bildung.⁷⁶³ Entsprachen die Frauen diesen Vorgaben, wurden ihnen ihre Defizite – ihr ‚Anderssein‘ – von ihnen bestätigt. Das führte dazu, dass die Frauen sich selbst als zweitrangig und unvollständig verstanden.⁷⁶⁴ Dennoch gab es für Frauen zwei Möglichkeiten in die Männergruppe aufgenommen zu werden: Sie mussten entweder beweisen, dass sie wie Männer denken und handeln können und damit ihr eigenes Selbst verstecken oder ihre Andersartigkeit hervorheben, positiv besetzen und als gleichwertig zum männlichen Pendant darstellen.⁷⁶⁵ Vampire „versprechen [...] durch ihr grenzüberschreitendes Potenzial eine gewisse Freiheit von gesellschaftlichen Zwängen“⁷⁶⁶. Durch ihren Status als Untote, ihre generelle Androgynie, entziehen sie sich der binären Oppositionsordnung, können aber bei Übernahme von gegengeschlechtlichen Merkmalen als monströs gekennzeichnet werden.⁷⁶⁷ Während Jelineks Carmilla ihr „Anderssein“ als Chance sieht, sich von den gesellschaftlichen Vorgaben zu lösen, hat Emily dazu eine konträre Auffassung.⁷⁶⁸ Waren die Vampirinnen bei Stoker sexuell freizügig, zeigt sich der Vampirismus bei Jelinek „nicht als Ausleben bisher verbotener Möglichkeiten, sondern als Fortsetzung von Konventionen und Beschränkungen.“⁷⁶⁹ Obwohl der Vampirismus hier nicht mehr für heimliche Begierden und Wünsche steht, wie noch bei Stoker und

⁷⁶² Sigrid Weigel: *Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis*. In: Dies., Inge Stephan (Hg.): *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*. Berlin 1983, S. 83-137, hier S. 85. Hervorhebungen wie im Original.

⁷⁶³ Vgl. Esther Fischer-Homberger: *Krankheit Frau. Zur Geschichte der Einbildungen*. Darmstadt 1988, S. 93; vgl. Rolf Pohl: *Feindbild Frau. Männliche Sexualität, Gewalt und die Abwehr des Weiblichen*. Hannover 2004, S. 450f.

⁷⁶⁴ Vgl. Weigel: *Der schielende Blick*, S. 85.

⁷⁶⁵ Vgl. Rendtorff: *Geschlecht als Frage und Begrenzung*, S. 38.

⁷⁶⁶ Scholz: *Vampire Trouble*, S. 35.

⁷⁶⁷ Vgl. ebd., S. 36.

⁷⁶⁸ Vgl. Kyora: *Unheimliche Doubles*, S. 97.

⁷⁶⁹ Ebd.

Muschg, und Jelineks Vampirinnen auch keine eigenen Wünsche mehr formulieren, haben Heidkliff und Benno Angst vor der Undurchsichtigkeit der Frauen.⁷⁷⁰ Während in Stokers Roman die sexuelle Bedrohung noch von den Frauen ausging, reagieren diese in Jelineks Theaterstück lediglich auf den Willen der Männer und sind dementsprechend „Wunschbilder männliche[r] Projektionen“⁷⁷¹. Jelineks Vampirinnen verkörpern für die Männer – den gesellschaftlichen Vorgaben entsprechend – alle Eigenschaften, die ihnen selbst abgehen.⁷⁷²

Die Folgen einer ‚naturgewollten‘ Reduzierung der Frau auf die Mutterschaft zeigt Jelinek am Beispiel von Carmilla Hundekoffer.⁷⁷³ Sie ist der Stereotyp einer Frau, die von ihrem Mann vollkommen auf die Rolle als Mutter und Hausfrau konditioniert wurde: „Ich tue allerlei stille Gänge in meiner Wohnung, die alle geheimnisvoll in relativ neuen Elektrogeräten münden“ (KMF, 23). Carmilla kann den Männern nicht gefährlich werden, da sie – im Gegensatz zu Emily – nur die „Muttersprache“ (KMF, 13) spricht, darüber hinaus jedoch keine weiteren Fähigkeiten mitbringt. Abgesehen von der Mutterrolle ist ihre Existenz für sie nutz-, sinn- und ziellos: „Ich weiß nicht, wohin ich führe“ (KMF, 13). Aus der Leistung, die sie durch die Geburt ihrer Kinder erbracht hat, zieht sie keinen Stolz und kein Selbstbewusstsein, sondern empfindet sich selbst als „nichts Halbes und nichts Ganzes“, als „restlos gar nichts“ oder als ein Wesen „von liebenswürdiger Geringfügigkeit“ (alle Zitate aus KMF, 14f.). Eine Alternative zu ihrer Situation sieht Carmilla nicht: „Ich erkenne nichts. Es herrscht Nebel. Es herrscht die Regel“ (KMF, 14). Im Gegensatz zu Emily ist sie doppelt reglementiert, denn „Monatsregel und Fruchtbarkeit diktieren Carmillas Lebensform als Mutter“⁷⁷⁴. Ihr Mann Benno schätzt sie lediglich, weil sie durch ihre Gebärfähigkeit den Fortbestand seiner Gene sichert:

⁷⁷⁰ Vgl. ebd., S. 94.

⁷⁷¹ Janz: *Elfriede Jelinek*, S. 87.

⁷⁷² Vgl. Kyora: *Unheimliche Doubles*, S. 96.

⁷⁷³ Vgl. Janz: *Elfriede Jelinek*, S. 93.

⁷⁷⁴ Maja Sibylle Pflüger: *Vom Dialog zur Dialogizität: Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*. Tübingen, Basel 1996, S. 86.

Du bist so leicht rekonstruierbar. Ich staune immer. An dir ist nichts. Aber in dir entsteht vieles. [...] Carmilla, kleine Frau ganz groß. Und bereits zum sechsten Mal. Super (KMF, 13)!

Den größten Anteil am Zeugungsvorgang spricht Benno ohnehin sich selbst zu. Bereits Aristoteles verstand den Zeugungsakt „als die Übertragung des Bildes vom Mann auf die Frau“, als ein „an den männlichen Samen gebundenes formendes Prinzip auf das Menstrualblut, die Materie, aus welcher das Kind dann gebildet wird.“⁷⁷⁵ Benno überschätzt seinen Einfluss auf die Zeugung maßlos, da er annimmt, Gott würde sich durch seinen Samen in seiner Frau manifestieren: „Er nimmt in dir Platz“ (KMF, 15), belehrt er Carmilla, die ihrerseits seine Ansicht teilt:

Ich hoffe, du hast dir gestattet, diesem Kind ein menschliches Bild zu geben? Ich meine nur. Damit man es später, wo gewünscht, als Mensch erkennen kann. Damit man es nicht ausradiert oder mit Gas totmacht (KMF, 17).

Durch ihr geringes Selbstwertgefühl erkennt sie ihren eigenen Einfluss auf die Geburt nicht und sieht sogar ihren bevorstehenden Tod als Gottes Strafe dafür, dass sie in den Prozess von Zeugen und Schöpfen durch die Geburt ihrer Kinder eingreift:

Ich bin kein geschickter Kunstgriff vom Herrn Gott. Er ist so einfältig, das Wunder der Schöpfung ausgerechnet jemandem wie mir anzuvertrauen. [...] Glaubst du, ich bin ein Ärgernis für seine Schöpfung, indem ich selber zu schöpfen versuche? Straft er mich jetzt (KMF, 15)?

Emily liegt es hingegen fern, ihre Sexualität der Fortpflanzung zu unterstellen.⁷⁷⁶ Im Gespräch mit Carmilla lehnt sie den Gebärvorgang und damit die ‚naturegegebene‘ Frauenrolle der Mutter für sich selbst ab: „Ich bin leider lesbisch. Ich bin anders als Sie. Ich gebäre nicht. Ich begehre dich“ (KMF, 21).

Wie Constantin Samstag in Adolf Muschgs Roman *Das Licht und der Schlüssel* begreift Emily, dass eine harmonische Beziehung zwischen den Geschlechtern nicht funktionieren kann, solange beide Seiten erwarten, dass der jeweils andere seiner vorgegebenen Rolle gerecht wird. Ihr Verlobter Heidkliff

⁷⁷⁵ Alle Zitate aus Fischer-Homberger: *Krankheit Frau*, S. 21.

⁷⁷⁶ Vgl. Janz: *Elfriede Jelinek*, S. 90.

versucht sie bei jeder kleinen Abweichung kontinuierlich in ihre Frauenrolle zurückzuzwängen. Ihren Frust darüber drückt Emily mit einer Zeile aus dem von Franz Schubert vertonten romantischen Lied *Der Wanderer* (1821) aus: „Dort wo du nicht bist, dort ist das Glück“ (KMF, 8).⁷⁷⁷ Als sie verkündet: „Ich gehe jetzt mit der Stirn gegen den Stein einer Pyramide schlagen.“ (KMF, 9), wird hingegen deutlich, dass sie sich innerlich langsam von Heidkliffs Einfluss löst. In Ingeborg Bachmanns Roman *Der Fall Franza* (1966) versucht die Protagonistin Franza sich durch diese Handlung der Gewalt ihres Ehemanns, der sie vergewaltigt hatte, zu entziehen. Mit ihrem „Nein“ wendet Franza sich endlich aktiv gegen ihren Mann.⁷⁷⁸

„Natur bin ich, erinnere daher oft an Kunst“ (KMF, 8), behauptet Emily, obwohl sie, laut Marlies Janz, als „ein weiblicher Vampir [...] die Unnatur schlechthin“⁷⁷⁹ ist. Die Vampirin kann sich eigenständig fortpflanzen und erscheint bereits dadurch als ‚unnatürlich‘. Weiterhin trägt Emily selbst zu ihrer Künstlichkeit bei. Auf ihr Bitten hin werden ihre Eckzähne von Heidkliff „ausfahrbar gemacht“ (KMF, 33). Sie versinnbildlichen zum einen ihre sprachliche Macht als Autorin, zum anderen möchte Emily ‚männlicher‘ werden und mit ihren Zähnen jederzeit „Lust vorzeigen können“ (KMF, 33), wie Männer es mit ihrem Geschlechtsteil vermögen. Dies kann nur als ein Versuch gedeutet werden, sich männliche Privilegien anzueignen und den Männern nachzueifern, anstatt eine eigene Ausdrucksform für Lust zu finden. Um ein eigenes ‚Selbst-Bewusstsein‘ zu entwickeln, müssen die Frauen die männlichen Projektionen erkennen, um sie dann nach und nach ablegen zu können. Die Schminkszene in Jelineks Stück, in der sich die Frauen gegenseitig schminken müssen, weil sie als Vampire kein Spiegelbild haben, beschreibt

⁷⁷⁷ Franz Schubert: *Der Wanderer* (1821). In: Ders.: *Die Texte seiner einstimmig komponierten Lieder und ihre Dichter*. Bd. 2: *Mikan-Zettler*. Hrsg. v. Maximilian u. Lilly Schochow. Hildesheim, New York 1974, S. 594: „Ich wandle still, bin wenig froh,/ Und immer frägt der Seufzer – wo? –/ Im Geisterhauch tönt’s mir zurück:/ Dort, wo du nicht bist, dort ist das Glück!“

⁷⁷⁸ Ingeborg Bachmann: *Der Fall Franza* (1966). In: Dies.: *Ausgewählte Werke in drei Bänden*. Bd. 3: *Romane*. Hrsg. v. Konrad Paul u. Sigrid Töpelmann. München 1987, S. 355-490, hier S. 477: „Ihr Denken riß ab, und dann schlug sie, schlug mit ganzer Kraft, ihren Kopf gegen die Wand in Wien und die Steinquader in Gizeh und sagte laut, und da war ihre andere Stimme: Nein. Nein.“

⁷⁷⁹ Janz: *Elfriede Jelinek*, S. 88.

diesen Zustand. „Du gefällst mir geradeso wie du bist“, sagt Emily währenddessen zu Carmilla, „Ich nehme dich wahr!“ (KMF, 24). Die Frauen müssen sich voreinander nicht verstellen oder füreinander verändern. Indem Carmilla und Emily sich selbst durch die Augen der Anderen als weibliches Individuum sehen, machen sie sich unabhängig von der Meinung der Männer.

d) Der Mann als soziologischer Vampir-Typus

Die Vampirfigur hebt Geschlechtergrenzen vollständig auf, denn der „Vampir als Mann, der kein Leben gebären kann, spendet Leben durch seinen tödlichen Kuss. Die Vampirin, die nicht zeugen kann, stiftet eine ewige untote Existenz.“⁷⁸⁰ Benno und Heidkliff bewundern und beneiden die Fähigkeit der Frauen, Kinder zu gebären. Sie fühlen sich davon bedroht, dass die Frauen durch künstliche Befruchtung lediglich mit dem Sperma des Mannes neues Leben schaffen könnten: „Der Zeugungsvorgang ist unerlässlich. Der Mann muß nicht als Person anwesend sein. Das Ei aber schon“ (KMF, 49). Die Fähigkeit der Vampirinnen, sich unabhängig von einem männlichen Partner oder menopausalen Einschränkungen vermehren zu können, hält Benno für infam. Der „Anspruch auf Schöpfung und damit auf Göttlichkeit“⁷⁸¹, den Benno sich selbst zuspricht, wird durch die Omnipotenz der Vampirinnen in Frage gestellt bzw. vollständig ausgehebelt. Benno würde deshalb seiner Frau gerne die „Arbeit“ (KMF, 13) des Gebärens abnehmen und die Befruchtung vorzugsweise *in vitro* vollziehen, um den Männern die alleinige Macht über die Geburt zuzuführen. Die Frauen hätten in seinem Weltbild dann „keinen Zweck mehr“ (KMF, 65) und würden obsolet.

Dr. Heidkliff versteht die Frau, wegen ihrer Fähigkeit, Kinder zu gebären, lediglich als ein „notwendiges Übel des Patriarchats auf der einen Seite, auf der anderen aber [als] die ihm zugrundeliegende tabuisierte Bedingung seiner

⁷⁸⁰ Brittnacher: *Blut*, S. 28.

⁷⁸¹ Claes: *Fremde. Vampire*, S. 101.

Existenz.“⁷⁸² Er sieht in Frauen keine Individuen, sondern reduziert sie auf ihre Körperteile:

Könnte ich doch deine Teile voneinander separieren und ihnen getrennte Aufgaben zuweisen (KMF, 11)!

Dieses Loch hier sieht so einfach aus und ist doch derart kompliziert, daß ein Mann wie ich jahrelang hart studieren mußte, um sich darin halbwegs zurechtzufinden (KMF, 27).

Ihr habt Lippen und nutzt sie wofür? Wozu? Zum Sprechen (KMF, 57)!

Für Heidkliff ist die „Gebär-Mutter“ ein „Gemeingut, ein notwendiges sozio-biologisches Organ der Gattung Mensch und hat mit der individuellen Frau so gut wie nichts zu tun.“⁷⁸³ Durch die Reduktion der Frau auf ihr Genital oder ihre Körperteile – ihre bewusste Dehumanisierung – versucht er, seine Furcht zu überspielen, emanzipierte Frauen könnten sein männliches Ego bedrohen.⁷⁸⁴

Im Falle Heidkliffs dient „dieser Reduktionsmechanismus der Vorbereitung realer Verfolgungen, Verletzungen oder gar Vernichtungen des Bedrohlichen“⁷⁸⁵, da er den Beruf des Gynäkologen und des Kieferorthopäden in der Tat nicht zufällig gewählt hat. Seine Ausbildung ermöglicht es ihm, der Vagina dentata, dem verschlingenden weiblichen Genital und „dem Symbol monströser Weiblichkeit schlechthin [...], die Zähne zu ziehen.“⁷⁸⁶

Da er um die Macht der vampirisierten Frauen weiß, verweist Heidkliff seine Verlobte Emily stets auf ihre Pflichten als Hausfrau und versucht, sie so zu kontrollieren. Er sieht es sogar als seine Aufgabe an, sie zu überwachen („Für die Natur wie für die Frau gilt: Verwalten, nicht vergewaltigen!“ , KMF, 26), da Frauen, aus seiner Sicht, ohne männliche Leitung nicht überlebensfähig sind:

Ich sehe täglich, was die Frauen aus ihren naturgegebenen Waffen machen, daher habe ich noch keine eigenen Kinder. Keine auf Zündholzlänge heranlassen! Lange Haare, kurzer Verstand. [...] Sie könnten uns Männer um den kleinen Finger wickeln, aber was tun sie? Sie überlassen es Gott und der Zeit, was aus ihnen wird. [...] Sie haben keinen

⁷⁸² Gudrun Wegner: *Bluttabu – Tabuisierung des Lebens. Eine historisch-kulturanthropologische Untersuchung zum Umgang mit dem Weiblichen von den griechischen Mythen bis zum Zeitalter der Gentechnik*. Berlin 2001, S. 52.

⁷⁸³ Alle Zitate aus Gwozdz: *Monströse Mutterschaft*, S. 47.

⁷⁸⁴ Vgl. Pohl: *Feindbild Frau*, S. 376f.

⁷⁸⁵ Ebd., S. 377.

⁷⁸⁶ Brittnacher: *Ästhetik des Horrors*, S. 143f.; vgl. Julie Miess: *Neue Monster. Postmoderne Horrortexte und ihre Autorinnen*. Köln, Weimar u.a. 2010, S. 155.

Fixpunkt im All. Linien enden mit ihnen irgendwo. Sie sind die Wüste, wir der hohe Fels, an den sie sich haltsuchend klammern. Sie sind da und nicht da (KMF, 31).

Heidkliff kritisiert zwar einerseits, dass Frauen nicht selbstbestimmt und zielgerichtet sind. Andererseits kann er es ebenso wenig dulden, wenn sie eigensinnig handeln. Da die Frauen sich die Privilegien der Männer – Blut (Potenz) und Sprache – aneignen und gegen die Männer aufbegehren, entziehen sie ihnen so ihre Vormachtstellung. Schließlich versagt sogar die Sprachfähigkeit der Männer, denn mit Argumenten vermögen sie sich nicht mehr zu wehren. Aus Verzweiflung darüber, ihre Kontrolle gegenüber Emily und Carmilla zu verlieren, protestieren sie mit lautem Gebell (Vgl. KMF, 56f). Das ist der einzige kurze Augenblick, in dem die Männer „übereumpelt“ und wahrhaftig sprachlos sind. Da Sprache bei Jelinek für Macht steht, haben die Frauen in diesem Moment einen Vorteil, den sie dazu nutzen, ihrerseits die Männer auszusaugen. Dabei müssen sie feststellen, dass die Männer blutlos sind:

Beide Frauen beißen ihre Männer. Emily bricht zuerst mit einem Wehschrei ab.

EMILY: Kommt bei dir was dabei raus?

CARMILLA: Ich bin ja recht praktisch veranlagt. Aber in diesen Adern absolut kein Blut.

EMILY: Auch bei mir ist leider nichts vorhanden [...]. Du bist innerlich total hohl, Heidkliff (KMF, 61).

Blut symbolisiert Kraft und Leben und beides besitzen die Männer in Jelineks Theaterstück nicht. Sie verkörpern somit den von Norbert Borrmann so genannten „soziologischen Typus des Vampirs“⁷⁸⁷, der nach Herrschaft und Aneignung strebt, um damit eine Fassade aufrecht zu erhalten. Dr. Heidkliff übt sich „in der schönen Sicherheit des Besitzens“ (KMF, 11) und ist bei seinen Handlungen vor allem auf Außenwirkung bedacht („Ich mußte Prüfungen ablegen!“, KMF, 27). Gefühle gibt er nur preis, um sein Ego aufzubauen, nicht, weil er sie empfindet: „Ich sage dir jetzt etwas, das ich, außer im Fernsehen, noch nie zu einer Frau gesagt habe: Ich liebe dich, Emily. Mein Gott, was bin ich

⁷⁸⁷ Borrmann: *Vampirismus*, S. 240.

für eine tolle Hose!“ (KMF, 9). Innerlich sind die Männer jedoch so blut- und machtlos, wie sie es umgekehrt den Frauen einzureden versucht haben, um sich selbst stärker erscheinen zu lassen.

e) Vampirismus als Krankheit

Durch ihr Vampirdasein und die damit verbundene Ablehnung alles typisch Weiblichen („Ich bin eine glückliche Hausfrau. Mir wird jetzt übel. Wahrscheinlich bin ich gerade krank geworden.“, KMF, 47) entspricht Carmilla nicht mehr Bennos Erwartungen. Nach Carmillas neuer Philosophie schließen sich die Worte „Glück“ und „Hausfrau“ gegenseitig aus. Sie fühlt sich als Vampir zunächst frei, gelangt jedoch lediglich von einem ‚Nicht-Leben‘ zu einer ‚Nicht-Existenz‘.⁷⁸⁸ Während sie sich als Frau allein durch ihr Geschlecht bereits am Rande der Gesellschaft befindet, wird sie als Vampirin gänzlich von der Gesellschaft ausgestoßen.⁷⁸⁹

Von Außenseitern und Fremden und solchen, die Menschen als diese deklariert haben, welche in unsere Gesellschaft eindringen, geht und ging schon immer in den Köpfen der Menschen eine gewisse Gefahr aus. Ein Misstrauen war stets vorhanden, genauso wie eine ganze Bandbreite von Vorurteilen gegen anderes Aussehen, Habitus oder Abweichungen in jedweder Art von dem, was im Diskurs als Norm festgelegt war.⁷⁹⁰

Deshalb verspottet Carmilla ihre Reduktion auf das ‚Nichts‘, indem sie die Krankheit simuliert.⁷⁹¹ Sie wird von einer lebenden Hausfrau zu einer (un-)toten Kranken und versucht sich darüber zu definieren („Ich bin krank und daher berechtigt. Ohne Krankheit wäre ich nichts“, KMF, 44). Aufgrund ihrer Krankheit, ihrer Andersartigkeit, ihrer von Heidkliff bestätigten Unheimlichkeit,⁷⁹² ihrer Weiblichkeit, werden beide Frauen von den Männern gemieden und herabgesetzt („Wir sprechen nicht mit Unterschieden“, KMF,

⁷⁸⁸ Vgl. Fischer-Homberger: *Krankheit Frau*, S. 94.

⁷⁸⁹ Vgl. Millner: *Spiegelwelten*, S. 67.

⁷⁹⁰ Carolin Miriam Küllmer: *Der weibliche Vampir in der Literatur des 19. Jahrhunderts*. Norderstedt 2008, S. 18.

⁷⁹¹ Vgl. Janz: *Elfriede Jelinek*, S. 93.

⁷⁹² Vgl. Kyora: *Unheimliche Doubles*, S. 97.

25). Krank waren die Frauen, allein durch ihr Geschlecht, in den Augen der Männer, demnach schon immer, denn

diese Krankheit ist ganz wesentlich naturgewollt und normal. Die Frau muß notwendig an ihrem Geschlecht leiden, menstruieren, schwanger werden, gebären, kindartig, unintellektuell, emotionell sein, sonst wäre sie keine Frau mehr und würde ihrer natürlichen Bestimmung als Gattin und Mutter nicht genügen können.⁷⁹³

Erst der Vampirismus macht sie zu einer *tödlichen* Krankheit. Emily, die „die Zähne des Vampirs“⁷⁹⁴ zeigt, ist für die Männer deshalb eine „Spiegelscherbe, der rostige Nagel, der töten kann“ (KMF, 8). Benno und Heidkliff beklagen, dass die Vampirinnen sich eigenständig fortpflanzen und dadurch andere Frauen mit ihrer Krankheit ‚anstecken‘ können. Diese emanzipierten „Neuen Frauen“, die möglicherweise obendrein noch homosexuell sind, unterwandern – so die Furcht der Männer – nach und nach die Gesellschaft.⁷⁹⁵ Die Krux liegt darin, dass die Frauen glauben, ihre Andersartigkeit würde sie von der männlichen Herrschaft befreien. Durch ihre Definition über die Krankheit Vampirismus grenzen sie sich jedoch noch mehr aus der Gesellschaft aus. Durch das Aufrechterhalten der geschlechtsspezifischen Rollenverteilung ist eine Gleichberechtigung der Geschlechter nicht umsetzbar. Die Frauen in Jelineks Stück erwarten jedoch gerade wegen ihres Geschlechts eine bevorzugte Sonderbehandlung. Dadurch wiederholen sie die „Krankheitsgeschichte, d.h. [die] Geschichte der Ausgrenzung der Frauen aus der ‚gesunden‘ Ökonomie der bürgerlichen und kapitalistischen Gesellschaft.“⁷⁹⁶ Benno entlarvt das Theater der Krankheit, das die Frauen spielen, indem er schreit: „Ihr seid eine einzige Geschichte der Krankheit. Ihr gebt es ja zu!“ (KMF, 53). Ihre vermeintliche Rebellion gegen die Männer ist demnach nur eine Entsprechung ihrer von den Männern bereits hervorgehobenen Andersartigkeit:⁷⁹⁷

Krank ist die Frau also nur im Vergleich mit dem Manne; in ihrer Beziehung zum Mann aber, als ein Teil von ihm, als Gattin und Mutter

⁷⁹³ Fischer-Homberger: *Krankheit Frau*, S. 92.

⁷⁹⁴ Janz: *Elfriede Jelinek*, S. 92.

⁷⁹⁵ Vgl. ebd., S. 19f. Das erinnert an das im zweiten Kapitel eingeführte Bild des ‚Volkskörpers‘, der von der ‚semitischen Seuche‘ durchsetzt war und somit das Land angeblich von innen heraus zu zerstören vermochte.

⁷⁹⁶ Fischer-Homberger: *Krankheit Frau*, S. 92f.

⁷⁹⁷ Vgl. Janz: *Elfriede Jelinek*, S. 94.

seiner Kinder, ist sie gesund. Entsprechend kommt eine Genesung von der Krankheit „weibliches Geschlecht“ für sie nicht in Frage – oder nur unter Verlust dessen, was sie ausmacht (eine starke und intelligente Frau ist keine normale oder sogar überhaupt keine Frau mehr).⁷⁹⁸

Beide Männer sind unfähig zu erkennen, dass die Reduzierung auf die Mutterrolle aus dem Blickwinkel einer Frau eine Schreckensvision ist.⁷⁹⁹ Da sich die Frauen letztlich nur über ihren Krankheitsstatus definieren, verlieren sie die Macht, die sie sich im Laufe des Stückes erarbeitet hatten und werden in den Augen der Männer zu einer Krankheit, die bekämpft werden muss.

Denn die Frau ist ohne eigene Sprache – sprachlos – und ohne eigenes Begehren definiert. Sobald sie eines von beiden äußert, wird sie zur Obszönität, zum Monster, zum ‚Hausdrachen‘, zur Dämonin oder auch zum modernen männermordenden ‚Vamp‘.⁸⁰⁰

Die beiden Männer, die krampfhaft versuchen „normal“ zu sein, verabscheuen die Frauen, die „anders“ sind, da sie ihre scheinbare Normalität in Frage stellen. Benno bereut es schließlich, sich mit seiner Frau eingelassen zu haben.⁸⁰¹ Die Abneigung, welche die Männer den Frauen entgegenbringen, verwandelt sich in blinde Wut und Hass, weil diese nicht in die von den Männern vorgesehene Rolle zurückkehren wollen. Darüber hinaus sind die beiden Frauen für die generalisierfreudigen Männer nicht mehr voneinander zu unterscheiden.⁸⁰² Somit wachsen Emily und Carmilla schließlich zu einem Doppelgeschöpf zusammen, das seine Sprachgewalt verloren hat. Die beiden Männer fühlen sich deshalb dazu berufen, über das vermeintliche Wohl der beiden Frauen zu entscheiden, ohne diese in die Entscheidung einzubeziehen. Die Männer steigern sich immer stärker in ihre Ausrottungsphantasien hinein: „Sie sind der Mutterschaft nicht wert. Ihnen gebührt das Paradies der Geburt nicht. Kopf abhobeln, Mund und Fotze mit Knoblauch auffüllen. Pfahl ins Herz samt Schlag und aus. Finito“ (KMF, 48f.). Nun, da die Vampirfrauen sich – aus Männersicht – ungeheuerlich verhalten und sich deshalb außerhalb der

⁷⁹⁸ Vgl. Fischer-Homberger: *Krankheit Frau*, S. 92f.

⁷⁹⁹ Vgl. Miess: *Neue Monster*, S. 156.

⁸⁰⁰ Wegner: *Bluttabu*, S. 97.

⁸⁰¹ KMF, 50: „Ich fasse Carmilla nicht! Sie ist wie ein Geständnis, eine immer wieder hervorgeholte Ungeheuerlichkeit. Nachher ist man aber immer klüger. Ich hätte ihr meinen Samen nicht anvertrauen dürfen. Ich hätte nichts in ihre Erde stecken sollen.“

⁸⁰² Vgl. Kyora: *Unheimliche Doubles*, S. 96.

Gesellschaft befinden, steht es den Männern zu, Jagd auf die „aufgeblähte Monstranz“ (KMF, 74), das Wesen Frau, zu machen.

f) Die Vernichtung der „Modernen Frauen“

Was die meisten Vampire in der Literaturgeschichte eint, seien, so Brittnacher,

nicht nur die ihnen gemeinsamen Merkmale der Totenblässe, des nächtlichen Lebens und des Blutdurstes, sondern auch jener Impuls, der die Normalen befällt, kaum daß sie eines Vampirs ansichtig werden: sie wollen ihn eliminieren. Nichts ist selbstverständlicher in der Literatur als das überwältigende Verlangen, diese Wesen, die aus der Art schlagen, umgehend, ausnahmslos und gründlich zu vernichten [...].⁸⁰³

In seinem Roman *Das Licht und der Schlüssel* prangert Adolf Muschg bereits die offensichtliche Misogynie an, die in Bram Stokers Roman *Dracula* vorherrscht. Vordergründig hätten, so seine Interpretation, die vermeintlichen „Saubermänner“⁸⁰⁴ den Vampir nur zur Strecke bringen wollen, um die Frauen vor ihm zu schützen. In Wahrheit wollen sie die Frauen jedoch unterwerfen und ruhigstellen.⁸⁰⁵

Seit die ursprüngliche Gesellschaftsordnung durch die Frauenbewegung in ihren Grundfesten erschüttert wurde, befinden sich diejenigen Männer, die sich selbst als das den Frauen überlegene Geschlecht empfinden, stets in der Misere, dass sie einerseits den Wunsch nach Autonomie hegen, andererseits jedoch fürchten, durch ihr heterosexuelles Begehren von den Reizen und Reaktionen der Frauen

⁸⁰³ Brittnacher: *Der Vampir als Außenseiter*, S. 371.

⁸⁰⁴ Brittnacher: *Ästhetik des Horrors*, S. 153.

⁸⁰⁵ LuS, 290f.: „Fünf Männer jagen zwei Frauen. Eine Frau wird zur Strecke gebracht, die andere verhaftet – verheiratet, wollte ich sagen. Diese fünf Männer kämpfen mit verteilten Rollen. Vier geben sich als feine Leute aus, ein englischer Psychiater, ein englischer Advokat und ein amerikanischer Selfmademan. Für besondere Operationen ziehen sie einen holländischen Wundermann zu, Professor van Helsing. Der fünfte, genannt Dracula, spielt den bösen Feind, das teuflische Ungeheuer. Aber im Grund wollen sie alle dasselbe: die Frauen fertigmachen. Dracula mit offenen Karten, die Kavaliere unter dem Vorwand, sie vor ihm zu beschützen. Das Buch schildert einen Zweifrontenkrieg gegen den wahren Feind, der zwei Brüste hat und einen Schoß: unkontrollierbar, unverzeihlich. Eine einzige Zangenbewegung gegen den verfluchten Sex. Die Frau ist der Wunsch, und Wünsche dürfen nicht sein.“

abhängig zu sein.⁸⁰⁶ Mit zunehmender Emanzipierung nehmen Frauen, so Rolf Pohl, in immer geringerem Maße die Funktion des „schmeichelnden Spiegel[s]“⁸⁰⁷ ein. Bei den Männern treten dadurch mitunter „narzisstische[] Kränkungen, Verletzungen des Selbstwertgefühls und der Ehre“⁸⁰⁸ und ein tiefes Unterlegenheitsgefühl auf, die ihrerseits als ‚Notwehr‘ empfundene „Gegenmaßnahmen zur Sicherung der eigenen Integrität subjektiv legitim, ja zwingend erscheinen“⁸⁰⁹ lassen. In deren Folge ächten solcherart verletzte Männer bei Frauen all das ‚typisch Weibliche‘, was sie bei sich selbst ablehnen und verurteilen es gleichermaßen, wenn diese in ihren Augen zu mächtig werden.⁸¹⁰ Derart radikal empfindende Männerrechtler finden in den Frauen „moderne Sündenböcke“⁸¹¹ für ihr eigenes Elend. Sie inszenieren sich öffentlich als „Soldat[en] und Krieger im Dienste einer ‚heiligen Sache‘“ und versuchen, „der befürchteten Zerstörung der eigenen (männlichen) Identität durch Verfolgung und ‚notfalls‘ Vernichtung des als Quelle der Bedrohung konstruierten äußeren Feindes zuvorzukommen.“⁸¹²

In Jelineks Theaterstück sind der Arzt Dr. Heidkliff und der Steuerberater Benno Hundekoffer „die Seuchenhygieniker“, „Saubermänner“ und selbsternannten Experten, „die mit populistischem Spürsinn Kreuzzüge gegen die artfremden phantastischen Wesen organisieren.“⁸¹³ Im Duktus einer Kriegserklärung verkünden sie mit zunehmend zwangloser Sprache: „Zerstört muß werden, wenn neu geschaffen soll! Kann nicht den Vampiren befreien und sein Leben ins Schon beziehen, wie man nicht kann die Arbeit freien und das Geld dabei schonen“ (KMF, 59). Damit erinnern sie an entsprechende Passagen in dem Tagebuch-Roman *Michael* (1933) des NS-Propagandisten Joseph

⁸⁰⁶ Vgl. Rolf Pohl: *Die feindselige Sprache des Ressentiments. Über Antifeminismus und Weiblichkeitsabwehr in männerrechtlichen Diskursen*. In: *L'Homme* 24,1 (2013), S. 125-136, hier S. 129; vgl. Pohl: *Feindbild Frau*, S. 374.

⁸⁰⁷ Pohl: *Die feindselige Sprache*, S. 134.

⁸⁰⁸ Ebd., S. 126.

⁸⁰⁹ Ebd., S. 127; vgl. Pohl: *Feindbild Frau*, S. 302.

⁸¹⁰ Vgl. Pohl: *Die feindselige Sprache*, S. 135f.; vgl. Pohl: *Feindbild Frau*, S. 302, 450f.

⁸¹¹ Pohl: *Die feindselige Sprache*, S. 136.

⁸¹² Alle Zitate aus ebd., S. 127.

⁸¹³ Alle Zitate aus Brittnacher: *Ästhetik des Horrors*, S. 153.

Goebbels, der dabei zum Kampf gegen die Juden aufruft.⁸¹⁴ Mit den Worten: „Damit mir [sic!] zu mehreren leben könne, müßt ihr tot sein.“ (KMF, 63) eröffnen die Männer den Geschlechterkrieg gegen die Frauen. Als sie sich für die Jagd auf das Doppelgeschöpf rüsteten, riefen sie bereits: „Mir braucherten [sic!] Platz! Mehr Platz! Gebt! Mehr Licht! Mehr! Mehr Lichten! Mehr Lausch! Bell! Bell! Bell!“ (KMF, 64). Sie bellen ihre Forderung nach mehr Raum mit der gleichen Vehemenz heraus, mit der sich „Hitler über den Bolschewismus mit rotem Gesicht und glühenden Augen in höchste Erregung“ redete und „mit voller Lautstärke seine donnernden Anklagen“ hervorbrachte.⁸¹⁵ So verbinden sich die angeblich letzten Worte Goethes (*„Mehr Licht!“*) mit der „faschistischen Kriegsformel *„Mehr Raum!“*“⁸¹⁶, die Hitlers rücksichtslose Expansionspolitik und seinen Kampf um mehr ‚Lebensraum‘ beinhaltet.⁸¹⁷ Die beiden Männer fordern damit „anscheinend mehr Licht, Aufklärung und Vernunft, meinen aber mehr Raum, Macht und Gewalt für sich.“⁸¹⁸ Ihre Faszination für Waffen und Krieg kann, so erneut Rolf Pohl, „als eine Extremform der Ausagierung und Rationalisierung [des] unbewußten Wunsches (Herr über Leben und Tod zu sein) interpretiert werden.“⁸¹⁹ Wenn sie kein Leben erschaffen und den Frauen die Funktion des Gebärens nicht entreißen können, so lautet ihre destruktive Botschaft, liegt es zumindest in ihrer Hand, „die gesamte Menschheit durch die geburtsanaloge Hervorbringung und Anwendung ungeheuer technischer Potentiale [zu] vernichten.“⁸²⁰ Heidkliff und Benno greifen bei der Vampirjagd nicht auf die klassischen Mittel, wie das Kreuz und den Holzpflock, zurück. Da sie die „Grenzen des biologischen Geschlechts“⁸²¹ überschritten haben, werden

⁸¹⁴ Joseph Goebbels: *Michael. Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern*. München 1933, S. 37: „Zerstört muß werden, wenn neu geschaffen werden soll. Man kann nicht die Arbeit befreien und das Geld dabei schonen.“ Für Goebbels ist „Arbeit“ deutsch konnotiert, während er das Wort „Geld“ mit den Juden verbindet (vgl. Sigrid Berka: *Das bissigste Stück der Saison: The Textual and Sexual Politics of Vampirism in Elfriede Jelinek's Krankheit oder Moderne Frauen*. In: *German Quarterly* 64 (1995), H. 4, S. 372-388, hier S. 382).

⁸¹⁵ Alle Zitate aus Kershaw: *Hitler*, S. 78.

⁸¹⁶ Claes: *Fremde. Vampire*, S. 108.

⁸¹⁷ Vgl. Kershaw: *Hitler*, S. 26f., 28.

⁸¹⁸ Claes: *Fremde. Vampire*, S. 108.

⁸¹⁹ Pohl: *Feindbild Frau*, S. 449.

⁸²⁰ Ebd., S. 449f.

⁸²¹ Janz: *Elfriede Jelinek*, S. 92.

die Vampirinnen in ihren Augen zu „Risikogruppen“ (KMF, 58), und „Krupp-Husten“ (KMF, 58) – zu einer Krankheit, die nur mit modernen Massenvernichtungswaffen ausgerottet werden kann. Die beiden Männer treten den Vampirinnen deshalb mit giftigen „Knoblauchgasen“ (KMF, 58) und automatischen Schusswaffen gegenüber, mit denen sie ihnen „Köpfe und Bauchhöhlen“ (KMF, 65) aufreißen und ihnen „Leibslöcher“ (KMF, 65) und „Wundhöhlen“ (KMF, 65) in die Körper „ballern“ (KMF, 75) wollen. Die Verbissenheit der Männer ist typisch für Vampirjäger, denn „ihre Rachsucht steht“, so nochmal Brittnacher,

dem Blutdurst des Vampirs kaum nach, und ihr Entzücken bei seinem Ableben ist seinem Sadismus durchaus ebenbürtig. Wäre allein die Erotik des Vampirs die Quelle des Schreckens, hätte sich der Kreuzzug der Experten durch seine Maßlosigkeit disqualifiziert.⁸²²

Benno und Heidkliff rechtfertigen ihre Gewaltphantasien gegenüber den Frauen, weil sie glauben, es diene der männerdominierten Gesellschaft (vgl. KMF, 48). Der Fokus ihres Entsetzens – aus dem heraus sie Jagd auf die Vampire machen – liegt vorrangig in deren weiblichen Geschlecht.

Denn der Vampir mit seiner buchstäblich grenzenlosen Erotik, die auch vor dem Tod nicht haltmacht, stellt in Frage, worauf Kultur basiert: die Unterdrückung, Kanalisierung und Sublimierung der Sexualität. Die Abwehr und Vernichtung des Vampirs gilt keinem geringeren Ziel als der Erhaltung der Kultur.⁸²³

Nach dem Tod der Frauen bleiben die Männer einzig und allein mit dem „Wunsch nach Zuneigung und Zeugung“ (KMF, 73) zurück. So oft träumten sie von einer Welt ohne Frauen. Als das „Monster“ Frau jedoch erlegt ist, wird deutlich, dass die Männer nur als Parasiten von ihren Frauen abhängig waren und nicht ohne sie leben können.⁸²⁴ Weil die Männer ihr Überlegenheitsgefühl stets aus der Abwertung der Frauen zogen, „erweist sich der Wunsch nach Autonomie und Erhabenheit als trügerische Illusion.“⁸²⁵ Dieses Phänomen bezeichnet Brittnacher als „die heimliche Gerechtigkeit der Phantastik“, denn

⁸²² Alle Zitate aus Brittnacher: *Ästhetik des Horrors*, S. 154.

⁸²³ Ebd.

⁸²⁴ Vgl. Claes: *Fremde. Vampire*, S. 109.

⁸²⁵ Pohl: *Die feindselige Sprache*, S. 130.

mit dem sündigen Vampir töten die Helden nicht nur die Geliebte oder den verhassten Gegenspieler, sondern auch das in sich selbst, was diesen verwandt ist. Der solcherart gereinigte Held bleibt [...] verarmt zurück.⁸²⁶

Die Schuld für ihren Verlust suchen die Männer nicht bei sich, sondern wenden sich gegen das Publikum – die Gesellschaft –, die ihren „voyeuristischen Blick“ auf das „Frauenstück“ gerichtet und so ein falsches Frauen-Bild geschaffen hat.⁸²⁷ Nach dem Tod der Frauen wollen die Männer nun auch die Zuschauer aus dem Theater vertreiben.⁸²⁸ Das ganze Theaterstück fungiert als ein riesiger Spiegel, der dem Publikum – der Gesellschaft – vorgehalten wird.⁸²⁹ Denn die Gesellschaft war es doch, die die Natur der Frau als unnatürlich eingestuft hat, und sie damit zum Tode verurteilte.⁸³⁰

Besonders seit der Emanzipationsbewegung wurden vor allem die Unterschiede zwischen den Geschlechtern hervorgehoben und kritisiert, statt diese anzuerkennen. Obwohl stereotypische Rollenverteilungen im Zuge der Gleichberechtigung scheinbar in den Hintergrund rücken, herrschen sie weiter in der Gedankenwelt der Gesellschaft vor. Diesen Gedanken treibt Elfriede Jelinek in ihrem Vampirstück auf die Spitze – und darüber hinaus. Sie betont, dass es in der Geschlechterfrage nicht zielführend ist, Oppositionen und Hierarchien zu bilden, sondern dass der Fokus auf die Gemeinsamkeiten bzw. auf die gemeinsamen Ziele gelegt werden muss, um eine Gleichstellung der Geschlechter zu erreichen.

⁸²⁶ Alle Zitate aus Brittnacher: *Ästhetik des Horrors*, S. 153.

⁸²⁷ Vgl. Janz: *Elfriede Jelinek*, S. 97.

⁸²⁸ Vgl. KMF, 76: „Wir werden unserer erinnern. Leben wohl! Mir werden sehr lang erinnern. So danke. Herzliche Grüße schick euch! Auch von mir. Auf Wiedersehn. Jetztat bitte weggehen. Licht aufdrehn und in Helligkeit weggehn! Bald! Sofort! Hinauslaufen! Licht im Raum aufdrehn und hinaus! Gleich raus! Gleich wenn jetzten Helligkeit hinausgehn! Weg! Verschwinden! Abrauchen! Verpissen! Abschäumen! Licht an und fortan! Presto weg! Noch immer nicht hell? Noch immer da? Dann jetzt sofort hell machen! Jetzt Licht und sofort fort bitte! Jetzt! Jetzt Licht und ab! Jetzt!“

⁸²⁹ Vgl. Haß: *Grausige Bilder*, S. 28.

⁸³⁰ Vgl. Janz: *Elfriede Jelinek*, S. 97; vgl. Millner: *Spiegelwelten*, S. 81.

Schlussbemerkung und Ausblick

Der Vampir ist seit seinem ersten massenhaften Auftreten in der Literatur des frühen 18. Jahrhunderts ein schattenhaftes, facettenreiches Wesen und ein nicht klar zu definierender Grenzgänger. Er ist lebendig und tot, anziehend und abstoßend zugleich. Seine Anpassungsfähigkeit gründet sich auf seinen Zustand als Zwischenwesen. Deshalb wird der Vampir als Metapher für das Andere, das Unsagbare, das Unnatürliche, das gesellschaftlich Abgelehnte oder Benachteiligte und das die Norm Überschreitende verwendet, dessen gesellschaftliche Akzeptanz stets mit Konflikten einhergeht. Diese Arbeit präsentiert anhand ausgewählter literarischer und filmischer Werke einen Überblick über die deutschsprachigen Vampirfiktionen, die die Wandlungsfähigkeit dieser Figur zum Ausdruck bringen und die gesellschaftlichen Konflikte und historischen Krisen aufzeigen, die sich in ihm abbilden.

Wie im ersten Kapitel dargelegt, stellte Bram Stokers Vampirgraf Dracula einen wesentlichen Bezugspunkt für nachfolgende Vampirliteratur und -filme dar. Stoker definierte, welchen Regeln ein Vampir unterliegt und verknüpfte erstmalig den fiktiven Vampir mit der historischen Person Vlad III. Drăculea. Die Verbindung mit dem mittelalterlichen walachischen Fürsten weist den Vampir als einen in imperialen Konflikten stehenden Kriegsherrn aus, einen Fremden, der in das zivilisierte England Königin Victorias einfällt, zeigt jedoch auch deutlich den Anachronismus des mittelalterlichen Vampirs, der mit den „modernen“ gesellschaftlichen Entwicklungen in der viktorianischen Zeit nicht Schritt halten konnte. Die Vampire in *Dracula* verkörpern zudem das lustbetonte Ausleben (verdrängter) sexueller Triebe. Der Kampf der „normalen“ heterosexuellen Bevölkerung richtete sich vor allem gegen den „degenerierten“ homo- bzw. bisexuellen Vampir, mit dem Stoker auf den Strafprozess Oscar Wildes verwiesen hatte. Zum anderen galt er den mit dieser scheinbar promiskuitiven Lebensweise einhergehenden sexuell übertragbaren Krankheiten, wie der Syphilis, die zu Stokers Zeit grassierte.

Diese Themen wurden von Friedrich Wilhelm Murnau in seinem Film *Nosferatu* ebenfalls aufgegriffen und weiter verschärft, standen dort allerdings im Schatten des Ersten Weltkriegs. Wie schon Hanns Heinz Ewers, der in seinen Frank Braun-Romanen den Vampirismus als epidemischen Bluttausch auffasste, der alle Völker befiel und so zum Krieg geführt hatte, gleichzeitig jedoch den nahenden Faschismus vorausahnte, vermochte es auch Friedrich Wilhelm Murnau in seinen Filmen, die Stimmung in der Bevölkerung zu erspüren und sie künstlerisch umzusetzen. Der Fremdenhass herrscht schon in Stokers Roman *Dracula* vor und auch der Vampir in Murnaus Film ist, wie Dracula, ein Fremder – in diesem Fall ein Jude –, der in Deutschland einfällt, um das Volk mit seiner vermeintlichen Andersartigkeit zu kontaminieren. Durch das von Ratten und Verfall begleitete, epidemische Einfallen des Vampirs in das biedermeierliche Deutschland klingt bei Murnau das Thema Antisemitismus an, das um die Jahrhundertwende auch in Deutschland aktuell war. Mit der Verfolgung des semitisch gekennzeichneten Maklers Knock und des ebenfalls jüdisch konnotierten Vampirs *Nosferatu* benannte Murnau die gefährliche und gespannte „Pogromstimmung“, die in der Weimarer Republik herrschte. Diese führte zu einer politischen Radikalisierung in der Bevölkerung und ermöglichte Hitlers Machtergreifung. Seine Darstellung eines ‚deutschen‘ Vampirs passte Murnau an die Vampirgestalt an, die seinerzeit in der deutschsprachigen Literatur populär war, wenn er *Nosferatu* monströs, insektenähnlich und mit längeren, klauenähnlichen Fingern zeigte und ihn wagnerisch-geisterhaft mit einem menschenleeren Schiff reisen ließ. Die Vampirinnen, die in den damaligen Erzählungen auftraten, wurden hingegen oft vollkommen menschlich beschrieben, einzig mit einem brutalen Zug um den Mund oder längeren, klauenähnlichen Fingern. Sie personifizierten die männliche Furcht vor den zunehmenden Rechten der Frauen.

Der phantastische Film und die phantastische Literatur waren während der sogenannten Goldenen Zwanziger beliebte Genres, wurden im Dritten Reich jedoch verboten. Das hatte einfache Gründe: Die Phantastik ist die literarische und filmische Darstellung von Angst, die zumeist von Normabweichungen

jeglicher Art hervorgerufen wird. Auf eine simple Formel gebracht, verabscheuten die Nationalsozialisten jedoch alles, was anders war als sie selbst. In der Literatur wie im Film des Dritten Reiches gab es die Figur des Vampirs, die Metapher für das Andersartige, nach Hitlers Machtübernahme deshalb *offiziell* nicht mehr. In zahlreichen Beispielen sexuell aktiver Frauen, ‚schmarotzender und betrügerischer Ausländer‘ oder ‚jüdischer Verführer‘ und ‚Kapitalisten‘ (z.B. die Filme *Jud Süß*, *Der ewige Jude* und *Die Rothschilds*, alle 1940) lebte die Vampirgestalt – von der NS-Ideologie missbraucht – jedoch auf (un)heimliche Weise weiter.

In seinem *Hamlet*-Roman, der sich inhaltlich auf den Zweiten Weltkrieg bezog, verarbeitete Alfred Döblin, im Gegensatz zu früheren Werken, in sehr viel umfangreicherem Maße biografisches Material. Er ergründete die Ursachen für Zerstörung und Krieg, die Fragen von Identität und Verantwortung für die eigenen Handlungen, indem er sie auf den Mikrokosmos der Familie Allison übertrug und deutlich machte, dass vampirisches Verhalten vor allem durch ungelöste Konflikte und unbehandelte Traumata entsteht. Die Figur der vampirischen Prinzessin von Tripoli ging unter anderem auf historische Persönlichkeiten zurück, wie die Blutgräfin Elisabeth Báthory und die Prinzessin Hodierna von Jerusalem, jedoch auch in nicht unerheblichem Maß auf die Frauen in Döblins Umfeld. Im Roman wurde die Vampirin deshalb mit der Figur der ‚bösen‘ Ehefrau und Mutter Alice assoziiert und zeigte so ihr ausbeuterisches, berechnendes und egoistisches Wesen. Die Tatsache, dass die Frauengestalten in Döblins Roman durchweg durchtrieben, manipulativ und ausbeuterisch konnotiert sind und die Männer sich ihrer kaum erwehren können, ist auf mehrere Ursachen zurückzuführen: auf die emotionale Abhängigkeit Döblins von seiner Mutter – die deshalb so ausgeprägt war, weil er sich nach dem traumatischen Weggang seines Vaters verstärkt an seiner Mutter orientieren musste –, sowie auf die kräftezehrende Dreiecksbeziehung zwischen ihm, seiner Frau Erna und seiner langjährigen Affäre Yolla Niclas, die Döblin durch seine Lethargie noch förderte. Abgesehen von der stark biografischen Prägung der Vampirin, zeigte die Figur der Prinzessin von

Tripoli als selbstbestimmte, sexuell aktive Frau ausländischer Herkunft jedoch Merkmale, die vom Hitler-Regime abgelehnt wurden. Doch auch Döblins Exilsituation wurde im zweiten Kapitel mit der Vampirmetapher in Zusammenhang gebracht, wenn Döblin Hollywood als große Institution darstellt, die ihren Erfolg auf die finanziellen, intellektuellen und gesundheitlichen Kosten der ausländischen Drehbuchschreiber gründet und seit jeher Inhalte aus unterschiedlichen literarischen und filmischen Quellen ‚saugt‘.

Die phantastische Literatur der Nachkriegsjahre ist von traumatischen Kriegserlebnissen durchzogen. In den Texten kann ein latentes Grauen ausgemacht werden, das sich durch das düstere postapokalyptische Szenario und durch die psychische Erschütterung der Protagonisten auszeichnen kann. In der Nachkriegszeit und in den 1970er Jahren machte daher die Figur des Vampirs eine neuerliche Wandlung durch. Seit im Jahr 1954 Richard Mathesons Roman *I am Legend* ganze Vampir-Gesellschaften zeigte, die nach der Weltherrschaft strebten, wurde der einzelgängerische Vampir, der zuvor Konjunktur hatte, zunehmend abgelöst. Durch ihr massenhaftes Auftreten entstand immer häufiger der Eindruck einer vampirischen Epidemie, welche die Bevölkerung mit ihren alternativen Werten überschwemmte. Die Vampirmetapher wurde nun herangezogen, um die nationalsozialistische Vergangenheit aufzuarbeiten. Hans Werner Geißendörfers Film *Jonathan* kann als Auseinandersetzung mit Stokers *Dracula* und Roman Polanskis Vampirkomödie *Tanz der Vampire* gesehen werden. Dort ergriffen die Vampire am Ende des Films die Gelegenheit, ihren Wirkungskreis über die gesamte Welt auszubreiten, während sie ihre Herrschaft in Geißendörfers Film bereits ausgebaut haben. Die Vampire in *Jonathan* sind jedoch kein phantastisches Element – und können deshalb nicht mit traditionellen Waffen bekämpft werden –, sondern vielmehr eine Metapher, die brutalen, tyrannischen Faschismus und Kapitalismus umschreibt. *Jonathan* ist ferner eine Parabel auf die historischen Ereignisse der Studentenbewegung, die den kämpferischen Geist der „1968er“ wachhalten und verdeutlichen soll, dass eine Revolution

mitunter notwendig und wichtig sein kann. Die Studenten im Film kämpften nicht nur gegen die Vampire, sondern auch gegen ältere Generationen, die mit antiquierten Vorschriften und überholten Ideologien aufwarteten, die bis in die Zeit des Nationalsozialismus zurückreichen. Geißendörfer zeigte in seinem Film – entgegen der historischen Ereignisse – eine Solidarisierung aller sozialen Schichten und einen positiven Ausgang der Studentenrevolution, indem er die Studenten über die faschistisch-kapitalistischen Vampire und im Generationenkonflikt triumphieren ließ. Gleichzeitig warf er jedoch die Frage auf, ob und wann es rechtmäßig sei, auf Gewalt mit Gegengewalt zu antworten. Das Neue an der Figur des Vampirs seit den frühen 1970er Jahren bestand darin, dass seine Autoren ihm eine Seele zugestanden. Sein Gewissen verbot es ihm seitdem, sich maßlos an den Menschen zu vergehen. Adolf Muschgs Constantin Samstag, der sich seinen Vampirismus freilich nur einbildete, zeigte diese neugewonnene Menschlichkeit. Mit seiner Vampirfigur baute Muschg die im zweiten Kapitel bei Alfred Döblin beiläufig aufgeworfene Frage der Identitätsentwicklung in Folge eines Traumas noch weiter aus. In viel stärkerem Maße als noch bei Döblin wurden bei Muschg mit Hilfe der Vampirfigur zwischenmenschliche Beziehungen beleuchtet, sowie Erwartungshaltungen und Abhängigkeiten formuliert. Am Beispiel der durch emotionale Zurückweisung traumatisierten Figur Constantin Samstag zeigte Muschg, dass eine regelrechte Abhängigkeit von der Meinung anderer nur ins Unglück führen kann. Der zurückgewiesene Samstag, der durch sein Trauma eine narzisstische Persönlichkeitsstörung erlitt, zwängte seinen Mitmenschen seinerseits seine Überzeugungen auf und versuchte sie emotional zu erpressen. Bei Muschg kämpft der Mensch also nicht mehr gegen eine externe vampirische Bedrohung, sondern gegen die eigene narzisstisch-vampirische Persönlichkeit, die ihn davon abhält, seiner ureigenen Identität und seinem persönlichen Glück näherzukommen. Muschg führte dem Leser in seinem Roman vor Augen, dass eine glückliche Beziehung nur entstehen kann, wenn keine Erwartungshaltung und keine Besitzansprüche unter den Menschen herrschen. Muschg gelangt zu dem Schluss, dass ein jeder aus den Fehlern und Ereignissen stets einen Nutzen

für sein weiteres Leben ziehen kann und sollte und liefert den Lesern mit seinem Roman einen Lösungsvorschlag für ihre eigenen zwischenmenschlichen und persönlichen Konflikte.

In Elfriede Jelineks Theaterstück *Krankheit oder Moderne Frauen*, stand die Vampirin als Metapher für andere gesellschaftliche Diskurse, wie z.B. Feminismus, Machtverteilungen und Abhängigkeitsverhältnisse. Herrschende Regeln, Grenzen, Normen und Abweichungen von der Norm wurden im Stück überspitzt dargestellt und kritisch hinterfragt. Jelineks Frauenfiguren waren die Opfer eines von Männern dominierten Herrschaftssystems. Die beiden dargestellten Frauen personifizierten gleichsam die Rollen, die den Frauen von den Männern zugeschrieben wurden: Carmilla, die gute – weil passive – vorbildliche Hausfrau und Mutter, und Emily, die degenerierte – weil aktive – selbstbestimmte Schriftstellerin und Emanze. Ihr natürliches Frausein wurde als abweichlerisch und ‚anders‘ diffamiert, und ihr homosexuell-feministischer Vampirismus als unnatürlich und krankhaft bezeichnet, da sich die Männer durch ihn überflüssig und in ihrer Ehre gekränkt fühlten. Die Jagd auf die Frauen begründeten die Männer mit deren ausbeuterisch-vampirhafter Monstrosität und deren Unangepasstheit – wenngleich die Frauen es den Männern ohnehin nicht hätten recht machen können. Jelinek betonte in ihrem Theaterstück den ‚männlichen‘ Blick auf die ‚andersartigen‘ Frauen, der in den konventionellen Vampirerzählungen unsichtbar bleibt, da er dort als selbstverständliche Norm wahrgenommen wird. Schien es zu Beginn des Stückes, als wären die Frauen die einzigen Vampire in Jelineks Theaterstück, wurde am Ende das parasitäre Verhalten der Männer entlarvt, die sich auf Kosten ihrer Frauen profilierten – und nach deren Tod nach noch mehr Macht und Raum strebten, indem sie begannen, das Publikum zu vertreiben. Vor lauter Gier nach Macht und Lebensraum kamen sie dahin, ihre eigene Situation vollkommen zu verkennen. Als sie die Frauen umbrachten, verurteilten sie sich zeitgleich selbst zum Tode.

Die Metapher der Vampirin wurde seit Goethes *Braut von Korinth* vor allem dann abgerufen, wenn Frauen durch den Ausbruch aus ihrer gesellschaftlich

vorgesehenen passiven Geschlechterrolle und durch ihre aktiv ausgelebte (Homo-)Sexualität provozierten. So auch bei Jelinek. Die Dämonisierung des Vampirs drückte hier gleichsam die gesellschaftliche Unerwünschtheit selbstbestimmter Frauen aus und erzielte eine abschreckende Wirkung. Im Zuge der Gleichberechtigung setzte, etwa seit Ende des 20. Jahrhunderts, langsam ein Umdenken ein und die Figur der Vampirin verlor allmählich ihren Schrecken. In *Krankheit oder Moderne Frauen* stellte Jelinek mit Hilfe der Vampirfigur nicht nur den Kampf zwischen Feministinnen und der Männerwelt dar. Durch ihre klischeehaften Darstellungen menschlicher Beziehungen bemängelte sie Ende der 1980er Jahre das Verharren der Frau in ihrer tradierten Rolle der Hausfrau und Mutter. Stereotype Rollenverteilungen scheinen durch die Gleichberechtigung der Geschlechter immer weiter in den Hintergrund zu rücken. Jelinek zeigte durch die überspitzte Darstellung ihrer Figuren, dass diese Rollenbilder in der Gedankenwelt der Gesellschaft jedoch weiterhin existieren und sich nur sehr langsam verändern. Dies liegt darin begründet, dass im Zuge der Emanzipationsbewegung überwiegend die Unterschiede zwischen den Geschlechtern diskutiert und kritisiert wurden und sich weniger auf die Gemeinsamkeiten bzw. die gemeinsamen Ziele konzentriert wurde. Männer und Frauen sind, laut Jelinek, viel zu tief in ihren Geschlechterkampf um die Vorrangstellung verstrickt, um zu begreifen, dass das starre traditionelle Rollenbild nur aufgebrochen werden kann, wenn die Geschlechter – trotz ihrer offensichtlichen Unterschiede – als gleichwertig angesehen werden.

War der Vampir des 20. Jahrhunderts meist ein agierender Typus, der wegen seines rebellischen, von der Norm abweichenden Verhaltens viel Konfliktpotential bot, präsentiert sich der Vampir des 21. Jahrhunderts – gerade durch sein Anderssein – als Ideal, das es anzustreben gilt. Seinen Reiz scheint er unter anderem aus seiner Unsterblichkeit zu ziehen. Schauen wir heutzutage in die Medien, geht es in erster Linie darum, den Menschen mit immer spektakuläreren Eingriffen eine neue Jugendlichkeit zu verschaffen. Ganze Organe werden in den Organismus eingepflanzt, künstliche Gelenke eingesetzt

und faltige Haut wird gestrafft. Älterwerden ist verpönt, nahezu ein Tabu. Der Vampir hingegen lebt ewig, ist schöner, intelligenter und stärker als der Mensch und verharrt dabei in einem dauerhaft jugendlichen Körper.

Doch ist es auch die Enthaltensamkeit des Vampirs, die zunehmend Interesse hervorruft. Er verzichtet auf menschliches Blut, wie Edward Cullen und seine Familie aus Stephenie Meyers *Twilight*-Saga demonstrieren, und praktiziert Sex erst in der Ehe. Edward und die Cullens bilden einen Gegenentwurf zu dem sonst so ausschweifenden Vampirleben und zeigen die Rückkehr zu einem konservativen Rollen- und Familienbild. Diese Entwicklung verwundert nicht, ist dies doch eine radikale Gegenbewegung zur freizügigen 68er-Revolution, die eben diese strengen Verhaltensweisen abschaffen und mehr Entspannung und Freiraum in zwischenmenschliche Beziehungen bringen wollte. Klare Richtlinien, wie sie der neue Vampirtypus vorschlägt, können jedoch auch als ein Halt in der immer hektischer, unübersichtlicher und unsicher werdenden Gesellschaft empfunden werden.

Mit Hilfe der außenseiterischen Vampirfigur wurden in der Literatur und in Filmen seit jeher gesellschaftliche und persönliche Probleme und Ängste abgebildet – das erklärt, warum sie besonders in Krisenzeiten Konjunktur hat. Es ist einfach und deshalb äußerst verlockend, sich als Opfer der ‚Umstände‘, der Anderen, der Minderheiten und Außenseiter darzustellen und dort die Schuld für gesellschaftliche und persönliche Probleme zu suchen. Der Fokus liegt dann jedoch auf dem Problem und nicht auf der Lösung. Erst wenn die Opferrolle verlassen und der Mut aufgebracht wird, die eigene Verantwortung an der Situation zu erkennen, kann nach einer Lösung gesucht werden. Und dazu regt der Vampir des 21. Jahrhunderts an. Schon Goethe betonte in seinem *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1821): „Es ist nicht genug, zu wissen, man muß auch anwenden; es ist nicht genug, zu wollen, man muß auch tun.“⁸³¹ Der Vampir kann dabei durch seine Furchtlosigkeit gegenüber dem Unbekannten als Inspiration dienen. Als notorischer Grenzgänger überschreitet er immer auch Grenzen des Mach- und Denkbaren und zeigt damit neue Wege auf. Frei

⁸³¹ Johann Wolfgang Goethe: *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1821). In: Ders.: *Werke*. Bd. 8: *Romane und Novellen* 3. Hrsg. v. Erich Trunz. München 1998, S. 7-516, hier S. 471.

nach Mahatma Gandhis Worten: „Sei du selbst die Veränderung, die du dir wünschst für diese Welt.“⁸³² und Hermann Hesses Hinweis: „Damit das Mögliche entsteht, muß immer wieder das Unmögliche versucht werden.“⁸³³, kann ein jeder *bei sich selbst* beginnen (Denk-)Grenzen einzureißen und es besser zu machen, um so – wie der Vampir – Unsterblichkeit zu erlangen.

⁸³² Arun Gandhi: *Wut ist ein Geschenk. Das Vermächtnis meines Großvaters Mahatma Gandhi*. Köln 2017, S. 15.

⁸³³ Hermann Hesse: *Entdecke Dich selbst! Vom Reiz der Individuation*. Hrsg. v. Volker Michels. Berlin 2016, S. 91.

Literaturverzeichnis

Siglenverzeichnis

- D Bram Stoker: *Dracula* (1897). Hertfordshire 1993.
- H Alfred Döblin: *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende* (1956). Olten, Freiburg i. Br. 1966.
- J Hans Werner Geißendörfer: *Jonathan* (1970). DVD 2008.
- KMF Elfriede Jelinek: *Krankheit oder Moderne Frauen* (1987). Köln 1989.
- LuS Adolf Muschg: *Das Licht und der Schlüssel. Erziehungsroman eines Vampirs* (1984). Frankfurt a.M. 1998.
- N Friedrich Wilhelm Murnau: *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922). DVD 2007.

Primärliteratur

- Artmann, H.C.; Bremer, Uwe: *Dracula, Dracula. Ein transsylvanisches Abenteuer*. Berlin 1966.
- Bachmann, Ingeborg: *Der Fall Franza* (1966). In: Dies.: *Ausgewählte Werke in drei Bänden*. Bd. 3: *Romane*. Hrsg. v. Konrad Paul u. Sigrid Töpelmann. München 1987, S. 355-490.
- Baudelaire, Charles: *Les Métamorphoses du vampire* (1857). In: Ders.: *Les Fleurs du Mal. Die Blumen des Bösen*. Französisch/Deutsch. Stuttgart 2004, S. 326-329.
- Biblia: *Die Bibel oder Die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments*. Nach der deutschen Übersetzung Martin Luthers. Durchges. im Auftrag der Deutschen Evangelischen Kirchenkonferenz. Stuttgart 1912.
- Döblin, Alfred: *Die drei Sprünge des Wang-lun*. Berlin 1915.
- Döblin, Alfred: *Aufsätze zur Literatur*. Olten, Freiburg i. Br. 1963.
- Döblin, Alfred: *Als ich wiederkam* (1946). In: Egon Schwarz, Matthias Wegner (Hg.): *Verbannung. Aufzeichnungen deutscher Schriftsteller im Exil*. Hamburg 1964, S. 300-305.

- Döblin, Alfred: *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende* (1956). Olten, Freiburg i. Br. 1966.
- Döblin, Alfred: *Brief an Theodor Heuss* (11.11.1956). In: Ders.: *Briefe*. Bd. 1. Hrsg. v. Walter Muschg, Heinz Graber. Olten, Freiburg i. Brsg. 1970, S. 479.
- Döblin, Alfred: *Das Theater der kleinen Leute* (1909). In: Fritz Güttinger (Hg.): *Kein Tag ohne Kino: Schriftsteller über den Stummfilm*. Frankfurt a.M. 1984, S. 39-41.
- Döblin, Alfred: *Brief an Erna Döblin* (um 1930). In: Ders.: *Briefe*. Bd. 2. Hrsg. v. Anthony W. Riley, Helmut F. Pfanner. Düsseldorf, Zürich 2001, S. 61.
- Döblin, Alfred: *Brief an Erna Döblin* (28.11.1945). In: Ders.: *Briefe*. Bd. 2. Hrsg. v. Anthony W. Riley, Helmut F. Pfanner. Düsseldorf, Zürich 2001, S. 203.
- Döblin, Alfred: *Brief an Herbert Lewandowski* (24.7.1953). In: Ders.: *Briefe*. Bd. 2. Hrsg. v. Anthony W. Riley, Helmut F. Pfanner. Düsseldorf, Zürich 2001, S. 426.
- Döblin, Alfred: *Brief an Peter Huchel* (29.1.1956). In: Ders.: *Briefe*. Bd. 2. Hrsg. v. Anthony W. Riley, Helmut F. Pfanner. Düsseldorf, Zürich 2001, S. 448.
- Döblin, Alfred: *Schicksalsreise. Bericht und Bekenntnis* [=Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 18. Hrsg. v. Christina Alten]. Frankfurt a.M. 2014.
- Döblin, Erna: *Brief an Arthur und Elvira Rosin* (1.2.1954). In: Alfred Döblin: *Briefe*. Bd. 2. Hrsg. v. Anthony W. Riley, Helmut F. Pfanner. Düsseldorf, Zürich 2001, S. 435.
- Ewers, Hanns Heinz: *Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger* (1909). München 1920.
- Ewers, Hanns Heinz: *Vampir. Ein verwilderter Roman in Fetzen und Farben*. München 1920.
- Ewers, Hanns Heinz: *Alraune. Die Geschichte eines lebenden Wesens* (1911). Berlin 1928.
- Ewers, Hanns Heinz: *Vom Kinema* (1910). In: Fritz Güttinger (Hg.): *Kein Tag ohne Kino: Schriftsteller über den Stummfilm*. Frankfurt a.M. 1984, S. 20-23.
- Flückinger, Johannes: *Visum et Repertum. Über die so genannten Vampirs, oder Blut-Aussauger, so zu Medvoegia in Servien, an der Türckischen Granitz, den*

7. *Januarii 1732 geschehen*. In: Dieter Sturm, Klaus Völker (Hg.): *Von denen Vampiren oder Menschengurgeln – Dichtungen und Dokumente*. Erfstadt 2006, S. 595-601.
- Freiligrath, Ferdinand: *Hamlet* (1844). In: Ders.: *Im Herzen trag' ich Welten. Ausgewählte Gedichte*. Hrsg. v. Winfried Freund u. Detlev Hellfaier. Detmold 2010, S. 153-156.
- Friedemann, Hermann: *Schnaps – Schund – Film* (1912). In: Ludwig Greve (Hg.): *„Hätte ich das Kino!“ Die Schriftsteller und der Stummfilm. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a. N.* Stuttgart 1976, S. 28.
- Goebbels, Joseph: *Michael. Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern*. München 1933.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96). In: Ders.: *Werke*. Bd. 7: *Romane und Novellen 2*. Hrsg. v. Erich Trunz. München 1977, S. 8-610.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Die Braut von Korinth* (1797). In: Ders.: *Werke*. Bd. 1: *Gedichte und Epen 1*. Hrsg. v. Erich Trunz. München 1978, S. 268-273.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Maximen und Reflexionen* (1833). In: Ders.: *Werke*. Bd. 12: *Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*. Hrsg. v. Erich Trunz. München 1978, S. 365-547.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1821). In: Ders.: *Werke*. Bd. 8: *Romane und Novellen 3*. Hrsg. v. Erich Trunz. München 1998, S. 7-516.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust*. Hrsg. v. Erich Trunz, München 1998 [=Ders.: *Werke*. Bd. 3: *Dramatische Dichtungen*. Hrsg. v. Erich Trunz. München 1996].
- Harbou, Thea von: *Metropolis* (1926). Berlin 1984.
- Harenberg, Johann Christoph: *Vernünfftige und christliche Gedancken über die Vampirs oder Bluhtsaugenden Todten*. Wolfenbüttel 1733.
- Hesse, Hermann: *Siddhartha. Eine indische Dichtung* (1922). Berlin, Frankfurt a.M. 2013.

- Hesse, Hermann: *Entdecke Dich selbst! Vom Reiz der Individuation*. Hrsg. v. Volker Michels. Berlin 2016.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Ersatz für die Träume* (1921). In: *Das Tage-Buch* (8.1.1921), [Vollständiger Nachdruck der Jahrgänge 1920-1933. Hrsg. v. Stefan Großmann. Königstein i.Ts. 1981,] S. 685-687.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Gespräch über Gedichte* (1903). In: Ders.: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Bd. 7: *Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*. Hrsg. v. Bernd Schoeller. Frankfurt a.M. 1986, S. 495-509.
- Jelinek, Elfriede: *Krankheit oder Moderne Frauen* (1987). Köln 1989.
- Kleist, Heinrich von: *Penthesilea. Ein Trauerspiel* (1808). Frankfurt a.M. 2007 [=Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 2: *Penthesilea, Das Kästchen von Heilbronn, Die Herrmannsschlacht, Prinz Friedrich von Homburg. Dramen 1808-1811*. Hrsg. v. Ilse-Marie Barth u. Hinrich C. Seeba. Frankfurt a.M. 1987, S. 143-256].
- Kierkegaard, Søren: *Die Tagebücher*. Bd. 1 . Hrsg. v. Hayo Gerdes. Düsseldorf, Köln 1962.
- Kubin, Alfred: *Die Jagd auf den Vampir* (1925). In: Ders.: *Aus meiner Werkstatt*. Hrsg. v. Ulrich Riemerschmidt. München 1973, S. 128-132.
- Le Fanu, Sheridan: *Carmilla* (1872). In: Dieter Sturm, Klaus Völker (Hg.): *Von denen Vampiren oder Menschengaugern – Dichtungen und Dokumente*. Erfstadt 2006, S. 424-546.
- Meyrink, Gustav: *Meister Leonhard* (1916). In: Ders.: *Fledermäuse*. Hrsg. v. Eduard Frank. Frankfurt a.M., Berlin 1992, S. 7-52.
- Meyrink, Gustav: *J. H. Obereits Besuch bei den Zeitegeln* (1916). In: Ders.: *Fledermäuse*. Hrsg. v. Eduard Frank. Frankfurt a.M., Berlin 1992, S. 94-104.
- Muschg, Adolf: *Das Licht und der Schlüssel. Erziehungsroman eines Vampirs* (1984). Frankfurt a.M. 1998.
- Novalis: *Hinüber wall ich* (aus *Hymnen an die Nacht*; 1800). In: Dieter Sturm, Klaus Völker (Hg.): *Von denen Vampiren oder Menschengaugern – Dichtungen und Dokumente*. Erfstadt 2006, S. 30-31.

- Philostratos: *Die Empuse* (um 200 n. Chr.). In: Dieter Sturm, Klaus Völker (Hg.): *Von denen Vampiren oder Menschengaugern – Dichtungen und Dokumente*. Erfstadt 2006, S. 18-21.
- Preußische Societät der Wissenschaften: *Gutachten der königlichen Preußischen Societät derer Wissenschaften von denen Vampyren oder Blut-Aussaugern* (1732). In: Dieter Sturm, Klaus Völker (Hg.): *Von denen Vampiren oder Menschengaugern – Dichtungen und Dokumente*. Erfstadt 2006, S. 602-606.
- Rilke, Rainer Maria: *Der Schutzengel* (1899). In: Ders.: *Die Gedichte*. Hrsg. v. Ernst Zinn. Frankfurt a.M. 1995, S. 327.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Emil oder Über die Erziehung* (1762). Hrsg. v. Michael Holzinger. Berlin 2013.
- Schubert, Franz: *Der Wanderer* (1821). In: Ders.: *Die Texte seiner einstimmig komponierten Lieder und ihre Dichter*. Bd. 2: *Mikan-Zettler*. Hrsg. v. Maximilian u. Lilly Schochow. Hildesheim, New York 1974, S. 594.
- Schwabe, Toni: *Der Vampir*. In: Dies. (Hg.): *Das Gespensterschiff. Ein Jahrbuch für die unheimliche Geschichte*. Jena 1920, S. 288-294.
- Shakespeare, William: *Hamlet*. Englisch/Deutsch. Stuttgart 2000.
- Stoker, Bram: *Dracula* (1897). Hertfordshire 1993.
- Strobl, Karl Hans: *Das Grabmal auf dem Père Lachaise* (1914). In: Ders.: *Unheimliche Geschichten*. München, Berlin 1972, S. 53-97.
- Swinburne, Algernon Charles: *The Triumph of Time* (1866). In: Ders.: *The Poems of Algernon Charles Swinburne in six volumes*. Bd. 1: *Poems and Ballads*. London 1904, S. 34-47.
- Wagner, Richard: *Der Fliegende Holländer* (1843). In: Ders.: *Die Musikdramen*. Hrsg. v. Joachim Kaiser. Hamburg 1971, S. 181-208.

Sekundärliteratur

- Abbott, Stacey: *The Undead in the Kingdom of Shadows: the Rise of the cinematic Vampire*. In: Sam George, Bill Hughes (Hg.): *Open Graves, open Minds*.

- Representations of Vampires and the Undead from the Enlightenment to the present Day.* Manchester 2013, S. 96-112.
- Abbott, Stacey: *Taking Back the Night. Dracula's Daughter in New York.* In: Douglas Brode, Leah Deyneka (Hg.): *Dracula's Daughters. The Female Vampire in Film.* Lanham, New York u.a. 2014, S. 38-53.
- Adler-Rudel, S[alomon]: *Ostjuden in Deutschland 1880-1940. Zugleich eine Geschichte der Organisationen, die sie betreuten.* Tübingen 1959.
- Albers, Margret: *Unsterbliche Grenzgänger: Vampire.* In: Britta Hartmann, Eggo Müller (Hg.): *7. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium. Potsdam '94.* Berlin 1995, S. 131-135.
- Alt, Peter-André: *Die Burg des Grauens.* In: *Süddeutsche Zeitung*, 27.11.2008, S. 1-4.
- Alt, Peter-André: *Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen.* München 2009.
- Alt, Peter-André: *Ästhetik des Bösen.* München 2010.
- Aly, Götz: *Hitlers Volksstaat. Raub, Rassenkrieg und nationaler Sozialismus.* Frankfurt a.M. 2006.
- Aly, Götz: *Unser Kampf. 1968 – ein irritierter Blick zurück.* Frankfurt a.M. 2008.
- Anonym: *Befreiung vom Meinungsmonopol. Aus einer SDS-Resolution über die deutsche Presse.* In: *Der Spiegel* 51, 11.12.1967, S. 70.
- Anonym: *Der lange Marsch.* In: *Der Spiegel* 51, 11.12.1967, S. 52-66.
- Anonym: *Diese Herren.* In: *Der Spiegel* 8, 19.2.1968, S. 34-47.
- Arnold-de Simone, Silke: *Lichtspiel im Königreich der Schatten. Geisterphotographie und Vampirfilm.* In: Christian Begemann, Britta Herrmann, Harald Neumeyer (Hg.): *Dracula unbound. Kulturwissenschaftliche Lektüren des Vampirs.* Wien, Berlin u.a. 2008, S. 241-261.
- Augstein, Rudolf: *Herrn Rudi Dutschkes Umwälzung der Wissenschaft.* In: *Der Spiegel* 51, 11.12.1967, S. 68-73.
- Bacon, Simon, Bronk, Katarzyna: *Introduction.* In: Ders., dies. (Hg.): *Undead Memory. Vampires and Human Memory in Popular Culture.* Berlin, Bern u.a. 2014, S. 1-17.

- Balthasar [Roland Schacht]: *Nosferatu*. In: *Das blaue Heft* 28/29, 15.4.1922, S. 717.
- Barbian, Jan-Pieter: *Literaturpolitik im NS-Staat. Von der ‚Gleichschaltung‘ bis zum Ruin*. Frankfurt a. M. 2010.
- Bauer, Jenny: *(K)ein Ausbruch ins Grenzenlose: Toni Schwabe zwischen Landhaus, Gespensterschiff und Subkultur*. In: Sarah Guddat, Sabine Hastedt (Hg.): *Geschlechterbilder im Wandel? Das Werk deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1894-1945*. Frankfurt a.M. 2011, S. 147-165.
- Becker Klaus: *Der junge Regisseur*. In: Ders.: *Friedrich Wilhelm Murnau. Ein großer Filmregisseur der 20er Jahre*. Kassel 1981, S. 51-52.
- Becker, Klaus: „Der Reinhardt der Filmkunst“. In: Ders.: *Friedrich Wilhelm Murnau. Ein großer Filmregisseur der 20er Jahre*. Kassel 1981, S. 64.
- Becker, Klaus: *Die Republik der Künste*. In: Ders.: *Friedrich Wilhelm Murnau. Ein großer Filmregisseur der 20er Jahre*. Kassel 1981, S. 71.
- Beckmann, Silke: *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens in filmsemiotischer Sicht*. Saarbrücken 2008.
- Bein, Alexander: *Der jüdische Parasit. Bemerkung zur Semantik der Judenfrage*. In: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 13 (1965), H. 2, S. 121-149.
- Bel, Matthias: *Burg und Stadt Csetje (1742)*. In: Michael Farin (Hg.): *Heroine des Grauens. Elisabeth Báthory*. München 2008, S. 21-22.
- Berka, Sigrid: „Das bissigste Stück der Saison“: *The Textual and Sexual Politics of Vampirism in Elfriede Jelinek's „Krankheit oder Moderne Frauen“*. In: *German Quarterly* 64 (1995), H. 4, S. 372-388.
- Bernauer, Markus: *Nachwort*. In: August Apel, Friedrich Laun, Heinrich Clauren, Johann Karl August Musäus: *Die Sammlung Fantasmagoriana. Geisterbarbiere, Totenbräute und mordende Portraits*. Hrsg. v. Markus Bernauer, Berlin 2017, S. 261-286.
- Bernhardt, Hans-Michael: „Die Juden sind unser Unglück!“ *Strukturen eines Feindbildes im deutschen Kaiserreich*. In: Christoph Jahr, Uwe Mai, Kathrin Roller (Hg.): *Feindbilder in der deutschen Geschichte. Studien zur Vorurteilsgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert*. Berlin 1994, S. 25-54.

- Bohn, Thomas M.: *Der Dracula-Mythos. Osteuropäischer Volksglaube und westeuropäische Klischees*. In: *Historische Anthropologie* 14 (2006), S. 390-409.
- Bohn, Thomas M.: *Der Vampir. Ein europäischer Mythos*. Köln, Weimar u.a. 2016.
- Boogaart, Hilde van den: *Beziehungen. Soziale Kontrolle, Feminismus und Foucault*. Bonn 1994.
- Borrmann, Norbert: *Vampirismus oder die Sehnsucht nach Unsterblichkeit*. München 1998.
- Böschstein, Renate: *Schreiben nach und mit Freud. Zum Verhältnis von Text und Subtext in Romanen von Adolf Muschg*. In: Manfred Dierks (Hg.): *Adolf Muschg*. Frankfurt a.M. 1989, S. 56-81.
- Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt a.M. 2003.
- Brandenburg, Ulrike: *Hanns Heinz Ewers (1871-1943). Von der Jahrhundertwende zum Dritten Reich. Erzählungen, Dramen, Romane 1903-1932*. Frankfurt a.M. 2003.
- Brittnacher, Hans Richard: *Ästhetik des Horrors*. Frankfurt a.M. 1994.
- Brittnacher, Hans Richard: *Phantasmen der Niederlage. Über weibliche Vampire und ihre männlichen Opfer um 1900*. In: Christa Agnes Tuczay, Julia Bertschik (Hg.): *Poetische Wiedergänger. Deutschsprachige Vampirismus-Diskurse vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Tübingen 2005, S. 163-183.
- Brittnacher, Hans Richard: *Der Vampir als Außenseiter. Soziologische Konturen einer literarischen Chimäre*. In: Christian Begemann, Britta Herrmann, Harald Neumeyer (Hg.): *Dracula Unbound. Kulturwissenschaftliche Lektüren des Vampirs*. Freiburg i. Br., Berlin u.a. 2008, S. 371-385.
- Brittnacher, Hans Richard: *Blut. Grundsätzliche Bemerkungen zur Erfolgsgeschichte des Vampirs*. In: Christoph Augustynowicz, Ursula Reber (Hg.): *Vampirismus und magia posthuma im Diskurs der Habsburgermonarchie*. Wien, Berlin 2011, S. 17-37.

- Brode, Douglas: „*Lamia and Lilith LIVE!*“ (or at Least Are Undead). In: Ders., Leah Deyneka (Hg.): *Dracula's Daughters. The Female Vampire in Film*. Lanham, New York u.a. 2014, S. 1-19.
- Bronfen, Elisabeth: *The Vampire: Sexualizing or Pathologizing Death*. In: Rudolf Käser, Vera Pohland (Hg.): *Disease and Medicine in Modern German Cultures*. Ithaca, New York 1990, S. 71-90.
- Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München 1994.
- Bronisch, Thomas; Habermeyer, Viola; Herpertz, Sabine C.: *Persönlichkeitsstörungen*. In: Hans-Jürgen Möller, Gerd Laux, Hans-Peter Kapfhammer (Hg.): *Psychiatrie und Psychotherapie*. Bd. 1: *Allgemeine Psychiatrie*. Heidelberg 2008, S. 1031-1093.
- Buch, Walter: *Sexualehre*. In: *Deutsche Justiz* 100 (1938), Bd. 2, S. 1660.
- Bunte, Hans-Bernd: *Die Kunst, ganz zu leben. Adolf Muschgs Romane und Essays zur Literatur*. Marburg 2015.
- Butler, Erik: *Metamorphoses of the Vampire in Literatur und Film. Cultural Transformations in Europe, 1732-1933*. Rochester, New York 2010.
- Cassirer, Ernst: *Vom Mythos des Staates*. Zürich 1949.
- Cersowsky, Peter: *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der „schwarzen Romantik“ insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka*. München 1983.
- Cersowsky, Peter: „Ja, mein Lieber, wir sind konservativ“. *Politische Aspekte bei deutschsprachigen Phantastik-Autoren des 20. Jahrhunderts bis zum Nationalsozialismus*. In: Franz Rottensteiner (Hg.): *Die dunkle Seite der Wirklichkeit. Aufsätze zur Phantasik*. Frankfurt a.M. 1987, S. 33-59.
- Cersowsky, Peter: *Komische Spiegelungen. Roman Polanskis ‚Tanz der Vampire‘ (1967)*. In: Stefan Keppler, Michael Will (Hg.): *Der Vampirfilm. Klassiker des Genres in Einzelinterpretationen*. Würzburg 2006, S. 103-119.

- ch: *Eumeniden (Mythologie)*. In: C. Herlosssohn (Hg.): *Damen Conversations Lexikon*. Bd. 4: *Eskimos bis Grätz*. [o.O.] 1835, S. 28-29.
- Claes, Oliver: *Fremde. Vampire. Sexualität, Tod und Kunst bei Elfriede Jelinek und Adolf Muschg*. Bielefeld 1994.
- Conduratu, G. C.: *Michael Beheims Gedicht über den Woitwoden Wlad II. Drakul*. Bukarest 1903.
- Cooper, Ian: *Manson, Drugs and Black Power. The Countercultural Vampire*. In: Leon Hunt, Sharon Lockyer, Milly Williamson (Hg.): *Screening the Undead. Vampires and Zombies in Film and Television*. London, New York 2014, S. 19-37.
- Copper, Basil: *Der Vampir in Legende, Kunst und Wirklichkeit*. Leipzig 2007.
- Crăciun, Ioana: *Die Dekonstruktion des Bürgerlichen im Stummfilm der Weimarer Republik*. Heidelberg 2015.
- Crișan, Marius-Mircea: „Welcome to my House! Enter freely and of your own free Will“: *Dracula in International Contexts*. In: Ders. (Hg.): *Dracula. An International Perspective*. Cham 2017, S. 1-19.
- Curran, Bob: *Vampires: A Field Guide to the Creatures that stalk the Night*. New Jersey 2005.
- Dalle Vacche, Angela: *Cinema and Painting. How Art is used in Film*. Austin 1996.
- Delius, Mara: *Vampire*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26.11.2008, S. N3.
- De Roos, Hans C.: *Makt Myrkranna. Mother of all Dracula Modifications?* In: *Letter from Castle Dracula – the news Bulletin of the Transylvanian Society of Dracula* (2.2014), H. 3, S. 3-21.
- De Roos, Hans C.: *Introduction. Makt Myrkranna: The Forgotten Book*. In: Bram Stoker, Valdimar Ásmundsson: *Powers of Darkness. The lost Version of Dracula*. London, New York 2016, S. 13-43.
- De Roos, Hans C.: *Sweden's Mörkrets makter: The Source of Valdimar Ásmundsson's Makt myrkranna?* In: *Children of the Night Dracula Congress official Bulletin of the Brașov Congress Initiative* (3.2017), S. 2-7.

- De Roos, Hans C.: *Mörkrets makter. Exclusive Interview with swedish Literary Scholar Rickard Berghorn*. In: *Children of the Night Dracula Congress official Bulletin of the Braşov Congress Initiative* (3.2017), S. 8.
- Descartes, René: *Discours de la méthode. Von der Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Forschung*. Französisch/Deutsch. Hamburg 1960.
- Desinger, Bernd: *Große Grafen. Wie Max Schreck, Bela Lugosi, Christopher Lee und Gary Oldman zum Vampir wurden, und die Bedeutung dieser Rolle für Leben und Karriere*. In: Ders., Matthias Knop (Hg.): *Fürsten der Finsternis – Vampirkult im Film. Ausstellung im Filmmuseum Düsseldorf 28.6.-30.10.2013*. München 2013, S. 29-67.
- Desinger, Bernd; Knop, Matthias (Hg.): *Fürsten der Finsternis – Vampirkult im Film. Ausstellung im Filmmuseum Düsseldorf 28.6.-30.10.2013*. München 2013.
- Dijkstra, Bram: *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York, Oxford 1986.
- Dijkstra, Bram: *Das Böse ist eine Frau: männliche Gewaltphantasien und die Angst vor der weiblichen Sexualität*. Reinbek 1999.
- Dingeldein, Hannah: „Schwerttag, Kriegstag, Bluttag“. Zu Hanns Heinz Ewers' *Weltkriegsroman Vampir*. Ein verwilderter Roman in Fetzen und Farben. In: *Zagreber germanistische Beiträge* 25,1 (2016), S. 215-233.
- Dittmar, Peter: *F. W. Murnau. Eine Darstellung seiner Regie und seiner Stilmerkmale durch die Rekonstruktion der verlorenen und unvollständig überlieferten Filme*. Berlin 1962.
- Dorn, Margit: *Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen. Ein Beitrag zur Genregeschichte*. Berlin, Bern u.a. 1994.
- Dukes, Paul: *Dracula. Fact, Legend and Fiction*. In: *History Today* 32/7 (1982), S. 44-47.
- Dyer, Richard: *Children of the Night. Vampirism as Homosexuality, Homosexuality as Vampirism*. In: Susannah Radstone (Hg.): *Sweet Dreams. Sexuality Gender and Popular Fiction*. London 1988, S. 47-72.

- Eisner, Lotte H.: *Die dämonische Leinwand*. Frankfurt a.M. 1990.
- ej.: *Nosferatu*. In: *Erste Beilage zur Vossischen Zeitung* 111, 7.3.1922, Morgenausgabe, S. 4.
- Elsaesser, Thomas: *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig*. Berlin 1999.
- Farin, Michael: *Heroine des Grauens. Elisabeth Báthory*. München 2008.
- Fest, Joachim: *Hitlers Krieg*. In: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 38 (1990), S. 359-373.
- Fischer-Homberger, Esther: *Krankheit Frau. Zur Geschichte der Einbildungen*. Darmstadt 1988.
- Fleig, Anne: *Weibliche Autorschaft nach dem Gender Turn: ‚Frau‘ und ‚Ich‘ in essayistischen Texten von Juli Zeh und Antje Rávic Strubel*. In: Dies. (Hg.): *Die Zukunft von Gender. Begriff und Zeitdiagnose*. Frankfurt a.M., New York 2014, S. 220-240.
- Flocke, Petra: *Vampirinnen. „Ich schaue in den Spiegel und sehe nichts.“ Die kulturelle Inszenierung der Vampirin*. Tübingen 1999.
- Frenschkowski, Marco: *Keine spitzen Zähne. Von der interkulturellen Vergleichbarkeit mythologischer Konzepte: das Beispiel des Vampirs*. In: Christa Agnes Tuczay, Julia Bertschik (Hg.): *Poetische Wiedergänger. Deutschsprachige Vampirismus-Diskurse vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Tübingen 2005, S. 43-59.
- Friedrich, Regine: *Nachwort*. In: Elfriede Jelinek: *Krankheit oder Moderne Frauen* (1987). Köln 1989, S. 84-93.
- Gamper, Michael: *Masse lesen, Masse schreiben. Eine Diskurs- und Imaginationsgeschichte der Menschenmenge 1765-1930*. München 2007.
- Gandhi, Arun: *Wut ist ein Geschenk. Das Vermächtnis meines Großvaters Mahatma Gandhi*. Köln 2017.
- Gehler, Fred; Kasten, Ullrich (Hg.): *Friedrich Wilhelm Murnau*. Berlin 1990.
- Genz, Julia: *„Psychoanalytischer Roman“: Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende* (1956). In: Sabina Becker (Hg.): *Döblin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2016, S. 179-187.

- Gielas, Anna: *Von Nagern und Teenagern. Zur aktuellen Vergänglichkeit des Unsterblichen: Eine kleine Motiugeschichte des Vampirs unter besonderer Berücksichtigung seiner gegenwärtigen Entfledermausung.* In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20.1.2010, S. N3.
- Gmachl, Klaus: *Zauberlehrling, Alraune und Vampir. Die Frank Braun-Romane von Hanns Heinz Ewers.* Norderstedt 2005.
- Göbel, Jelka: *Neues Jahrtausend, neuer Vampirfilm? Kontinuität und Wandel eines Genres.* Marburg 2012.
- Gölz, Peter: *Von Ödipus zu Parzival: Inter- und Intratextualität bei Adolf Muschg.* In: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 40 (1997), S. 215-225.
- Gorky, Maxim: *The Kingdom of Shadows.* In: Harry M. Geduld (Hg.): *Authors on Film.* London 1972, S. 3-7.
- Grand, Jules: *Projektionen in Alfred Döblins Roman Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende.* Bern 1974.
- Grimm, Gunter E.: *Monster und Galan. Graf Draculas filmische Metamorphosen.* In: Oliver Jahraus, Stefan Neuhaus (Hg.): *Der fantastische Film. Geschichte und Funktion in der Mediengesellschaft.* Würzburg 2005, S. 41-60.
- Große, Peggy; Großmann, G. Ulrich; Pommeranz, Johannes (Hg.): *Monster. Fantastische Bilderwelten zwischen Grauen und Komik. Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 7.5-6.9.2015.* Nürnberg 2015.
- Gwozdz, Patricia A.: *Monströse Mutterschaft. Theoretische Überlegungen zur Figuration eines Konzepts.* In: *ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften* (2.2017), S. 37-57.
- Hamberger, Klaus: *Mortuus non mordet. Dokumentation zum Vampirismus 1689-1791.* Wien 1992.
- Hansen, Melanie: *Das Menschliche im Vampir. (Interview mit Stefan Keppler-Tasaki).* In: *Freie Universität Berlin. Neues aus Wissenschaft und Forschung. Beilage des Tagesspiegel*, 16.10.2010, S. B7.
- Hanssen, Beatrice: *Elfriede Jelinek's Language of Violence.* In: *New German Critique* 68 (1996), S. 79-112.

- Haß, Ulrike: *Grausige Bilder. Große Musik. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks.*
In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* 117 (1.1993), S. 21-30.
- Haumann, Heiko: *Dracula. Leben und Legende.* München 2011.
- Hieber, Jochen: *Porträt des Künstlers als Vampir. Über Adolf Muschgs Roman „Das Licht und der Schlüssel“.* In: Ders. (Hg.): *Wörterhelden, Landvermesser. Aufsätze und Kritiken.* Frankfurt a.M. 1994, S. 148-153.
- Hilmes, Oliver: *Berlin 1936. Sechzehn Tage im August.* München 2016.
- Hoff, Paul: *Geschichte der Psychiatrie.* In: Hans-Jürgen Möller, Gerd Laux, Hans-Peter Kapfhammer (Hg.): *Psychiatrie und Psychotherapie.* Bd. 1: *Allgemeine Psychiatrie.* Heidelberg 2008, S. 3-27.
- Horch, Hans Otto: *Döblin und das Judentum.* In: Sabina Becker (Hg.): *Döblin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung.* Stuttgart 2016, S. 348-356.
- Hurst, Matthias: *Blutige Küsse: Bram Stokers Dracula. Der Vampir als Wunschbild und Angsttraum des Mannes.* In: Karin Tebben (Hg.): *Abschied vom Mythos Mann. Kulturelle Konzepte der Moderne.* Göttingen 2002, S. 138-154.
- I.: *Der Gruselfilm.* In: *Der Film* 42, 16.10.1921, S. 54.
- Institut zum Studium der Judenfrage: *Die Juden in Deutschland.* München 1938.
- Jäger, Michael: *„Gemeinschaftsfremd“ im Nationalsozialismus: „Zigeuner“ und „Asoziale“.* In: Christoph Jahr, Uwe Mai, Kathrin Roller (Hg.): *Feindbilder in der deutschen Geschichte. Studien zur Vorurteilsgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert.* Berlin 1994, S. 173-200.
- Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek.* Stuttgart 1995.
- Jaspers, Karl: *Die Schuldfrage. Zur politischen Haftung Deutschlands.* München, Zürich 1987.
- Johnson, E. Bond: *Der European Film Fund und die Exilschriftsteller in Hollywood.*
In: John M. Spalek, Joseph Strelka (Hg.): *Deutsche Exilliteratur seit 1933.*
Bd. 1: *Kalifornien, Teil 1.* Bern, München 1976, S. 135-146.
- Js.: *Nosferatu. Marmorsaal im Zoo.* In: *Film-Kurier* 52, 6.3.1922, S. 2.
- Kaes, Anton: *Film in der Weimarer Republik: Motor der Moderne.* In: Ders., Wolfgang Jacobsen, Hans Helmut Prinzler (Hg.): *Geschichte des deutschen Films.* Stuttgart 2004, S. 39-100.

- Kaes, Anton: *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton 2009.
- Kallen, Stuart A.: *Vampire History and Lore*. San Diego 2011.
- Keck, Annette: *Wir verspotten die Schöpfung. Vampirische Genia-Logik oder: Wie man sich als Autorin (de-)konstruiert*. In: Christian Begemann, Britta Herrmann, Harald Neumeyer (Hg.): *Dracula unbound. Kulturwissenschaftliche Lektüren des Vampirs*. Freiburg i. Br., Berlin u.a. 2008, S. 163-190.
- Keiner, Reinhold: *Hanns Heinz Ewers und der Phantastische Film*. Hildesheim, Zürich u.a. 1988.
- Keppler, Stefan: *Prolog zum Vampir. Paradoxierung und mediale Selbstreflexion in Literatur und Film*. In: Ders., Michael Will (Hg.): *Der Vampirfilm. Klassiker des Genres in Einzelinterpretationen*. Würzburg 2006, S. 7-28.
- Keppler, Stefan; Sander, Gabriele: *Mühsamer als Romanschreiben. Alfred Döblin als Filmschriftsteller und sein Projekt ‚Queen Lear‘*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 52 (2008), S. 163-190.
- Keppler-Tasaki, Stefan: „Which Great War?“ *Alfred Döblin, der Romancier James Hilton und der Propagandafilm Random Harvest*. In: Ralf Georg Bogner (Hg.): *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Saarbrücken 2009. Im Banne von Verdun. Literatur und Publizistik im deutschen Südwesten zum Ersten Weltkrieg von Alfred Döblin und seinen Zeitgenossen*. Bern, Berlin u.a. 2010, S. 381-400.
- Keppler-Tasaki, Stefan: *Das Zeitalter der Vampire*. In: *Rolling Stone*, 3.7.2010, S. 30-31.
- Keppler-Tasaki, Stefan: *Filmskripte (1920-1941)*. In: Sabina Becker (Hg.): *Döblin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2016, S. 232-243.
- Keppler-Tasaki, Stefan: *Schicksalsreise: Bericht und Bekenntnis (1949)*. In: Sabina Becker (Hg.): *Döblin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2016, S. 303-311.
- Kershaw, Ian: *Hitler 1936-1945*. Stuttgart 2000.
- Kittler, Friedrich: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig 1993.

- Klemens, Elke: *Dracula und ‚seine Töchter‘. Die Vampirin als Symbol im Wandel der Zeit*. Tübingen 2004.
- Klemperer, Victor: *LTI [Lingua Tertii Imperii]. Notizbuch eines Philologen*. Leipzig 1980.
- Klewer, Detlef: *Die Kinder der Nacht. Vampire in Film und Literatur*. Frankfurt a.M. 2007.
- Kracauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. In: Ders.: *Schriften*. Bd. 2. Hrsg. v. Karsten Witte. Frankfurt a.M. 1979.
- Krafft-Ebing, Richard von: *Psychopathia sexualis. Mit besonderer Berücksichtigung der conträren Sexualempfindung*. Stuttgart 1894.
- Kreimeier, Klaus: *Friedrich Wilhelm Murnau 1888-1988*. Bielefeld 1988.
- Kreimeier, Klaus: *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. München, Wien 1992.
- Kreuter, Peter Mario: *Der Vampirglaube in Südosteuropa. Studien zur Genese, Bedeutung und Funktion. Rumänien und der Balkanraum*. Berlin 2001.
- Kreuzer, Stefanie; Bonacker, Maren: *Deutschsprachige Phantastik*. In: Hans Richard Brittnacher, Markus May (Hg.): *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2013, S. 170-177.
- Kugel, Wilfried: *Der Unverantwortliche. Hanns Heinz Ewers – Biografie und Psychogramm*. Berlin 1987.
- Kugel, Wilfried: *Phantastische Wirklichkeit. Das Kino des Hanns Heinz Ewers*. In: *Kultur & Technik* 1 (1989), S. 2-8.
- Kührer, Florian: *Vampire. Monster – Mythos – Medienstar*. Kevelaer 2010.
- Küllmer, Carolin Miriam: *Der weibliche Vampir in der Literatur des 19. Jahrhunderts*. Norderstedt 2008.
- Kyora, Sabine: *Unheimliche Doubles: Freuds Analyse des Unheimlichen und die Unheimlichkeit der Vampirinnen*. In: Peter-André Alt, Thomas Anz (Hg.): *Sigmund Freud und das Wissen der Literatur*. Berlin 2008, S. 87-98.
- Kyora, Sabine: *„Die ganze scheußliche Kreatur“: Monster in der modernen Literatur und im Film*. In: *APuZ* 52, 23.12.2013, S. 26-33.

- Laaber-Schmölz, Johannes: *There's a lot of Vampires out there...* In: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft* 41 (1998), H. 1-2, S. 129-140.
- Lamb-Faffelberger, Margarete Barbara: *Elfriede Jelinek und Valie Export: Rezeption der feministischen Avantgarde Österreichs im deutschsprachigen Feuilleton*. Houston 1991.
- Lampert-Weissig, Lisa: *The Vampire as dark and glorious Necessity in George Sylvester Viereck's House of the Vampire and Hanns Heinz Ewers's Vampir*. In: Sam George, Bill Hughes (Hg.): *Open Graves, open Minds. Representations of Vampires and the Undead from the Enlightenment to the present Day*. Manchester 2013, S. 79-95.
- Lauper, Anja: *Die phantastische Seuche. Episoden des Vampirismus im 18. Jahrhundert*. Zürich 2011.
- Leatherdale, Clive: *Dracula – The Novel & the Legend. A Study of Bram Stoker's Gothic Masterpiece*. Brighton 1985.
- Le Bon, Gustave: *Psychologie der Massen*. Stuttgart 1973.
- Lecouteux, Claude: *Die Geschichte der Vampire. Metamorphose eines Mythos*. Düsseldorf, Zürich 2001.
- Lemke, Cordula: *Dracula's Times: Adapting the Middle Ages in Francis Ford Coppola's Bram Stoker's Dracula*. In: Andrew James Johnston, Margitta Rouse, Philipp Hinz (Hg.): *The Medieval Motion Picture. The Politics of Adaption*. New York 2014, S. 41-56.
- Lemke, Cordula: *Draculas Charme und die subversive Kraft mittelalterlicher Ökonomie*. In: Mathias Herweg, Stefan Keppler-Tasaki (Hg.): *Das Mittelalter des Historismus: Formen und Funktionen in Literatur und Kunst, Film und Technik*. Würzburg 2015, S. 191-207.
- Lewandowski, Herbert: *Ein Blick hinter die Kulissen*. In: Klaus Becker (Hg.): *Friedrich Wilhelm Murnau. Ein großer Filmregisseur der 20er Jahre*. Kassel 1981, S. 121.
- Linnhoff, Ursula: *Die Neue Frauenbewegung. USA – Europa seit 1968*. Köln 1974.

- Linnhoff, Ursula: *Weibliche Homosexualität zwischen Anpassung und Emanzipation*. Köln 1976.
- Lipset, Seymour Martin: *Student und Politik*. In: Politische Akademie Eichholz (Hg.): *Material zu den Ursachen und den Zielen der Studentenproteste*. Eichholz 1968, S. 19-22.
- Loquai, Franz: *Hamlet und Deutschland. Zur literarischen Shakespeare-Rezeption im 20. Jahrhundert*. Stuttgart, Weimar 1993.
- Louis, Raffaele: *Metabilder in der Literatur. Metareflexive Bilder bei Adolf Muschg, Kuno Raeber und Alain Robbe-Grillet*. Berlin 2016.
- Lugowski, Clemens: *Die Form der Individualität im Roman*. Frankfurt a.M. 1994.
- Martin, Berthold: *Ein Gefühl der politischen Ohnmacht*. In: Politische Akademie Eichholz (Hg.): *Material zu den Ursachen und den Zielen der Studentenproteste*. Eichholz 1968, S. 83.
- Mathias, Alexa: *Von ‚Parasiten‘ und anderen ‚Schädlingen‘. Feinddiskreditierung rechtspopulistischer und rechtsextremer Bewegungen in Deutschland*. In: *Linguistik online* 82 (3.2017), S. 79-94.
- McNally, Raymond T.; Florescu, Radu: *Auf Draculas Spuren. Die Geschichte des Fürsten und der Vampire*. Berlin, Frankfurt a.M. 1996.
- Mertens, Moira: *Untote, Zombies und VampirInnen. Die Kritik der Bio-Macht in Elfriede Jelineks Texten*. In: Natalie Bloch, Dieter Heimböckel (Hg.): *Elfriede Jelinek. Begegnungen im Grenzgebiet*. Trier 2014, S. 39-54.
- Miess, Julie: *Neue Monster. Postmoderne Horrortexte und ihre Autorinnen*. Köln, Weimar u.a. 2010.
- Miller, Elizabeth: *Dracula*. New York 2001.
- Millner, Alexandra: *Spiegelwelten – Weltenspiegel. Zum Spiegelmotiv bei Elfriede Jelinek, Adolf Muschg, Thomas Bernhard, Albert Drach*. Wien 2004.
- Moeller, Hans-Bernhard: *Exilautoren als Drehbuchautoren*. In: John M. Spalek, Joseph Strelka (Hg.): *Deutsche Exilliteratur seit 1933*. Bd. 1: *Kalifornien*, Teil 1. Bern, München 1976, S. 676-714.
- Moore, Erna M.: *Exil in Hollywood. Leben und Haltung deutscher Exilautoren nach ihren autobiographischen Berichten*. In: John M. Spalek, Joseph Strelka

- (Hg.): *Deutsche Exilliteratur seit 1933*. Bd. 1: *Kalifornien*, Teil 1. Bern, München 1976, S. 21-39.
- Mückenberger, Christiane: *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens*. In: Günther Dahlke, Günter Karl (Hg.): *Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933*. Berlin 1993, S. 71-72.
- Muschg, Adolf: *Literatur als Therapie? Ein Exkurs über das Heilsame und das Unheilbare*. Frankfurt a.M. 1981.
- Muschg, Adolf: *Wie echt ist das Ich in der Literatur?* In: Manfred Dierks (Hg.): *Adolf Muschg*. Frankfurt a.M. 1989, S. 319-329.
- Muschg, Adolf: *Der Vampir als Versucher der Literaturwissenschaft*. In: Wolfram Groddeck, Ulrich Stadler (Hg.): *Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geburtstag*. Berlin, New York 1994, S. 437-442.
- Nagel, Joachim: *Vampire. Mythische Wesen der Nacht*. Stuttgart 2011.
- Neuhaus, Stefan: *Ich ist ein Monster. Identitätskonstruktionen in Literatur und Film am Beispiel von Nosferatu (1922)*. In: Stefan Keppler-Tasaki, Fabienne Liptay (Hg.): *Grauzonen. Positionen zwischen Literatur und Film 1910-1960*. München 2010, S. 123-142.
- Niederstätter, Alois: *Das Jahrhundert der Mitte: an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit. Österreichische Geschichte 1400-1522*. Wien 1996.
- N. N.: *Nosferatu*. In: Katholisches Institut für Medieninformation (Hg.): *Lexikon des internationalen Films*. Bd. 5: *L-N*. Reinbeck 1995, S. 4164.
- Nohl, Johannes: *Der schwarze Tod – Eine Chronik der Pest 1348 bis 1720*. Potsdam 1924.
- O.: *Nosferatu*. In: *Der Film* 11, 12.3.1922, S. 45.
- Penninger, Johannes: *Bram Stoker's Dracula. Der untote Graf, sein geistiger Vater und seine filmischen Erscheinungsformen*. In: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft* 41 (1998), H. 1-2, S. 47-81.
- Perez, Gilberto: *Nosferatu*. In: *Raritan* 13 (Sommer 1993), S. 1-29.
- Pfemfert, Franz: *Kino als Erzieher*. In: *Das Blaubuch* 4,2 (1909), S. 548-550.

- Pflüger, Maja Sibylle: *Vom Dialog zur Dialogizität: Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*. Tübingen, Basel 1996.
- Pickens, Rupert T.: *The Songs of Jaufré Rudel*. Toronto 1978.
- Pohl, Ingrid: *Adolf Muschg. Das Licht und der Schlüssel*. In: *Neue Deutsche Hefte* 186 (1985), H. 2, S. 380-382.
- Pohl, Rolf: *Feindbild Frau. Männliche Sexualität, Gewalt und die Abwehr des Weiblichen*. Hannover 2004.
- Pohl, Rolf: *Die feindselige Sprache des Ressentiments. Über Antifeminismus und Weiblichkeitsabwehr in männerrechtlichen Diskursen*. In: *L'Homme* 24,1 (2013), S. 125-136.
- Prinzler, Hans Helmut (Hg.): *Friedrich Wilhelm Murnau: ein Melancholiker des Films*. Berlin 2003.
- Prüßmann, Karsten: *Die Dracula-Filme. Von Friedrich Wilhelm Murnau bis Francis Ford Coppola*. München 1993.
- Pütz, Susanne: *Vampire und ihre Opfer. Der Blutsauger als literarische Figur*. Bielefeld 1992.
- Quack, Josef: *Diskurs der Redlichkeit. Döblins Hamlet-Roman*. Würzburg 2011.
- Ranke-Graves, Robert von: *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*. Hamburg 2007.
- Rauch, Margot: *Dracula, der teuflische Tyrann, oder Vlad Țepeș, der gerechte Fürst? Eine Annäherung an die historische Person*. In: Wilfried Seipel (Hg.): *Dracula. Woiwode und Vampir*. Wien 2008, S. 13-19.
- Rendtorff, Barbara: *Geschlecht als Frage und Begrenzung: Wie über Gender sprechen?* In: Anne Fleig (Hg.): *Die Zukunft von Gender. Begriff und Zeitdiagnose*. Frankfurt a.M., New York 2014, S. 35-50.
- Rickels, Laurence Arthur: *Vampirismus Vorlesungen*. Berlin 2007.
- Riley, Anthony W.: *Jaufré Rudel und die Prinzessin von Tripoli. Zur Entstehung einer Erzählung und zur Metamorphose der Legende in Alfred Döblins Hamlet-Roman*. In: Ulrich Gaier, Werner Volke (Hg.): *Festschrift für Friedrich Beißner*. Bebenhausen 1974, S. 341-358.
- Roth, Walter: *Döblinismus*. Zürich 1980.

- Ruthner, Clemens: *Untote Verzahnungen. Prolegomena zu einer Literaturgeschichte des Vampirismus*. In: Christa Agnes Tuczay, Julia Bertschik (Hg.): *Poetische Wiedergänger. Deutschsprachige Vampirismus-Diskurse vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Tübingen 2005, S. 11-41.
- Ruthner, Clemens: *Vampirische Schattenspiele. Friedrich Wilhelm Murnaus ‚Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens‘ (1922)*. In: Stefan Keppler, Michael Will (Hg.): *Der Vampirfilm. Klassiker des Genres in Einzelinterpretationen*. Würzburg 2006, S. 29-54.
- R. W.: *Nosferatu. Die Serenade. Marmorsaal des Zoo*. In: *Berliner Börsen-Courier* 110, 6.3.1922, Spätausgabe, S. 2.
- Sander, Gabriele: *Alfred Döblin*. Stuttgart 2001.
- Sander, Gabriele: „*Chinesischer Roman*“: *Die drei Sprünge des Wang-lun (1915)*. In: Sabina Becker (Hg.): *Döblin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2016, S. 41-50.
- Sander, Gabriele: *Erster Rückblick (1928)*. In: Sabina Becker (Hg.): *Döblin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2016, S. 295-298.
- Sander, Margarete: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek. Das Beispiel ‚Totenauberg‘*. Würzburg 1996.
- Schäfer, Hans Dieter: *Das gespaltene Bewußtsein. Vom Dritten Reich bis zu den langen Fünfziger Jahren*. Göttingen 2009.
- Schaffer, Talia: „*A Wilde Desire Took Me*“: *The Homoerotic History of Dracula*. In: *ELH* 61 (Sommer 1994), H. 2, S. 381-425.
- Schaps, Regina: *Hysterie und Weiblichkeit. Wissenschaftsmythen über die Frau*. Frankfurt a.M., New York 1992.
- Schaub, Hagen: *Blutspuren. Die Geschichte der Vampire. Auf den Spuren eines Mythos*. Graz 2008.
- Schaub, Hagen: *Vampire. Dem Mythos auf der Spur*. Wiesbaden 2011.
- Schleberger, Eckard: *Die indische Götterwelt. Gestalt, Ausdruck und Sinnbild. Ein Handbuch der hinduistischen Ikonographie*. München 1997.
- Schmeer, Veronika: *Vom Zombie zum Dandy. Die erstaunliche Karriere des Grafen Dracula*. In: Peggy Große, G. Ulrich Großmann, Johannes Pommeranz

- (Hg.): *Monster. Fantastische Bilderwelten zwischen Grauen und Komik. Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 7.5.-6.9.2015.* Nürnberg 2015, S. 254-279.
- Schmid, Hans: *Haus der Schatten. Horror, Selbstreflexivität und Avantgarde im Vampirfilm.* In: Bernd Desinger, Matthias Knop (Hg.): *Fürsten der Finsternis – Vampirkult im Film. Ausstellung im Filmmuseum Düsseldorf 28.6.-30.10.2013.* München 2013, S. 111-182.
- Schmitz-Emans, Monika: *Monster: Eine Einführung.* In: *APuZ* 52, 23.12.2013, S. 11-17.
- Schneider, Wolfgang: *Als Erzengel Gabriel den Zweiten Weltkrieg verschlief.* In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27.1.2016, S. 10.
- Schnell, Hildegard: *Die zeitgenössische Rezeption des Films ‚Nosferatu‘.* Norderstedt 2006.
- Schoeller, Wilfried F.: *Alfred Döblin. Eine Biographie.* München 2011.
- Scholz, Janina: *Vampire Trouble: Gender, Sexualität und das Monströse.* In: *APuZ* 52, 23.12.2013, S. 33-39.
- Schumacher, Katrin: *Femme fantôme. Poetologien und Szenen der Wiedergängerin um 1800/1900.* Tübingen 2007.
- Schüßler, Gerhard; Brunbauer, Alexander: *Psychologische Grundlagen psychischer Erkrankungen.* In: Hans-Jürgen Möller, Gerd Laux, Hans-Peter Kapfhammer (Hg.): *Psychiatrie und Psychotherapie.* Bd. 1: *Allgemeine Psychiatrie.* Heidelberg 2008, S. 228-263.
- Schwabenthan, Sabine: *Die Rückkehr der Vampire.* In: *Wunderwelt Wissen* 2 (6./7.2009), S. 24-31.
- Scott, Lindsey: *Crossing Oceans of Time: Stoker, Coppola and the ‚New Vampire‘ Film.* In: Sam George, Bill Hughes (Hg.): *Open Graves, open Minds. Representations of Vampires and the Undead from the Enlightenment to the present Day.* Manchester 2013, S. 113-130.
- Seipel, Wilfried (Hg.): *Dracula. Woiwode und Vampir.* Wien 2008.
- Senf, Carol A.: *„Dracula“. The Unseen Face in the Mirror.* In: *The Journal of Narrative Technique* 9 (1979), H. 3, S. 160-170.

- Sennewald, Michael: *Hanns Heinz Ewers. Phantastik und Jugendstil*. Meisenheim am Glan 1973.
- Serke, Jürgen: *Alfred Döblin. Ein Ketzer wird Katholik*. In: Ders.: *Die verbrannten Dichter. Berichte, Texte, Bilder einer Zeit*. Frankfurt a.M. 1980, S. 233-249.
- Simek, Ursula: *Welch' Ergötzen, welche Lust! Der Vampyr auf der Opernbühne*. In: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft* 41 (1998), H. 1-2, S. 119-128.
- Strübe, Katrin: *After Nightfall. Zur Geschichte des Vampirs in Literatur und Film*. Marburg 2006.
- Sturm, Dieter: *Literarischer Bericht*. In: Ders., Klaus Völker (Hg.): *Von denen Vampiren oder Menschengaugern – Dichtungen und Dokumente*. Erfstadt 2006, S. 705-768.
- Szafarz, Jolanta: *Triumph der Vanitas*. In: Mirosława Czarnecka, Andreas Solbach, Jolanta Szafarz, Knut Kiesant (Hg.): *Memoria Silesiae – Leben und Tod, Kriegserlebnis und Friedenssehnsucht in der literarischen Kultur des Barock*. Wrocław 2003, S. 221-226.
- Tesarik, Andreas: *Draculas Tante. Carmilla, der weibliche Vampir: Ihre Geschichte, ihre Filme*. In: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft* 41 (1998), H. 1-2, S. 101-118.
- Toppe, Jana: *Massenpsychologie und Weltuntergang. Die Kollektivität in der trivialen Phantastik der Jahrhundertwende*. Berlin 2013.
- Tudor, Lucia-Alexandra: *Children of the Night*. In: *Romanian Journal of Artistic Creativity* (2015), S. 60-103.
- Voegelin, Eric: *Die politischen Religionen [=Periagoge]*. Hrsg. v. Peter J. Opitz]. München 2007.
- Völker, Klaus: *Historischer Bericht*. In: Ders., Dieter Sturm (Hg.): *Von denen Vampiren oder Menschengaugern – Dichtungen und Dokumente*. Erfstadt 2006, S. 667-703.
- Walter, Henrike: *Bewusstseins(ge-)schichten*. In: Sabina Becker, Robert Krause (Hg.): *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Emmendingen 2007*:

- ‚Tatsachenphantasie‘. Alfred Döblins Poetik des Wissens im Kontext der Moderne.* Bern 2008, S. 101-121.
- Waltje, Jörg: *Blood Obsession. Vampires, Serial Murder, and the Popular Imagination.* New York, Bern u.a. 2005.
- Wegner, Gudrun: *Bluttabu – Tabuisierung des Lebens. Eine historisch-kulturanthropologische Untersuchung zum Umgang mit dem Weiblichen von den griechischen Mythen bis zum Zeitalter der Gentechnik.* Berlin 2001.
- Weigel, Sigrid: *Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis.* In: Dies., Inge Stephan (Hg.): *Die verborgene Frau. Sechs Beispiele zu einer feministischen Literaturwissenschaft.* Berlin 1983, S. 83-137.
- Weissenberger, Klaus: *Alfred Döblin.* In: John M. Spalek, Joseph Strelka (Hg.): *Deutsche Exilliteratur seit 1933. Bd. 1: Kalifornien, Teil 1.* Bern, München 1976, S. 299-322.
- Wetzel, Kraft: *Liebe, Tod und Technik. Utopie und NS-Ideologie im Phantastischen Kino des Dritten Reiches.* In: Ders., Peter A. Hagemann (Hg.): *Liebe, Tod und Technik. Kino des Phantastischen 1933-1945.* Berlin 1977, S. 7-41.
- Will, Michael: *Das Zeitalter der Vampire. Zu einigen Tendenzen des Vampirfilms der Jahrtausendwende.* In: Ders., Stefan Keppler (Hg.): *Der Vampirfilm. Klassiker des Genres in Einzelinterpretationen.* Würzburg 2006, S. 153-183.
- Wollenberg, Hans H.: *Nosferatu.* In: *Lichtbild-Bühne* 11, 11.3.1922, S. 49.
- Wollenberg, Hans H.: *Fifty Years of German Film.* London 1948.
- Wünsch, Michaela: *Von Vampiren und anderen Degenerierten. „Dracula“ im Kontext moderne Entartungsdiskurse.* In: Christa Agnes Tuczay, Julia Bertschik (Hg.): *Poetische Wiedergänger. Deutschsprachige Vampirismus-Diskurse vom Mittelalter bis zur Gegenwart.* Tübingen 2005, S. 217-231.
- Xu, Xuelai: *Zur Semantik des Krieges im Romanwerk Alfred Döblins.* Regensburg 1992.

Filmverzeichnis

Berriatúa, Luciano: *Die Sprache der Schatten*. In: Friedrich Wilhelm Murnau: *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922). DVD 2007.

Geißendörfer, Hans W.: *Jonathan* (1970). DVD 2008.

Habich, Christiane: *Hans W. Geißendörfer über Jonathan*. In: Hans W. Geißendörfer: *Jonathan* (1970). DVD 2008.

Herzog, Werner: *Nosferatu – Phantom der Nacht* (1979). DVD 2006.

Murnau, Friedrich Wilhelm: *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922). DVD 2007.

Polanski, Roman: *Tanz der Vampire* (1967). DVD 2004.

Schumacher, Joel: *The Lost Boys* (1987). DVD 2004.

Onlineverweise

Ruthner, Clemens: *Süd/Osteuropäer als Vampire: Draculas Karriere vom blutrünstigen Tyrannen zum mythischen Blutsauger. Prolegomena zu einer Literaturgeschichte des Vampirismus II*. In: *Kakanienrevisited* (2.2003), <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/CRuthner3.pdf>, abgerufen am 11.7.2011, 13:56 Uhr, S. 1-10.

Zusammenfassung

Diese Arbeit untersucht deutschsprachige Vampirfiktionen des 20. Jahrhunderts, unter Betonung intermedialer, interkultureller und politisch-gesellschaftlicher Aspekte. Anhand von Werken der deutschen Literatur und des deutschen Films zeigt sie die Wandlungsfähigkeit des Vampirs auf. Sie legt dar, wie sich die Vampirfigur historischen und gesellschaftlichen Veränderungen anzupassen versucht, dabei hingegen sämtliche Grenzen überschreitet.

Vampirliteratur und -filme stehen seit dem Aufkommen des Films unter wechselseitigem Einfluss. Einen der wichtigsten Bezugspunkte für Vampirliteratur und -film gleichermaßen stellt Bram Stokers *Dracula* dar, dessen modellbildender Vampirgraf deshalb als ein zentrales Vergleichsobjekt herangezogen wird.

Die Themen „Konflikte“, „Krieg“ und „Gewalt“ ziehen sich wie ein roter Faden durch die filmischen und literarischen Werke dieser Arbeit. Steht *Nosferatu* (1922) im Schatten des Ersten Weltkriegs und thematisiert die Ausländerfeindlichkeit in der Gesellschaft, so erahnte der ältere Text *Vampir* (1920) von Hanns Heinz Ewers bereits das nahende tyrannische Regime. Alfred Döblins Roman *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende* (1956) erzählt vom Zweiten Weltkrieg und lässt durchscheinen, dass die nationalsozialistische Herrschaft auch dem Vampir zum Verhängnis wurde. Die Resonanzfähigkeit des Vampirs für den Kampf der antikapitalistischen Studentenbewegung gegen das sogenannte ‚Establishment‘ zeigt sich an Hans Werner Geißendörfers Spielfilm-Debüt *Jonathan* (1970). Doch ebenso die psychische Auseinandersetzung mit dem eigenen Ich, auf der Suche nach einer individuellen Identität jenseits konventioneller Lebensläufe, zu der Adolf Muschg die Leser in dem Roman *Das Licht und der Schlüssel* (1984) aufruft, führt uns die vampirische Hauptfigur meisterhaft vor. Zuletzt betreten in Elfriede Jelineks Theaterstück *Krankheit oder Moderne Frauen* (1987) weibliche Vampire die gesellschaftliche Bühne, um sich im Geschlechterkampf zu behaupten.

Summary

This thesis examines German-speaking vampire fictions of the 20th century, with special focus on intermedia, intercultural and political-social aspects. On the basis of German works of literature and movie, it points out the mutability of the vampire. It demonstrates, how the vampire character tries to adjust to historical and social changes, how its attempt however crosses every border possible.

Since the beginning of moviemaking vampire literature and movies have a mutual influence. Bram Stokers *Dracula* is a main reference point for both vampire literature and movies, therefore his archetypical vampire count is used as an overall object of comparison.

The topics of „disputes“, „war“ and „violence“ are the central themes of the movie and literary works of this thesis. *Nosferatu* (1922) is standing in the shadow of World War I and broachs the issue of social xenophobia, Hanns Heinz Ewers' older novel *Vampir* (1920) already adumbrated the approaching tyrannic regime. Alfred Döblins novel *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende* (1956) relates to World War II and reveals the nazi leadership as a threat for the vampire as well. That the vampire can also be utilized for the battle of the anti-capitalist students movement against the so-called ‚establishment‘ is illustrated in Hans Werner Geißendörfers movie-debut *Jonathan* (1970). Also the mental combat with the self, on a journey to an individual identity beyond a conventional vita, as Adolf Muschg calls on the reader in his novel *Das Licht und der Schlüssel* (1984), is masterly demonstrated by the central vampire-character. At last in Elfriede Jelineks play *Krankheit oder Moderne Frauen* (1987) female vampires enter the social stage to stand their ground in gender battle.

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich allen danken, die mich bei meinem Dissertationsvorhaben begleitet und unterstützt haben.

Ein besonderer Dank gebührt meinem Doktorvater, Prof. Dr. Stefan Keppler-Tasaki, für sein jahrelanges Engagement und seine unzähligen wertvollen Ratschläge.

Ferner danke ich Dagmar, die mir während des gesamten Schreibprozesses mit viel positiver Energie und unermüdlich korrekturlesend zur Seite stand.

Michael, Jakob und Christian halfen in verschiedenen Stadien der Arbeit durch ermunternde Gespräche, nützliche Hinweise oder kritische Lektüre.

Meiner Familie und meinen Freunden danke ich für ihre Geduld, ihren Zuspruch und ihr Verständnis dafür, dass ich, besonders in der Endphase, oftmals nur anwesend und selten präsent war.

Selbstständigkeitserklärung

Hiermit bestätige ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig angefertigt habe. Ich versichere, dass ich ausschließlich die angegebenen Quellen und Hilfen in Anspruch genommen habe.

Berlin, den

[Ort, Datum]

[Unterschrift]