

Raul Calzoni & Kirsten von Hagen

## **Der Vampir: Ein europäischer Mythos des kulturellen Transfers**

Der Vampirmythos findet in der Populärkultur als Blutsauger und Übermensch Resonanz. Historisch-anthropologisch geht es um die rätselhafte Frage des Übergangs der Toten in Jenseits (Groom 2018a). In der Kolportage steht das Leitmotiv von *Eros* und *Thanatos* jedoch häufig im Zeichen der Gewalt (McClelland 2006). Immerhin ist der Vampir seit mehr als 200 Jahren, d.h. seit der Veröffentlichung von John Polidoris *The Vampyre. A Tale* (1819), Bestandteil der europäischen Literaturen. Als liminale Figur (Calzoni 2015) konnotiert er Invasion und ist damit eng mit der Abwehr des (fremden) Anderen assoziiert; als ambivalente Figur signifiziert der Vampir *fascinosum* und *tremendum* (Hahn 1994), steht für Kulturkontakt und Abgrenzung zugleich. Der Vampir fungiert seit der Aufklärung selbst als Reflexionsfigur unterschiedlicher Wissenskulturen und ist derart für die Fragestellung doppelt relevant. Insbesondere vor dem Hintergrund aktueller Entwicklungen in Europa wie neuer Grenzziehungen seit den 1990er Jahren mit gegenwärtig einhergehender Angst vor Überfremdung entwickelt die Figur ein neues Deutungspotential. Die Grenze zwischen Tier und Mensch, belebt/unbelebt, dem Heiligen und dem Profanen, zwischen Genres und Medien, zwischen Kulturen, gesellschaftlichen Schichten, Geschlechtern, geographischen Räumen – all diese Aspekte thematisiert dieser Band am Beispiel der Grenzgängerfigur Vampir.

Die Beiträge des vorliegenden Bandes basieren auf der grenzüberschreitenden und internationalen Tagung „The Vampire: A European Myth of Cultural Transfer and Translation“, die zwischen dem 17. und 18. Mai 2019 an der Universität Bergamo stattfand und Forscher aus Gießen und Bergamo sprach- und disziplinenübergreifend zusammengeführt hat, wobei die intertextuelle und intermediale Dimension der literarischen Figur des Vampirs eine besondere Rolle spielte. Das dialogorientierte Symposium, das zu innovativen Vorträgen ermutigte, stellte Zeit zur Vertiefung von Thesen und Kommentaren aus interdisziplinärer Perspektive bereit. Über Fallbeispiele oder Einzelbetrachtungen

hinaus wurde ein größerer Diskurs ermöglicht, der sich mit der theoretischen Reflexion über den Vampir und seine Gestaltungsmöglichkeiten beschäftigt. Vorrangiges Ziel der Tagung war es, zum ersten Mal in Italien die Eröffnung eines internationalen Dialoges zwischen Literaturwissenschaftlern und Historikern zu ermöglichen, die sich bereits seit einiger Zeit unter jeweils spezifischen Aspekten mit dem Vampir beschäftigen. Es galt, die figurativen und evokativen Modalitäten des Vampirs als einen europäischen Mythos im Feld wissenschaftlicher Diskurse in inhaltlicher und metasprachlicher Perspektive in den Blick zu nehmen und zu fragen, inwiefern es sich bei dem Vampir um einen genuin europäischen Mythos des kulturellen Transfers handelt. Durch die dezidiert interdisziplinäre Perspektive und die diachrone Betrachtung wurden neue Erkenntnisse auch zu aktuellen Debatten um Migration, Flüchtlinge, Konstruktionen von Identität und Alterität ermöglicht.

Die Erkenntnisvertiefung über Formen und Bedeutungen des Vampirs innerhalb miteinander konkurrierender Zeitkonzeptionen war das angestrebte Tagungsziel: Der Blick von den Anfängen über den *Fin de Siècle* bis heute anhand von literarischen, historischen, wissenschaftlichen, philosophischen, soziologischen und filmischen Texten zum Vampir diene einer neuen Evaluierung von Epochen und der Möglichkeit zu Querbezügen untereinander. Der theoretische Blick diene im Idealfall der Ausbildung einer Begrifflichkeit, die den Ideen der Aufklärung und der Romantik entspricht und die Komplexität möglicher Vampirformen und -wandlungen unter Beachtung ihres gegenwärtigen Funktionsverlusts erhellt. Im Rahmen der Betrachtung des Vampirs als eines europäischen Mythos wurden unterschiedliche Facetten und Funktionen deutlich. Der Band untersucht daher, welche Diskurse und Phantasien mit dem Mythos verknüpft wurden, wie die literarische Figur des Vampirs immer wieder neu kontextualisiert und funktionalisiert wird, welche Zuschreibungen mit ihr verbunden sind. Signifikant ist dabei die spezifische Kombination von Fakt und Fiktion, die seit den frühen Nachzehrerddebatten zu beobachten ist, aber die auch die wohl bekannteste Vampirfigur, Bram Stokers *Dracula* (1897) auszeichnet. *Dracula* als der wohl bekannteste Vampir ist als ambigüe, fluide Figur – stärker als die zuvor konturierten Wiedergänger – eine räumliche Konfiguration: Er kann überall und nirgendwo sein. Der Vampirgraf wird in der Literaturwissenschaft in Anlehnung an den *New Historicism* und die *Post-*

*colonial Studies* mit Blick auf die Orientalische Frage und die britisch-russische Rivalität als Produkt einer „Reverse Colonisation“ in Gestalt dunkler Kräfte von der sich selbst überlassenen *antemurale christianitas* an der Grenze zu den Osmanen gelesen (Arata 1990; Hughes 2000). Dahinter steht die Überlegung, dass mit dem Mythos häufig die Analyse von Machtstrukturen, von Unsicherheit (auch in Bezug auf Wissen, vgl. von Hagen 2018), Angst vor gesellschaftlichen, kulturellen und medialen Umbruchsituationen einhergeht. Dabei kommen häufig unterschiedliche Traditionen zum Tragen. Wie *Queer Theory* und Genderforschung betonen, wird die Geschlechterordnung in englischen Vampirnovellen und -romanen des 19. Jahrhunderts – Joseph Sheridan Le Fanus *Carmilla* (1872) und Bram Stokers *Dracula* – und aktuellen Filmen und Serien eher unterminiert, während meist als hässliche, monsterähnliche Untote perspektivierte Zombies sie nach dem Muster der aktuellen Serie *The Walking Dead* (seit 2010–2022) wieder herstellen. In Bezug auf Volksüberlieferung, literarische Verarbeitung und wissenschaftlichen Diskurs bieten die „Travelling Concepts“ (Bal 2002; Neumann/Nünning 2012) in methodischer Hinsicht einen vielversprechenden Ansatz, da sie die grenzüberschreitende Dynamik der bewusst interdisziplinär angelegten Forschergruppe unterstreicht, die sich im Mai 2019 in Bergamo traf und damit einen Diskurs fortsetzte, der bereits durch Treffen in Gießen und den von Thomas Bohn und Kirsten von Hagen herausgegebenen Band *Mythos Vampir – bissige Lektüren* (Bonn: Romanistischer Verlag 2018) ihren Anfang nahm. Diese sucht nach disziplinenübergreifenden Anschlussstellen zwischen unterschiedlichen Forschungskulturen.

Der Vampir als Grenzgängerfigur hat derzeit Konjunktur insbesondere in TV-Serien und Kinofilmen amerikanischer Provenienz, wie *Twilight* – aus der so genannte *Bis(s)-Serie* von Stephenie Meyer, 2005–2020 – und *Van Helsing* (2016) oder der auf Deborah Harkness' äußerst populärer Roman-Trilogie *All Souls* (2011–2014) basierenden britischen Fernsehserie *A Discovery of Witches*, die zwischen September 2018 und Februar 2022 bei Sky 1 ausgestrahlt wurde. In dem Roman und der Serie spielen Hexen, Dämonen, aber auch ein seit 1500 Jahren lebender französischer aristokratischer Vampir eine zentrale Rolle in einer sich über mehrere Teile Europas und Amerikas, aber auch unterschiedlicher Zeiten erstreckenden Suche nach dem „book of life“, dem Buch des Lebens. Verdeutlicht diese Serie sehr gut die europäische und

überzeitliche Dimension des Mythos Vampir (Bohn/von Hagen 2018), wird angesichts solcher populärer Remythisierungen häufig vergessen, dass der Vampir als europäischer Mythos seine Voraussetzungen in der Christianisierung und Staatenbildung um das Jahr 1000 findet. Weil sich animistischer Seelenglauben und christlicher Auferstehungsgedanke bei der Verbreitung der Erdbestattung vermischten, wurden Wiedergänger im lateinischen Mittelalter zunächst als physisch präsent erachtet, dann aber kirchlicherseits im Zuge der Erfindung des Fegefeuers durch das Konstrukt der Armen Seelen von der Bildfläche verbannt (Braccini 2022). In der Frühen Neuzeit führte die soziale Verunsicherung durch Reformation und Gegenreformation auf der einen Seite und durch den Dreißigjährigen Krieg und die Pestgefahr auf der anderen Seite dazu, dass in „Nachzehrern“ genannten Toten ein Krankheitsherd identifiziert wurde, der besonders im späteren Film eines Murnau (*Nosferatu*, 1922) epidemische Ausmaße annahm. Das „Kauen und Schmatzen von Toten in Gräbern“ (Ranft 1728) war im Abendland also bereits bekannt, als das „Blutsaugen“ von „Vampiren“ aus dem Donau-Balkan-Raum im Zeitalter der Aufklärung zu einem Medienereignis wurde, das vor allem in der Medizin und der Theologie ein Echo fand (Lecouteux 2001).

Beim Vampirismus handelte es sich um ein Grenzphänomen, das an den Überlappungszonen der Vielvölkerreiche der Habsburger, der Osmanen und der Zaren verortet und als Ausdruck des Aberglaubens der Zivilisation des Westens entgegengesetzt wurde. In den Diskursen über den Donau-Balkan-Raum und in die Karpaten-Ukraine rückten die vermeintliche Bedrohung durch das Verlassen des Grabes und die Abwehr durch Leichenschändung auf die Tagesordnung. Im Zeitalter der europäischen Nationalstaaten mutierte das der Exotik des Orients zugeschriebene Phänomen in der Publizistik zu einem slavophoben Stereotyp und in den Literaturen zu einem Motiv von *Eros* und *Thanatos*.

Vampire sind Teil des kollektiven Imaginären (Estelle Valls de Gomis 2005), sie übernehmen häufig die Funktion des Sündenbocks nach der Opfertheorie von René Girard (2000) oder figurieren als das fremde Andere und stehen für den Übermenschen. Der Vampir ist aber auch von Anbeginn an ein Archetypus des Eindringlings. Das gilt sowohl für die antike griechische und römische als auch für die germanische Tradition, wie die ersten zwei Beiträge des Bandes argumentieren. **Peter von Möllendorff** zeigt dank weiblicher prototypischer Figuren der Antike,

beispielweise die Empusa, wie die literarische Phänomenologie des Vampirs neben einer volkstümlichen Traditionslinie, die von der Antike aus ungebrochen, aber durch slawische Einflüsse angereichert, bis in die Neuzeit führt, seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert auch unmittelbar auf antike, vor allem literarisch vermittelte Motive und Diskurse zurückgreift und keineswegs nur als Ableitung aus dem historischen Phänomen „Vampir“ begriffen werden darf. So taucht der moderne Vampir von Polidori, Goethe, E.T.A. Hoffmann, Gautier, Irving und Hildebrand aus dem Beitrag als vielfältige Gestalt auf, die unterschiedliche Traditionen vereinigt und sich als interkulturelle Figur ausweist.

**Bernhard Unterholzner** zeigt in seinem Beitrag die Herausbildung des Wissens über Vampire als Kette kultureller Transfers auf. Er macht deutlich, wie das Wissen der westlichen Gesellschaften über Vampire und Vampirismus als Ergebnis einer geradezu unüberschaubaren Aufeinanderschichtung von Ereignissen, Erzählungen, medialen Zirkulationen und Vampirtheorien zu begreifen ist. Dabei konzentriert er sich auf den Transfer zwischen Wissenschaft und Massenpublikum, so gab es im späten 19. Jahrhundert erstens einen Transfer des Vampirs aus den Gelehrtenkulturen in die neu entstehenden medialen Massenkulturen, zweitens einen kulturellen Transfer in der populärwissenschaftlichen Wissensbildung, die zunehmend Theorien aus Großbritannien und den USA rezipierte. Im Jahr 1873 erschien in der Massenpresse des kürzlich gegründeten Deutschen Reichs, namentlich in der *Gartenlaube*, der dreiteilige Artikel „Der Vampyrschrecken im neunzehnten Jahrhundert“ des erfolgreichen Journalisten und Sachbuchautors Ernst Krause (1839–1903), der unter dem Pseudonym Carus Sterne publizierte. In seinem Text für die 1853 gegründete *Gartenlaube* polemisierte Krause gegen den Vampirglauben und gegen die letzte Generation romantisch geprägter Naturphilosophen, welche den Vampir noch für ein existierendes Wesen hielten, das die Menschen plagte und in den Wahn trieb. Krauses Text, der als dreiteilige Fortsetzungsgeschichte erschien, passte zum Programm der *Gartenlaube*, das populär(wissenschaftlich)e Artikel zu verschiedenen Gebieten ebenso umfasste wie Kulturbeiträge, Fortsetzungsromane und einen Ratgeber-Teil. „Der Vampyrschrecken im neunzehnten Jahrhundert“ ist eine materialistische Kampfschrift gegen jegliche Art mystischer Tendenzen. Im Kontext des zeitgleich in Preußen eskalierenden „Kulturkampf“, in dem Krause mit dem „aggressive[n]

Materialismus“ seiner Schriften Stellung bezog, nutzte er auch seinen Vampirtext dazu, gegen die katholische Kirche und die slavisch-katholische Bevölkerung der deutschen Ostgebiete zu polemisieren. Aufhänger war der prominente Fall der polnischen Adelsfamilie von Poblocki, der von 1870–1872 die preußischen Gerichte beschäftigt hatte.

Ein Prototyp des traditionellen osteuropäischen Vampirs stammt aber auch aus den altnordischen Sagen. So untersucht **Maria Grazia Cammarota** die Figur und die Bedeutung der sogenannten *Draugar* (Singular: *Draugr*), die eine entscheidende Rolle bei der Etablierung des modernen Vampirmythos gespielt hat: Nicht zufällig basiert die erste isländische Übersetzung von Valdimar Ásmundsson (1901) des Roman *Dracula* von Bram Stoker auf einer Domestizierungsstrategie, die bestätigt, dass eine Parallelität zwischen Vampir und *Draugr* in der Zielkultur hergestellt werden sollte.

Schaut man sich den Vampirmythos genauer an, wird deutlich, dass man immer auch den soziokulturellen und historischen Kontext mitberücksichtigen muss. Folgt man der These Thomas Bohns (2016), führte der Vampir ein Doppelleben: anthropologisch motiviert war die Angst vor dem unverwesten, dämonisch besessenen Leichnam, diskursgeschichtlich spiegelte die Anklage der Grabschändung bei der Bekämpfung vermeintlicher Blutsauger imperiale Konflikte oder koloniale Auseinandersetzungen. So gesehen sind Vampire immer die anderen, aus der Sicht der Katholiken die Orthodoxen, aus der Sicht der Protestanten die Katholiken und aus christlicher Perspektive insgesamt die Osmanen („Türkengefahr“). Eine stark vom Katholizismus beeinflusste Wahrnehmung des Vampirs zeigt die italienische Rezeption dieser literarischen Figur seit der Veröffentlichung des *Dissertazione sopra i Vampiri* (1774) von Giuseppe Antonio Davanzati. Wie **Marco Sirtori** in seinem Beitrag zu den Vampiren in der italienischen Literatur des XIX. Jahrhundert und des *Fin de Siècle* feststellt, war das literarische Vermögen der Vampire schon immer durch eine Reihe kultureller, sozialer und politischer Faktoren bedroht, die im Allgemeinen die Entwicklung des fantastischen Genres behinderten. Die Analyse umfasst unterschiedliche Werke der italienischen Literatur – beispielweise Cesare Vitalianis *I vampiri del giorno* (1863), Ernesto Morandos *Il vampiro innocente* (1885), Franco Mistralis *Il vampiro. Storia vera* (1869), Emilio Salgaris *Il vampiro della foresta* (1902) Francesco Luigi Capuanas *Un vampiro* (1904) und Enrico

Bonis *Il Vampiro* (1908) – und bekräftigt die Vermutung, dass zwischen dem 19. und 20. Jahrhundert „der vampirische Mythos gleichzeitig der Religion und Kultur der Aufklärung entgegengesetzt“ wurde (Giovannini 1985, 96). Wenn der Vampir für Philosophen der Aufklärung ein Produkt des Aberglaubens war, stellte er für die Kirche eine Gelegenheit dar, die Hexenjagd (Teti 1994, 25–26), also die Jagd nach allen Formen der Vielfalt, insbesondere der sexuellen (Petronio 1999), weiterzuführen. So inszenierte die *Real Compagnia Tessari* am 30. Juli 1825 in Neapel *Il Vampiro*, eine Komödie von Baron Giovanni Carlo Cosenza. Besonders interessant ist, dass der neapolitanische Schriftsteller im *Prolog* darauf abzielt, Missverständnisse über Vampire auf der Grundlage der Argumentation von Davanzati aufzudecken. In dem Stück zitiert er mehrere antike Historiker (Herodotus, Livius, Plutarch, Suetonius), die Theorien über die Rückkehr der Toten ablehnen. Aber der Dramatiker beschwört vor allem die Debatten herauf, die im 18. Jahrhundert durch Fälle von Vampirismus angeregt wurden und die zum Gegenstand berühmter Werke wurden: *Traité sur les apparitions des esprits et sur les vampires ou les revenans de Hongrie, de Moravie, & c.* (1751) des Benediktiner-Abtes Augustin Calmet, die *Remarques sur les vampyrisme de Silesie de l'an 1755* (1755) von Gerard van Swieten und die Abhandlung *De Servorum Dei Beatificatione et Beatorum Canonizatione* (1734–1738) von Prospero Lambertini, der unter dem Namen Benedikt XIV. Papst werden sollte.

Alle diese Werke beziehen sich auf die ersten Vorfälle von Vampirismus, die seit 1725 im Osten des Habsburgischen Reiches attestiert und die von dem evangelischen Geistlicher Michael Ranft in der *Dissertatio historico-critica de masticatione mortuorum in tumulis* (1725) und im Traktat *De masticatione mortuorum in tumulis, (Oder von dem Kauen und Schmatzen der Todten in Gräbern,) liber singularis: Exhibens Duas Exercitationes, Quarum Prior Historico-Critica Posterior Philosophica est* (1728) besprochen wurden. Als kommentierter Überblick über die Vampirtraktate der 1730er Jahr gilt dazu ferner Johann Christian Fritsches *Eines Weimarischen Medici Muthmaßliche Gedancken Von denen Vampyren, Oder sogenannten Blut-Saugern Welchen zuletzt Das Gutachten Der Königl. Preußischen Societät derer Wissenschaften, Von gedachten Vampyren Mit beygefüget ist* (1732) und die *Acten-mäßige und Umständliche Relation von denen vampiren oder Menschen-Saugern, Welche sich in diesem und vorigen Jahren, im Königreich Serbien herfürgethan: Nebst*

*einem Raisonnement darüber und einen Hand-Schreiben eines Officiers, des Printz-Alexandrischen Regiments, aus Medvedia in Servien an einen berühmten Doctorem der Universität Leipzig*, die ein gewisser W.S.G.E. 1732 in Leipzig veröffentlichte. Diese drei in Leipzig veröffentlichten Studien beschäftigten sich vorwiegend mit zwei Vampirismus-Fällen von Peter Poglojowitz und ‚Arnond Paole‘ oder ‚Arnold Paul‘, die seit 1725 im Osten des Habsburgischen Reichs stattfanden, deswegen wurden sie für die so genannte ‚Leipziger Vampirdebatte‘ grundlegend: Die wissenschaftliche, medizinische und theologische Kontroverse, die sich zwischen 1725 und 1735 in Leipzig entwickelte und welche die Geburtsstunde des modernen Vampirs als eines europäischen Mythos darstellt. Diese Debatte war auch bei der Etablierung des Vampirs in der deutschen Literatur entscheidend, wie der erste Beweis für die Existenz des modernen Vampirs in der deutschen Literatur, d. h. das Gedicht *Der Vampir* (1748) von Heinrich August Ossenfelder, demonstriert. Das Gedicht versucht, „den Tod zu sexualisieren“ (Bronfen 1991) und beweist, dass die ‚Schlussworte‘ der Vampir-Debatte seit der Aufklärung Christentum und Atheismus bzw. Heidentum, einerseits, und Vernunft und Aberglaube, andererseits, sind. Darüber hinaus interpretierte der Sturm und Drang den Vampir-Mythos als Ausdruck der „Nachtseite“ des menschlichen Wesens, um es mit Gotthilf Heinrich von Schuberts *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (1808) zu sagen. Der Sturm und Drang ermöglichte es, dass sich diese „Nachtseite“ der Natur als eine hypertrophische und instrumentelle Übung der Vernunft ausdrückte, sich als einschränkend herausstellte und sich schließlich gegen das aufklärerische Ideal des „ganzen Menschen“ richtete. In diesem Zusammenhang ist der Vampir als moderner Mythos, d. h. als subversive Figur des aufklärerischen Systems zu bezeichnen, weil er das durch die Vernunft unterdrückte „mythische Grauen“ – um es mit der *Dialektik der Aufklärung* (1947) von Adorno und Horkheimer (1981, 46) auszudrücken – reaktivierte und die irrationalen menschlichen Ängste verkörperte.

Der literarische Vampirmythos hat dementsprechend viel mehr mit dem Aberglauben als mit der Vernunft zu tun. Deswegen konnte er dank Gottfried August Bürger's *Lenore* (1773) im Sturm und Drang eingeführt werden, sich während der Hochklassik über Johann Wolfgang von Goethes vampirisches Poem *Die Braut von Korinth* (1797) verfestigen, aber sich erst in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Vampirismus* (1821) als

mehrdeutige gesellschaftskritische, literarische und anti-aufklärerische Metapher etablieren (Begemann, Herrmann, Neumeyer 2008). Nach dem Berliner Romantiker ist der Vampir eine Grenzfigur, die sich in einem Zwischenreich von Leben und Tod, Medizin und Literatur, Theologie und Aberglaube, Wirklichkeit und Phantasie befindet. Deswegen ist der Vampir ein literarischer Leib, der das ‚Serapiontische Prinzip‘ verkörpern kann und damit geeignet ist, die Grenzen der literarischen Darstellung des Grauenhaften und des Entsetzlichen zu prüfen. Diese Wahrnehmung des Vampirs als Grenzgänger stammt aus der ersten und grundlegenden Vampirerzählung der europäischen Literatur, bzw. aus Polidoris *The Vampyre*, auf der Hoffmann sich in der Rahmenerzählung seines *Vampirismus* neben Lord Byrons *Siege of Corinth* (1818) bezieht.

Aus dieser komparatistischen und quasi synchronischen Analyse ergibt sich, dass der Vampir als Metapher schlechthin für einen Schreibprozess gilt, der sich von anderen Werken ernährt und endlich Ernährung für andere und künftige Werke wird – und so weiter, *ad infinitum*. Erst Hoffmann mit *Vampirismus* beweist, dass Literatur selbst eine vampirische und kannibalistische Tätigkeit ist – mit anderen Worten, dass Literatur zuerst Intertextualität und „cross-fertilization“ (Ruthner 2005) ist, wie Le Fanus *Carmilla* und Stokers *Dracula* sicherlich bestätigen, weil diese Werke von der deutschen Tradition des Sturmes und Dranges und der deutschen Spätromantik ausgegangen sind. Ein weiteres Beispiel dieser kannibalistischen bzw. vampiristischen ‚Haltung‘ in der deutschen Literatur bildet Theodor Hildebrands Roman in zwei Teilen *Der Vampyr, oder: Die Todtenbraut. Ein Roman nach neugriechischen Volkssagen* (1828), den **Raul Calzoni** in seinem Beitrag zu diesem Band untersucht. Wie Marschners *Der Vampyr* wurde Hildebrands Roman sowohl von Polidoris’s *The Vampyre* als auch von Ritters *Vampyr oder die Todten-Braut* und Planchés *The Vampyre; Or, the Bride of the Isles* beeinflusst. Darüber hinaus mündet in diesem Roman die ganze Tradition der weibliche Vampirfigur bzw. der Lamia und der Nachzehrerin ein, deren literarische Darstellung Bürger, Goethe und Hoffmann etablierten. In der Beschreibung der Totenbraut Lodoiska hat sich Hildebrandt also von den berühmten „schönen Leichen“ (Bronfen 1992) der deutschen Literatur inspirieren lassen, ohne die spätromantische und unheimliche Darstellung der Weiblichkeit bei Autoren wie Heinrich Kleist und Heinrich Zschokke zu vergessen.

Die zitierten Werke zu den VampirInnen und Lamiae der deutschen Literatur beweisen, dass erst Polidori mit *The Vampyre* den modernen männlich konnotierten Vampirmythos etablierte. Seit 1819, als Lord Byrons Leibarzt am Genfer See die erste Vampirerzählung verfasste, ist der Vampirmythos darüber hinaus begleitet von den kulturellen und technischen Erfindungen der Epoche: Galvanismus, Elektrizität, Fragen, wo das Menschliche beginnt und das Künstliche aufhört, sind Probleme, die auch die illustre Gesellschaft der Villa Diodati bewegten. Obwohl Polidoris *The Vampyre* vor allem dafür bekannt ist, „einen neuen Archetypus“ des Vampirs als Byronic-Helden einzuleiten (Aquilina 2013, 32), stellt Nick Groom zu Recht fest, dass „das Aufkommen der Vampire in der europäischen und letztendlich der britischen Vorstellungskraft zuerst durch *Cutting-Edge* der medizinischen Forschung vorangetrieben wurde“ (Groom 2018b, 17) – und das dank wissenschaftlicher Narrative, die eine Naturalisierung übernatürlicher vampirischer Phänomene anbieten.

Théophile Gautier, schuf 1836 mit *La morte amoureuse* den Prototyp der Vampirin als okkulte Muse, die für die Dekadenten so wichtig wurde. Ihr Auftreten markiert eine wichtige Verschiebung vom byronesken *fatal man* zur baudelaireschen *femme fatale*, die bis zum Ende des Jahrhunderts in allen Künsten allgegenwärtig wurde. In Bezug zur *femme fatale* ist Gautiers Vampirin eine zunehmend unheimlichere Figur (vgl. Linton 2015). Sie ist die unersättliche Kurtisane, die von ihren Liebhabern als satanisch und tödlich bezeichnet wird, und sie ist auch strahlendes Wissen, wie ihr Name – Clarimonde bedeutet etwa klares Licht – bedeutet. Wie **Michela Gardini** in ihrem Beitrag demonstriert, modelliert hier Gautier über E.T.A. Hoffmanns *Vampirismus* (Immer 2017) einen literarischen Vampir, der einen tiefgreifenden Einfluss auf die Schriftsteller und Künstler des späten 19. Jahrhunderts haben sollte. Die romantische Vampir-Nekrophilie, der Gautier huldigt und die sich durch das gesamte 19. Jahrhundert zieht, wird im Kontext des Surrealismus durch Grausamkeit und Gewalt ersetzt, die als Ausdruck von Triebhaftigkeit verstanden wird. Der Surrealismus eignet sich den Vampirismus an, indem er seine erste übernatürliche und nekrophilistische Inspiration zugunsten einer Epiphanie der Grausamkeit schwächt, wie der Roman *La Comtesse sanglante* (1962) von Valentine Penrose bestätigt. Der surrealistische Vampir repräsentiert nicht mehr die Angst des Menschen angesichts des Todes,

sondern, wie Claude Maillard Chary (1994) behauptet, den Geisteszustand einer Generation, die begierig darauf ist, wieder in die lebendigen Quellen des Primitivismus einzutauchen, unterhalb der flachen Gebiete des geschlossenen Rationalismus. In diesem Zusammenhang muss der Vampir die Rückkehr des Unbewussten, der Begierde, die Rückkehr der Mächte der Nacht oder der konvulsiven Schönheit im Gegensatz zur ausschließlichen Herrschaft des wachsamem Bewusstseins übersetzen.

Zur selben Zeit beherrschte das Thema in Frankreich schon die Boulevardtheater und fand Eingang in zahlreiche phantastische Texte französischer Autoren von Nodier, über Dumas und Mérimée bis Gautier (Montclair 2010). So beschäftigt sich **Kirsten von Hagen** mit dem Vampir als Ausdruck der kulturellen Übersetzung in Texten von Alexandre Dumas und Prosper Mérimée. Dumas' Novelle *Les Monts Carpathes*, auch veröffentlicht unter dem Titel *La dame pale*, verweist auf die Grenzregion der Karpathen, die bis heute im kollektiven Imaginären eng mit Vampiren verknüpft ist. Paul Lacroix, mit dem Dumas bei dieser Novellensammlung eng zusammenarbeitete, war ein begeisterter Leser von Calmets Abhandlung über die Wiedergänger von 1746. Dumas kannte aber auch Nodiers *Vampire*, dessen Bearbeitung als Theaterstück er ebenfalls unternahm. In seiner späten Vampirnovelle zeichnet er das Bild einer Gesellschaft im Wandel, eine spürbare Ambivalenz von Mobilität und Immobilität. Bereits der Untertitel « les deux frères » deutet auf das Spannungsverhältnis von Orient und Okzident hin. Der Vampir wird hier konturiert als Wiedergänger und Figur des Transfers. Die gesamte Novelle ist dabei zudem von zahlreichen Aushandlungen des Eigenen und des fremden Anderen gekennzeichnet, spielt sie doch ebenfalls in einer Grenzregion. Die Rahmung der Novelle macht bereits auf die Vampire als Grenzgänger aufmerksam, wird doch die bleiche Dame gefragt, ob sie bei ihrer Reise in den Karpathen einen polnischen, ungarischen oder walachischen Vampir gesehen habe. Die Handlung ist 1825 angesiedelt, zu der Zeit als, wie es im Text heißt, eine der blutigsten Auseinandersetzungen zwischen Polen und Russland tobte.

Der Vampir ist somit als Grenzgänger zwischen den Zeiten, den geographischen Räumen und unterschiedlichen Kulturen zugleich eine Figur, diese Übergänge zu reflektieren. Das Thema der Bedrohung der zivilisierten Welt durch primitive Kräfte aus der Peripherie gewann im Zuge des erstarkenden Nationalismus symbolischen Charakter, die Ein-

dämmung diente der Wiederherstellung der inneren Ordnung und zur Legitimierung eines territorialen Status quo. So richtet sich Dumas' Text wie auch Bram Stokers *Dracula* gegen eine Balkanisierung und Russifizierung Südosteuropas. Auch in Mérimées Novelle *Lokis* figuriert der Vampir im Kontext des Kulturtransfers und der kulturellen Übersetzung, auch wenn er hier in Gestalt eines blutrünstigen Werbären begegnet. Die Begegnung des Übersetzers, der auf der Suche nach seltenen Schriften aus dem Samogitischen auf einen unheimlichen Grafen trifft, präfiguriert bereits die Ausgangssituation aus Bram Stokers *Dracula*. Auch hier ist die Begegnung mit dem Wiedergänger im Kontext mehrerer Transferprozesse angesiedelt. Beide Texte schreiben sich derart ein ins kulturelle Imaginäre ihrer Zeit, schaffen mit den ProtagonistInnen schillernde Hybridfiguren, wie schon Gautier in seiner *Clarimonde*.

Wie **Alessandra Violi** in ihrem Beitrag argumentiert, ist Polidori, der 1815 eine *Inaugural Medical Dissertation Concerning Certain Aspects of the Disease Called Oneirodynia* auf Latein verfasste, keine Ausnahme von diesem kulturellen Transfer, aber die Verpflichtung von *The Vampyre* gegenüber gespensterbeschwörenden Medien deutet auf einen eher ambivalenten, wechselseitigen Verkehr zwischen Wissenschaft und Übernatürlichem hin und verwandelt den Vampirismus in eine komplexe Metapher für moderne Formen unsichtbarer Ansteckungen. Die Verfasserin analysiert wie der Vampir zwischen Polidori und Stoker nicht nur als Metapher der Intertextualität, sondern auch und vorwiegend als literarische Verkörperung eines Prozesses der „Cross-Cultural Contamination“ im wahren medizinischen Sinn des Ausdrucks begriffen werden kann. Violi erkennt Stokers Roman als Höhepunkt einer Entwicklung, die dank Polidoris kulturellen Transfers medizinischer und phantasmagorischer Diskurse in Gang gesetzt wurde.

1816, das Jahr ohne Sommer, brachte so gleich eine Anzahl einflussreicher Texte hervor, die in der Villa Diodati in Cologny am Genfersee angefangen wurden: Mary Shelleys *Frankenstein, or, The Modern Prometheus* (1818 veröffentlicht), Lord Byrons vampirisches *Fragment of a Novel* und, insbesondere Polidoris *The Vampyre*, der eine Vampirmode begründete, dessen Ende auch heute nicht abzusehen ist (Hepp 2016). Die romantische Grenzgängerfigur des Lord Ruthven begründete einen neuen Mythos des Vampirs, der in Griechenland angesetzt, insbesondere aber auch durch Italienreisen erfahren wird und der mit Metaphern von

Invasion und Ausbeutung zu tun hat Die europäische Türkei wird nicht als Ort der Antike, der Ordnung, inszeniert, sondern als romantische Region, in der der Volksglaube dominiert und Figuren wie der Vampir das Imaginäre der Einwohner beherrschen. Damit werden Rom und Konstantinopel für die Romantik in signifikanter Weise umcodiert. Im gelehrten Diskurs wie in der Poesie und der Prosa wurden somit nicht nur christliche Deutungsangebote aufgenommen, sondern auch Vorläufer aus der Antike verarbeitet (Keyworth 2007). So analysiert **Martin Spies** in seinem Beitrag die Implikationen des Vampirmythos mit den Fragen der sozialen Klassen (Moretti 1983), der Verführung und der Ausbeutung mit Bezug auf die englische Vampirliteratur des 19. Jahrhunderts und widmet dabei dem Porträt gesonderte Aufmerksamkeit.

Obwohl Polidoris *The Vampyre* damals als Werk Byrons veröffentlicht wurde, beeinflusste diese Erzählung sofort die deutsche Literatur und ergab sich als Inspirationsquelle insbesondere für das romantische Theater, wie **Alexandra Müllers** Beitrag zeigt. Im Laufe ihrer Analyse von Heinrich Marschners in Leipzig uraufgeführter Oper *Der Vampyr* (1828), die den Blutsauger als Grenzfigur zwischen romantischem Helden und biedermeierlichem Sünder darstellt, verweist die Verfasserin immer wieder auf Vorgängertexte und sie zeigt, dass es sich im Falle dieser Oper um eine Variante des Ruthven-Stoffs von Polidori handelt. Die vielzähligen mit der Oper zusammenhängenden Adaptionsprozesse bezeugen dabei die Betriebsamkeit des wechselseitigen kulturellen Transfers im Europa des 19. Jahrhunderts: Marschners Librettist Wilhelm August Wohlbrück zieht als primären Ausgangspunkt für seinen eigenen Text das Drama *Der Vampyr oder die Todten-Braut* (1822) des heute unbekanntes Schriftstellers Heinrich Ludwig Ritter heran, dessen Theaterstück eine Übertragung – größtenteils sogar eine einfache Übersetzung – von Charles Nodiers bekanntem, 1820 in London uraufgeführtem Melodrama *Le Vampyre* ist, das wiederum eine Dramatisierung von Polidoris berühmter Vampir-Novelle darstellt, die sich selbst auf Lord Byrons *Fragment of a Novel* (1819) bezieht. Darüber hinaus finden sich in Marschners Werk auch Elemente aus James Robinson Planchés Theaterstück *The Vampyre; Or, the Bride of the Isles* (1820), bei dem es sich ebenfalls um eine Überarbeitung von Nodiers populärem Bühnenwerk handelt.

Die Figur des Vampirs ist von Anfang an auch ein Medienphänomen und häufig mit anderen Grenzgängerfiguren wie dem Werwolf, dem Alp oder dem Zombie kombiniert, wie schon Mérimées Novelle verdeutlicht. Schon Jahrhunderte bevor Stokers literarische Nekromantie Dracula als Vampir wiederbelebte, bedeutete dieser Name darüber hinaus Macht, Unsicherheit und Angst. Deshalb blühte die Horrorliteratur über Vlad Tepes im deutschsprachigen Raum bereits vor dem Tod des Prinzen um die Jahreswende 1476/1477 auf. Das ist der Fall der 46 kurzen Episoden über Vlad den Pfähler in der Sammlung *Von ainem Wütrich der hies Trakle waida von der Walachei* (Geschichte eines Hitzkopfes namens Dracula von Walachei, 1463) von Michael Beheim, doch kann man nach dem Tode des Fürsten aus der Walachei auch an die russische Version der Geschichte von Vlad Tepes denken: Fedor Kuricyns *Skazanie o Drakule voevode* (dt. *Geschichten über den Wojwodan Dracula*), das zwischen 1481 und 1486 verfasst wurde. Diese beiden Inkunabeln bestehen aus einer beeindruckenden Reihe von Gräueltaten, wie dem Aufspießen von Feinden, dem Kochen und Braten von lebendigen Menschen und dem Zwingen der Eltern, ihre Nachkommen zu essen. Diese Dracula-Erzählungen des 15. Jahrhunderts dienten als politische Propaganda gegen einen Despoten, der die deutsche Bevölkerung der Walachei unterdrückte. Im 16. Jahrhundert stellen daher die Berichte Tepes als einen Verbrecher dar und behandelten ihn neben Herodes, Pilatus, Nero und Diokletian als Inkarnation der Tyrannei. Die kürzlich erfundene Druckmaschine ermöglichte damals die Vervielfältigung und die rasche Verbreitung dieser Erzählungen, die z. T. Legenden waren, deren Hauptreproduktionsort Nürnberg, das damalige Zentrum der deutschen Verlagswelt, war. Die historische Figur, die den Namen und die Inspiration für Stokers Grafen lieferte, war deshalb schon zu seiner Zeit ein Medienphänomen und die deutschsprachigen Inkunabeln trugen sehr viel dazu bei, um seinen unbestreitbaren literarischen Ruhm zu begründen.

Es überrascht daher nicht, dass die literarischen Darstellungen des Vampirs Film und TV-Serie immer wieder beeinflusst haben. In ihrem Beitrag geht **Silvia Casazza** von den Brüchen der Vampirfigur aus, die sich durch die Rezeption in der Literatur um 1800 und im Film um 1900 manifestierten, wie in Falle von *Nosferatu* (1922). Entgegen der in Hollywood vollzogenen Amerikanisierung und Domestizierung eines edlen

Wilden, wie in Filmen wie *Interview with the Vampire* (1994) und *Only Lovers Left Alive* (2013), sowie bei den TV-Serien *Buffy, the Vampire Slayer* (1997–2003), *Twilight* (2008–2012) und *True Blood* (2008–2014), deutet sich durch die Rückbesinnung auf die historischen Schauplätze um 2000 wieder die Rehabilitation des Vampirs als eines europäischen Mythos an, der auf Aufklärung und Romantik basiert, etwa bei *Underworld* (2003–2016), *Hotel Transylvania* (2012–2021) und der Netflix-Serie *Dracula* (2020).

Abschließend kann man sagen, dass die Kategorien Grenzgänger und Reflexionsfigur des modernen Vampirs im vorliegenden Band besonders produktiv im Kontext kulturwissenschaftlicher Überlegungen verfolgt werden. Grenzgänger meint im wörtlichen Sinne die Lokalisierung zwischen den Vielvölkerreichen oder Imperien und im übertragenen Sinne die Transzendenz zwischen Diesseits und Jenseits respektive Himmel und Hölle. Reflexionsfigur bezieht sich auf gesellschaftliche Herausforderungen Normen oder kulturelle Äußerungen im Umfeld von *Eros* und *Thanatos*. Vampir als besonders schillernder, da vieldeutiger und immer wieder neu zu füllendem Begriff markiert Grenzen, aber lässt diese auch verschwinden (wie in neueren Vampirformen, die den Wiedergänger als Vegetarier inszenieren). Wenn die Grenze zwischen dem Animalischen und Menschlichen, dem Natürlichen und Artifizialen verschwimmt, ergibt sich auch eine Nähe zur *Posthumanismus*-Forschung. Darüber hinaus erlaubt der Vampir einem Schriftsteller, die ästhetischen Grenzen zu überschreiten, weil sie – um es mit Michael Foucault auszudrücken – eine halb lebende Transgression ist, nämlich „ein Monster“, das „die natürlichen Grenzen, die Klassifikationen, die Kategorientafeln und das Gesetz als Tafel“ (Foucault 2007, 86) überschreitet. Mit anderen Worten: Der Vampir ist europäischer Mythos des kulturellen Transfers und eine Grenzfigur, die sich zwischen Leben und Tot, Medizin und Literatur, Theologie und Aberglaube, Wirklichkeit und Phantasie befindet.

## Literatur

Aquilina, Conrad (2013): „The Deformed Transformed; or, from Blood-sucker to Byronic hero – Polidori and the Literary Vampire“, in: George, Sam/Hughes, Bill (edd.): *Open Graves, Open Minds. Repre-*