

**Universität Duisburg-Essen**  
**Campus Essen**  
Fakultät Geisteswissenschaften  
Fachbereich Genderstudies  
SS 2011

Prüferin: Dr. Corinna Schlicht  
Zweitprüferin: Dr. Elke Reinhardt-Becker

## BACHELORARBEIT

# **Untersuchungen zum Vampirismus im Kontext von Geschlechterkonstruktion an selbst gewählten literarischen und filmischen Beispielen**

Eingereicht am 20. 06. 2011

*Julia Reumüller*

*ES0223615201*

6. Fachsemester

2-Fach-Bachelor Germanistik, Anglophone Studies

[julia.reumueller@stud.uni-due.de](mailto:julia.reumueller@stud.uni-due.de)

## Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung</b> .....	<b>3</b>
<b>2. Geschlecht und Gesellschaft</b> .....	<b>4</b>
2.1 Geschlecht als Konstruktion.....	5
2.2 Liebe vs. Macht .....	7
<b>3. Der Vampirmythos</b> .....	<b>9</b>
3.1 Entstehung und Beginn eines Mythos .....	10
3.2 Die Entwicklung vom Monster zum Medienstar.....	13
<b>4. Literarische Geschlechterkonstruktion im Vampirismus</b> .....	<b>15</b>
4.1 Der männliche Vampir im Laufe der Zeit .....	17
4.1.1 Anfänge in England – Lord Byron und John William Polidori .....	17
4.1.2 Moderner Vampir: Tom Holland .....	19
4.2 Der weibliche Vampir im Laufe der Zeit .....	21
4.2.1 Der Vampir wird weiblich – Goethe, Hoffmann und Le Fanu .....	22
4.2.2 Moderne Vampirinnen: Elfriede Jelinek.....	24
<b>5. Filmische Geschlechterkonstruktion im Vampirismus</b> .....	<b>25</b>
5.1 Der klassische Vampirfilm – der Vampir als Monster .....	26
5.1.1 <i>Nosferatu</i> .....	26
5.1.2 <i>Bram Stoker's Dracula</i> .....	27
5.2 Die erotische Komponente – Ist es Liebe oder Hunger? .....	29
5.2.1 <i>Interview mit einem Vampir</i> .....	29
5.2.2 <i>Twilight</i> und <i>Vampire Diaries</i> .....	31
<b>6. Schlussbemerkung</b> .....	<b>33</b>
<b>7. Bibliografie</b> .....	<b>35</b>
7.1 Primärliteratur.....	35
7.2 Sekundärliteratur .....	35
7.3 Websites .....	39
7.4 Filme und CDs.....	39

## 1. Einleitung

When you're sad and when you're lonely  
And you haven't got a friend  
Just remember that death is not the end  
And all that you've held sacred  
Falls down and does not bend  
Just remember that death is not the end.<sup>1</sup>

*Der Tod ist nicht das Ende.* Ob Bob Dylan mit diesem Song ein Versprechen oder eine Drohung ausspricht, bleibt unklar. Fakt jedoch ist, dass der Gedanke an Wiederkehr und Auferstehung überall vertreten ist – von Kulturen, Epochen und Religionen unabhängig. Katrin Strübe vergleicht die Berühmtheit des Vampirs sogar mit der eines Big Macs.<sup>2</sup>

Im Laufe der Geschichte haben sich untote Wesen als sehr anpassungsfähig erwiesen und ihre Entwicklung reflektiert ihre Epochenzugehörigkeit in verschiedenster Weise. Der Vampir, als einer dieser untoten Wesen, vereint in sich viele Mythen, Ängste und auch Sehnsüchte. Er ist als komplexes Wesen des Schreckens abstoßend und anziehend zugleich. Der Vampirmythos beinhaltet ebenso eine *beißende* Ironie, denn der Mythos ist nicht totzukriegen, sondern erlebt nach jeder Flaute eine noch stärkere Konjunktur. Er geistert nicht nur durch alle literarischen, filmischen und kulinarischen Genres, sondern auch durch die Realität, wo uns der Vampir als Rollenspieler und auch als gefährlicher Serienmörder begegnet. Unser Alltag wurde sozusagen vampirisiert.

Seit seiner Entstehung umschließt der Vampirismus eine sexuelle und eine geschlechtliche Komponente, aufgrund derer er seine Berühmtheit erlangen konnte. Das Blutsaugen ist nicht nur eine Metapher für Geschlechtsverkehr, sondern hebt ein Stück weit die herrschenden Geschlechterverhältnisse auf. Der Vampir orientiert sich meist am Geschmack und Geruch des Blutes, nicht am Geschlecht seiner Opfer. Im Laufe seiner Emanzipation hat er sich zu einem Ästheten gewandelt, der keiner Macht unterliegt, außer der eigenen. Er hat es sogar geschafft, seinen Fluch zu kontrollieren und sich von Tierblut zu ernähren.

Die vorliegende Arbeit versucht der Vampirthematik auf den Zahn zu fühlen und sie anhand ausgewählter literarischer und filmischer Beispiele auf geschlechtsspezifische Konstrukte hin zu untersuchen. Es soll die Frage geklärt werden, ob es geschlechtliche Unterschiede gibt und wie sie dargestellt werden. Forscher haben bereits festgestellt, dass sich der Vampir als Monster einen Weg durch die Folklore gebahnt hat und langsam, eine eigene Sexualität und ein eigenes Gewissen entwickelnd, weiter alle Medien erobert. Aufgrund der Vermenschlichung des Vampirs wurde bisher vermehrt außer Acht gelassen, dass er sich auch in ein androgynes Wesen verwandelt hat. Und plötzlich, mit *Vampire Diaries*, *Twilight* &

---

<sup>1</sup> Zit. n. Bob Dylan (1988): *Death is not the end*. Aus dem Album: *Down in the Groove*. Jet (Sony Music).

<sup>2</sup> Vgl. Strübe, Katrin (2006): *After Nightfall. Zur Geschichte des Vampirs in Literatur und Film*. Tectum Verlag, Marburg. S. 133.

Co., scheint der Vampir alles vergessen zu haben, wofür er jahrhundertlang gekämpft, verführt und getötet hat. Der Vampir erreicht nicht nur eine ultimative Menschlichkeit, sondern fällt in eine klassisch-stereotype Rollenteilung zurück.

Diese Arbeit verfolgt anhand verschiedener Medien einen kulturhistorischen Ansatz, um zu demonstrieren, dass sich *gender*, unabhängig vom biologischen Geschlecht, weiterentwickeln kann und es möglich ist, stereotype Rollenteilung unberücksichtigt zu lassen. Diese Entwicklung wird anhand einer Randfigur, eines Außenseiters, dargestellt – dem Vampir. Er ist aufgrund seines Wesens dazu geeignet, neue Modelle auszuloten und Grenzen zu überschreiten. Die Frage allerdings bleibt: Wird er es schaffen, mit seiner Macht, Schönheit und Sexualität, das perfekte androgyne Wesen zu werden und über *gender* zu stehen?

Das erste Kapitel dient als Einführung in den Themenbereich Geschlecht und versucht die Problematik einer Definition, vor allem einer dichotomen Definition, aufzuzeigen. Besonderes Augenmerk liegt auf dem Geschlecht als soziale Konstruktion sowie auf dem Liebes- bzw. Machtdiskurs zwischen den Geschlechtern. Im Anschluss erfolgt ein kulturhistorischer Überblick über den Vampirismus, seine folkloristische Entstehung und seine Entwicklung zum Mythos, zu immerwährendem Ruhm und immer weiterführender Vermenschlichung. Im weiteren Verlauf ist speziell die literarische Entwicklung des Vampirs und der Vampirin Ausgangspunkt. Anhand der Literatur wird eine geschlechtliche Beschreibung und Unterscheidung der beiden Wesen angestrebt, inwieweit sie fähig sind, *gender* zu umgehen und inwiefern sie Rollenstereotype bestätigen oder umkehren. Als Abschluss folgt eine filmische Analyse unter denselben Aspekten. Literatur und Film dienen dazu, die Entwicklung des Vampirs von einem Menschen, zu einem untoten Monster, weiter zu einem gottgleichen, androgynen Wesen und zurück zu einer Art *Übermensch* à la Nietzsche darzustellen.

## 2. Geschlecht und Gesellschaft

Es ist immer besser, enthaltsam zu leben, wenn man es vermag –  
Das Geschlecht in sich zu töten, wenn man es vermag,  
Das heißt, nicht Mann oder Frau zu sein, sondern Mensch.<sup>3</sup>

Wenn man gar nicht einmal die Geschlechter an den Kleidungen erkennen könnte,  
Sondern auch noch sogar das Geschlecht erraten müsste,  
So würde eine neue Welt von Liebe entstehen.<sup>4</sup>

Das biologische Geschlecht – *sex* – war vor der Emanzipationsbewegung eine Klassifizierungskategorie der westlichen Gesellschaft, die aufgrund der äußeren Geschlechtsmerkmale zwanghaft in Mann und Frau unterteilt hat und diese darauf reduzierte. Im Laufe der Zeit, vor allem nach der Emanzipation, wurden vermehrt Unterschiede beider Geschlechter hervorgehoben, nicht aber ihre Ähnlichkeiten. Fakt

---

<sup>3</sup> Zit. n. Leo N. Tolstoi: <http://www.wortpfau.de/zitate/Geschlecht-2.html>.

<sup>4</sup> Zit. n. Georg Christoph Lichtenberg: <http://www.wortpfau.de/zitate/Geschlecht-2.html>.

ist allerdings, dass die binären Geschlechter Mann und Frau nicht auf ihre äußeren und inneren Geschlechtsmerkmale reduziert werden können und dürfen. Genauer betrachtet wird es evident, dass sich Männlichkeit und Weiblichkeit, beispielsweise in Bezug auf den Hormonhaushalt, überschneiden können. Es ist biologisch nachweisbar, dass sich unabhängig von ihrem quantitativen Erscheinen männliche Hormone im weiblichen Körper befinden und umgekehrt.<sup>5</sup>

Zur Schwierigkeit, Geschlecht ohne die Dichotomie des Biologismus zu definieren und wahrzunehmen, kommt die zweite Komponente des Geschlechts – *gender* – das sozial konstruierte Geschlecht.

Konsens in der Geschlechterforschung ist, dass das soziale Geschlecht („gender“) auf der Basis der biologischen Gegebenheiten („sex“) konstruiert wird. Somit ist Geschlecht kein unhinterfragbares Merkmal, sondern eine interaktiv hergestellte soziale Praxis („doing gender“), die jenseits ihrer Funktion einer strukturellen Absicherung von Dominanzverhältnissen vielfältig ausgestaltet werden kann.<sup>6</sup>

*Gender* ist durch Sozialisation, Medien und Sprache vorkonstruiert, wird jedoch nicht nur darüber thematisiert, sondern auch durch Konventionen wie Takt, Distanztechnik, Haltung, Körpersprache, aber auch durch Kleidung und Accessoires hergestellt.<sup>7</sup>

## 2.1 Geschlecht als Konstruktion

Es gibt also zwei ineinander verstrickte Bestandteile von Geschlecht. Ich folge hier der Definition von Jürgen Budde:

Geschlecht ist, (...), nicht ‘an sich’ eine biologische oder essentialistische [sic!] Tatsache, sondern eher eine Tat, eine Herstellung, eine gesellschaftliche Abmachung darüber, was als legitimes Geschlecht zu gelten hat und welche Merkmale und Eigenschaften diesen wesensmäßig zu eigen sind. Damit wird zurückgewiesen, dass jedes der beiden legitimen Geschlechter einen wahren Kern immer schon und an sich besitzt.<sup>8</sup>

Damit wendet er sich gegen den lange vorherrschenden Biologismus, der die Natürlichkeit zweier Geschlechter voraussetzt. Das heißt, die beiden Geschlechter – Mann und Frau – sind von Natur aus gegeben und in jedem Menschen repräsentiert. Durch das Entweder-oder im Biologismus wurde lange Zeit die körperliche und intellektuelle Inferiorität der Frau erklärt, gerechtfertigt und gefestigt. Seit sich Forscherinnen der Problematik der Zweigeschlechtlichkeit angenommen haben, ist die Frau nicht mehr a priori anders oder besonders, sondern diese Vorstellung wird

---

<sup>5</sup> Vgl. Christiansen, Kerrin (1995): *Biologische Grundlagen der Geschlechterdifferenz*. In: Pasero, Ursula/Braun, Friederike (Hrsg.) (1995): *Konstruktion von Geschlecht*. CENTAURUS-Verlagsgesellschaft. Paffenweiler. S. 13-15.

<sup>6</sup> Zit. n. Lenz, Hans-Joachim (2007): *Gewalt und Geschlechterverhältnis aus männlicher Sicht*. In: Gahleitner, Silke Brigitta/Lenz, Hans-Joachim (Hrsg.) (2007): *Gewalt und Geschlechterverhältnis. Interdisziplinäre und geschlechtersensible Analysen und Perspektiven*. Juventa Verlag. Weinheim und München. S. 34.

<sup>7</sup> Vgl. Pasero, Ursula (1999): *Wahrnehmung – ein Forschungsprogramm für Gender Studies*. In: Pasero, Ursula/Braun, Friederike (Hrsg.) (1999): *Wahrnehmung und Herstellung von Geschlecht. Perceiving and performing gender*. Westdeutscher Verlag GmbH. Opladen/Wiesbaden. S. 14, 15.

<sup>8</sup> Zit. n. Budde, Jürgen (2003): *Die Geschlechterkonstruktion in der Moderne. Einführende Betrachtungen zu einem sozialwissenschaftlichen Phänomen*. In: Luca, Renate (Hrsg.) (2003): *Medien. Sozialisation. Geschlecht. Fallstudien aus der sozialwissenschaftlichen Forschungspraxis*. Kopaed. München. S. 11.

als Konstrukt entlarvt, denn Geschlecht ist *nicht* an sich gegeben. Noch heute steht zur Debatte, ob die biologischen Unterschiede nur oberflächlich vorhanden sind, oder das Geschlecht bestimmen und ob es tatsächlich nur Zweigeschlechtlichkeit gibt. Überwiegend wird die natürliche Macht der Bestimmung allerdings als arbiträr angesehen und unterliegt ebenso einer sozialen Definition wie *gender*.<sup>9</sup>

Diese Arbeit geht davon aus, dass geschlechtliche Differenzierungen nicht natürlich sind, sondern sich teils aus der Erziehung, teils aus der gewählten Lebensweise ergeben und somit als relativ und nicht absolut zu betrachten sind.<sup>10</sup>

Der *Sex-gender*-Problematik zum Trotz bilden sich Stereotype heraus, die nach wie vor Männern und Frauen archetypisch zugeordnet werden.

Dabei ist das männliche Stereotyp gekennzeichnet durch Aktivität, Kompetenz, Leistungsstreben und Durchsetzungsfähigkeit; das weibliche Stereotyp enthält Eigenschaften von Emotionalität (freundlich, sanft, weinerlich) und von Soziabilität (einfühlsam, hilfsbereit, sozial umgangsfähig, anpassungsfähig), von Passivität und praktischer Intelligenz. Typisch für unsere Kultur ist die Höherwertigkeit des männlichen Stereotyps und der männlichen Rolle. (...) In Termini sozialer Rollen gesprochen, entspricht das männliche Stereotyp der instrumentellen und das weibliche Stereotyp der expressiven Rolle.<sup>11</sup>

Die familiäre Rollenzuteilung mit dem Mann als Ernährer, sprich beruflich Aktiveren, steht immer im Gegensatz zur mütterlichen, zurückhaltenden Erzieherin. Diese sozialen Rollen werden hauptsächlich über das binäre Geschlecht definiert.<sup>12</sup> Auch wenn diese Stereotype, vor allem aufgrund der Diskussion über Zweigeschlechtlichkeit, nicht mehr als modern gelten, sind sie im Rollendenken weiterhin vorhanden.

Wichtig festzuhalten ist, dass *gender* zwar von außen, von der Gesellschaft, herangetragen wird, eine Selbsteinschätzung und Selbstdefinition im Rahmen der Geschlechterkonstruktion aber dem ungeachtet erforderlich ist. Die Differenz der Geschlechter im Alltag wird permanent sozial konstruiert und die Selbsteinordnung ist deshalb von Belang, weil das Individuum zu einem Geschlecht und den damit verbundenen Geschlechtsattributen in Relation gesetzt werden muss.<sup>13</sup> Nur so kann er/sie einen Platz in der Gesellschaft finden.

Die Ethnomethodologie nennt diesen komplexen Konstruktionsprozess ‚doing gender‘, d. h., sie sieht Geschlecht nicht als ‚askriptives Merkmal‘ einer Person, sondern als unhintergehbare ‚Vollzugswirklichkeit‘, die sich für alle Beteiligten durchaus als Zwang manifestiert. Menschen sind dauerhaft zuständig für die kongruente und konsistente Darstellung des eigenen Geschlechts, und gleichzeitig sind

---

<sup>9</sup> Vgl. Voß, Heinz-Jürgen (2011): *Geschlecht. Wider die Natürlichkeit*. Schmetterling Verlag GmbH. Stuttgart. S. 13.

<sup>10</sup> Vgl. ebd. S. 107, 118.

<sup>11</sup> Zit. n. Alfermann, Dorothee (1995): *Männlich – Weiblich – Menschlich: Androgynie und die Folgen*. In: Pasero/Braun (Hrsg.): *Konstruktion von Geschlecht*. CENTAURUS-Verlagsgesellschaft. Paffenweiler. S.32.

<sup>12</sup> Vgl. ebd. S. 32.

<sup>13</sup> Vgl. Reinhard, Antje (2007): *Das Umstülpen des Handschuhs. Gewalt und Geschlechterverhältnis aus der Sicht der ästhetischen Praxis*. In: Gahleitner, Silke Brigitta/Lenz, Hans-Joachim (Hrsg.) (2007): *Gewalt und Geschlechterverhältnis. Interdisziplinäre und geschlechtersensible Analysen und Perspektiven*. Juventa Verlag. Weinheim und München. S. 97.

sie im Rahmen ihrer Interaktion den anderen gegenüber zur ‚korrekten‘ Geschlechtsattribution verpflichtet.<sup>14</sup>

Die Rollen- und Geschlechtszuordnung unterliegt einer Machtbalance. Eine zweigeschlechtliche, symbolische Ordnung trennt klar in männlich und weiblich. Sie unterliegt einer ständigen Prüfung der Beteiligten und dadurch ergeben sich Herrschaftsverhältnisse. Die symbolische Ordnung, oder besser symbolische Gewalt, ist subtil in den Denkweisen und Prinzipien der Agierenden verankert und drückt sich in deren Habitus aus.<sup>15</sup>

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Geschlecht sowohl biologisch als auch sozial ist, der Biologismus, die zweigeschlechtliche Dichotomie, aber nicht mehr ausschließlich zutrifft – vor allem nicht auf den androgynen Vampir. Die Wahrnehmung des Geschlechts gilt als zentrales Merkmal zur Fremd-, aber auch zur Eigenwahrnehmung und zur Einordnung in eine soziale Kategorie. Zusätzlich wird der Diskurs von Geschlecht aufgrund der Erziehung nicht hinterfragt und dadurch, dass das Geschlecht *ständig* konstruiert wird, steht es in einem Machtfeld.<sup>16</sup>

## 2.2 Liebe vs. Macht

Das klassisch-binäre Geschlechtermodell drückt sich also in einem unauslöschlichen Machtverhältnis aus, das unentwegt konstruiert wird und in dem außerdem ein ständiger Machtkampf bzw. ein Machtgefälle herrscht. Ebenso verhält sich das Geschlecht unter dem Aspekt der Liebe. Liebe und im weiteren Sinne Sexualität, sind ein wichtiger Bestandteil der Gesellschaft, sind sie es doch, die die Gesellschaft am Leben erhalten. Die Fragestellung, ob Sexualität ohne Liebe funktioniert oder umgekehrt, wird hier nicht weiter thematisiert. Jedoch die Frage, ob Liebe mit Macht und im weiterführenden Sinn mit Gewalt im Zusammenhang steht.

Im Laufe der westlichen Menschheitsgeschichte steht Liebe immer wieder im Gegensatz zur Lust und auch zur Gesellschaft. Oftmals ist *wahre* Liebe, unter anderem aufgrund der Ständeschranken, nur außerhalb der Gesellschaft möglich, vor allem erst nach dem Tod<sup>17</sup> – vergleichbar mit dem Romeo-und-Julia-Prinzip, einer Utopie der romantischen Liebe. Um lieben zu können, ist es in erster Linie bedeutend Subjekt zu sein, das wie seine Geschlechtlichkeit ein kulturelles Konstrukt ist und im Laufe des Entwicklungsprozesses erworben wird. Erst dadurch gewinnt der Mensch seine Fähigkeit zu lieben und beginnt seine Ergänzung bzw. eine Absicherung für sein Dasein im anderen zu suchen.<sup>18</sup>

Liebe bedeutet aber auch eine Art der Macht, die der Geliebte über den Liebenden hat. Derjenige, der liebt, bindet seine Subjektivität und Identität an die Anerkennung

---

<sup>14</sup> Zit. n. Reinhard (2007): S. 97.

<sup>15</sup> Vgl. Lenz (2007): S. 37.

<sup>16</sup> Vgl. Budde (2003): S. 15.

<sup>17</sup> Vgl. Reinhardt-Becker, Elke (2005): *Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit*. Campus Verlag GmbH. Frankfurt/Main. S.71-72.

<sup>18</sup> Vgl. Dux, Günter (1994): *Macht als Wesen und Widersacher der Liebe*. In: Müller-Funk, Wolfgang (Hrsg.) (1994): *Macht – Geschlechter – Differenz. Beiträge zur Archäologie der Macht im Verhältnis der Geschlechter*. Picus Verlag GmbH. Wien. S. 44, 47.

und Liebesbekundungen des anderen, der damit eine Macht auf den Liebenden ausüben kann. Diese Macht ist nur durch eine Gegenmacht – *Gegenliebe* – begrenzt. Damit das Geschlechterverhältnis funktionieren kann, muss eine Machtbalance zwischen den Polen gewahrt werden.<sup>19</sup>

Die Macht über den Partner äußert sich einerseits durch Durchsetzungsvermögen, andererseits durch Nachgeben und kann spielerisch leicht in Gewalt umschlagen.<sup>20</sup>

Derjenige, der Gegenstand des Begehrens ist, kann mühelos zum Opfer werden, dabei ist das Geschlecht allerdings nicht immer von Belang, dieses wird erst in der Wahrnehmung von Gewalt wichtig.<sup>21</sup>

(...) als Täter erhalten Männer (negative) Aufmerksamkeit, als Opfer keine. Da es um Macht, Überlegenheit und Zerbrechlichkeit des Gegenübers geht, der Verletzungsmacht die Verletzungsoffenheit gegenüber steht, fällt die Macht der Verleugnung auf den Leugnenden zurück, indem er sich seine eigene Verwundbarkeit nicht eingestehen kann. Das eigene Opfersein als Mann will nicht wahrgenommen werden, da dies doppelt blockierend an die eigene ‚Schwäche‘ und das eigene Versagen erinnert. Die Widerfahrnisse von Ohnmacht, Passivität und das Ausgeliefertsein werden abgewehrt.<sup>22</sup>

Im Gegensatz zu gewalttätigen Frauen stehen Frauen, die Männern jegliche Macht, Stärke und Aggression überlassen, um ihr Selbstbild als Opfer, schwaches Geschlecht und personifizierte Selbstlosigkeit aufrechtzuerhalten und somit auch vor jeglicher Verantwortung zu fliehen. Generell gilt, dass Gewalt ausübende Frauen das gesellschaftliche Bild der Frau als Opfer entmystifizieren und „[d]ie Tatsache, dass Männer Gewalt erleiden, entmystifiziert wiederum ein bestimmtes Bild von Männlichkeit, in dem Männer als machtvoll, stark und unverletzbar erscheinen.“<sup>23</sup> Die Frau schwankt somit zwischen Aktivität und Passivität, nicht nur in Bezug auf Gewalt, sondern auch Sexualität, denn Begehren, Macht und Stärke werden im Allgemeinen der Männlichkeit zugeschrieben.

Liebe wurde im Laufe der Zeit als Krankheit angesehen, später als Heilung, danach kam der Aspekt der Sexualität und der (inneren) Schönheit hinzu. Liebe ist Leben und ohne Liebe gibt es kein Leben.<sup>24</sup> Liebe hat Macht und diese Macht steht mit (sexueller) Gewalt in Verbindung, denn der Sexualverkehr kann durchaus gewalttätige Züge annehmen und zum Spielplatz der Machtverhältnisse werden.<sup>25</sup>

Vor allem die Literatur versucht die Karten des Geschlechterkampfes neu zu mischen und propagiert die Emanzipation der Frau, ergo auch die Liebe außerhalb bürgerlicher

---

<sup>19</sup> Vgl. Dux (1994): S. 43, 51.

<sup>20</sup> Gleichgeschlechtliche Paare werden dabei nicht ausgeschlossen!

<sup>21</sup> Vgl. Lenz (2007): S. 21-45.

<sup>22</sup> Zit. n. ebd. S. 28.

<sup>23</sup> Zit. n. Ohms, Constance (2007): *Gewaltdiskurs und Geschlecht*. In: Gahleitner, Silke Brigitta/Lenz, Hans-Joachim (Hrsg.) (2007): *Gewalt und Geschlechterverhältnis. Interdisziplinäre und geschlechtersensible Analysen und Perspektiven*. Juventa Verlag. Weinheim und München. S. 230.

<sup>24</sup> Vgl. Reinhardt-Becker (2005): S. 79.

<sup>25</sup> Vgl. Nebenführ, Christa (1997): *Sexualität zwischen Liebe und Gewalt. Eine Ambivalenz und ihre Rationalisierung*. MILENA Verlag. Wien. S. 11.



Ansichten von Ehe und Moral.<sup>26</sup> Hier tritt der Vampirismus ins Spiel, der sich in einem Machtfeld und außerhalb der Auffassungen von Moral, Ehe und Liebe bewegt. Emanzipierte Weiblichkeit und Vampirismus werden oft als kongruent angesehen, da beide kulturelle und sexuelle Ängste, sowie Sehnsüchte der Männer widerspiegeln und ebenso der rationalen Ordnung widersprechen. Demnach ist die Vampirin eine kulturelle Produktion der Männer und bleibt deren Weiblichkeitsbild unterworfen.<sup>27</sup>

„Wesentlicher Bestandteil des literarischen Vampirismus (...) [ist] das ‚Liebesverbrechen‘ im doppelten Sinn eines Verbrechens aus ungezügelter oder gewalttätiger Leidenschaft und der Liebe als Verbrechen, wenn sie aus den gesellschaftlich festgelegten Normen ausbricht.“<sup>28</sup> Frauen, die aufgrund ihrer sexuellen Bedürfnisse aus ihrer tugendhaften Rolle ausbrechen, gefährden nicht nur bürgerliche Ideale, sondern das Patriarchat selbst.

Zum Vampirismus gehören das Verhältnis der Geschlechter und Sexualität ebenso dazu, wie zur Liebe. Der Unterschied liegt jedoch darin, dass vampirische Liebe für gewöhnlich mit einem gewaltsamen und sexuell erfüllten Tod endet, denn „[d]ie Liebe will ihre Opfer haben. Kein Opfer ohne Blut.“<sup>29</sup>

### 3. Der Vampirmythos

Ewigkeit ist Langeweile auf Dauer,  
Ein trostloser Kreislauf,  
Kein Anfang, kein Schluss.  
Den stets wiederholt  
Sich dasselbe von vorne.  
Kein Jubel, kein Entsetzen,  
Nur die öde, blöde Ewigkeit.<sup>30</sup>

Die Textstelle aus dem Musical *Tanz der Vampire* beschreibt den Vampirmythos treffend, denn seit Ewigkeiten existiert er, vermutlich wird er ewig bestehen und stets wiederholen sich Motive und Aspekte. Der Mythos von unsterblichen, gewalttätigen, nagenden, blutsaugenden und sexuell-aktiven dämonischen Wesen ist so alt wie die Menschheit selbst und macht es daher unmöglich den genauen Ursprung zu rekonstruieren. Im Zuge der Jahrhunderte finden einige Vermischungen und Verschiebungen der Motive statt und ermöglichen die Geburt des Vampirs als eigenständiges, mythologisches Wesen. Der moderne Vampirmythos vereint fünf verschiedene Kategorien magischer Glaubensvorstellungen:

Erstens die Wiedergänger; zweitens die alp-ähnlichen, nächtlich heimsuchenden Geister; drittens Wesen von der Art der blutsaugenden Stryx des Altertums; viertens Hexen aus slawischen und balkanischen Gebieten, die auch nach ihrem Tod noch

---

<sup>26</sup> Vgl. Claes, Oliver (1994): *Fremde. Vampire. Sexualität, Tod und Kunst bei Elfriede Jelinek und Adolf Muschg*. Aisthesis Verlag. Bielefeld. S. 24, 25.

<sup>27</sup> Vgl. ebd. S. 24, 25.

<sup>28</sup> Zit. n. ebd. S. 27.

<sup>29</sup> Zit. n. Le Fanu, Sheridan (o. J.): *Carmilla*. In: Sturm, Dieter/Völker, Klaus (Hrsg.) (1968): *Von denen Vampiren oder Menschengaugern*. Carl Hanser Verlag. München. S. 364.

<sup>30</sup> Zit. n. Steinman, Jim/Polanski, Roman/Kunze, Michael (1998): *Ewigkeit*. Aus: *Tanz der Vampire*. Vereinigte Bühnen Wien.

Schaden anrichten, und fünftens die Werwölfe, das heißt Personen, die die Gestalt eines Wolfes annehmen können, um Menschen anzufallen und zu verschlingen.<sup>31</sup>

Es dauert nicht lange und dieses Mischwesen hat nicht nur die Realität, sondern auch das Papier und später die Leinwand erobert. Im kommenden Abschnitt folgen eine Übersicht über die kulturhistorische Geschichte der Vampire und das Entstehen eines globalen Mythos.

### 3.1 Entstehung und Beginn eines Mythos

Vampire sind komplexe, vielschichtige Geschöpfe mit hohem Wiedererkennungswert und langer Tradition. Die Mythen von schädigenden Leichnamen, blutsaugerischen Dämonen und sonstigen Furcht einflößenden Nachtgeistern sind nahezu in jedem Kulturkreis vorhanden, von Asien über Afrika bis Amerika und von der Antike bis zur Neuzeit.<sup>32</sup> Das Monster an sich ist ein Phänomen, das sich jeglicher Taxonomie entzieht und, das von kulturellen und regionalen Kontexten, sowie von ästhetischen und theologisch-mythologischen Vorstellungen abhängig ist.<sup>33</sup>

Aber was genau ist ein Vampir?

Der Vampir ist ein wiederkehrender Toter, der sein Grab verlässt, um Lebenden das Blut auszusaugen, das Vieh zu ruinieren oder anderen Schaden zuzufügen. Er ist somit ein dämonisches Wesen, kein Geist und auch kein Mensch, sondern ein wandelnder Leichnam.<sup>34</sup>

Er ist ein unbelebtes Wesen, das einem lebendigen Menschen gleicht, indem es alle sichtbaren Lebensfunktionen aufweist. Allerdings ist er unbeseelt und ernährt sich ausschließlich von Blut. Der Vampir ist weder tot, noch lebendig. Er ist ein Zwischenwesen und erweitert dadurch die Dichotomie von Leben und Tod um eine weitere Kategorie: *untot*. Der Unterschied zu anderen Monstern liegt darin, dass er von normalen – *lebendigen* – Menschen kaum zu unterscheiden ist, vor allem nach seinem emanzipierten Sprung in die Literatur, wie noch aufgezeigt werden wird.<sup>35</sup>

Der folkloristische Vampir par excellence ist von dem abergläubischen, armen, ländlichen Bauernvolk geprägt. Sein Äußeres ist hager, ausgemergelt und ungepflegt, seine Haare und Nägel sind nach der Bestattung noch gewachsen, seine Haut ist rosig, kalt und verschorft. Er riecht nach Exkrementen und Verwesung, ist selbst jedoch unverwest. Zusätzlich ist er ein Gestaltwandler und hat übermenschliche Kräfte.<sup>36</sup>

---

<sup>31</sup> Zit. n. Borrmann, Norbert (2000): *Vampirismus oder die Sehnsucht nach Unsterblichkeit*. Heinrich Hugendubel Verlag. Kreuzlingen/München. S. 12.

<sup>32</sup> Vgl. ebd. S. 12-13.

<sup>33</sup> Vgl. Werthschulte, Leila/Selimovic, Seila (2009): *Gutes Monster, böses Monster. Über die Ambivalenz der Ungeheuer von Bislavret bis Buffy*. In: Gebhard, Gunther/Geisler, Oliver/Schröter, Steffen (Hrsg.) (2009): *Von Monstern und Menschen. Begegnungen der anderen Art in kulturwissenschaftlicher Perspektive*. transcript Verlag. Bielefeld. S. 229.

<sup>34</sup> Zit. n. Kreuter, Peter Mario (2001): *Der Vampirglaube in Südosteuropa. Studien zur Genese, Bedeutung und Funktion. Rumänien und der Balkanraum*. Weidler. Berlin. S. 17.

<sup>35</sup> Vgl. Duchek, Andrea (2006): *Dracula und seines Gleichen. Eine Untersuchung zu modernen Vampirdarstellungen*. In: Hoffmann, Yasmin/Hülk, Walburga/Roloff, Volker (Hrsg.) (2006): *Alte Mythen – Neue Medien*. Universitätsverlag GmbH Winter. Heidelberg. S. 239-240.

<sup>36</sup> Vgl. Lecouteux, Claude (2008): *Die Geschichte der Vampire. Metamorphose eines Mythos*. Albatros Verlag. Düsseldorf. S. 10.

Ungeachtet manch klarer Beschreibungen muss von einer einzigen allumfassenden Definition abgesehen werden, da das diffuse Bild des folkloristischen Vampirs, einiger gemeinsamer Merkmale zum Trotz, selbst innerhalb einer Region und einem Kulturkreis variieren kann. Gemeinsam sind ihnen eben genannte Eigenschaften und die Furcht des Volkes vor dem Tod und den Toten selbst. Zu diesem Dilemma kommt erschwerend hinzu, dass Vampire in Aktion nie gesichtet wurden, da sie für gewöhnlich Menschen im Schlaf überfallen. Der Mythos entstand daher größtenteils aus Beschreibungen exhumierter Leichen und anhand der Verletzungen der Opfer.<sup>37</sup>

In Bezug auf die Entstehung eines Vampirs gibt es ebenso ambivalente Vorstellungen. Paul Barber fasst die Entstehung von Vampiren in vier Kategorien zusammen: durch Prädisposition, durch Prädestination, durch Ereignisse oder durch Dinge, die unerledigt bleiben.<sup>38</sup> Im Allgemeinen führt nicht nur der Vampirbiss zu einer Transformation, sondern Grund genug für eine Auferstehung als Vampir ist es, zu Lebzeiten ein Verbrecher, Betrüger, Geizhals oder Teil einer Randgruppe gewesen zu sein, die nicht der Normgruppe entspricht, die die Kategorien aufgestellt hat.<sup>39</sup> Die Vernichtung allerdings erfolgt unter dem einheitlichen Schema, das anfangs auch ohne religiöse Mittel auskommt, nämlich durch Pfählen, Enthaupten und Verbrennen. Der heutige Mythos des Vampirs fußt auf dem Aberglauben des slawischen Raums, denn für diese Art von Auferstehungsmythos ist vor allem das Brauchtum der Erdbestattung elementar. Eine Feuerbestattung würde den Körper vernichten und ihn an der Wiederkehr als Vampir hindern.<sup>40</sup>

Über die Etymologie des Wortes Vampir scheiden sich die Meinungen vieler Wissenschaftler und selbst ernannter *Vampirologen*.<sup>41</sup> Diese Arbeit folgt Aribert Schroeders Auffassung, die Etymologie des Wortes von dem serbischen Begriff *vanpiri* herzuleiten, was dazu führt, dass der Vampir, eine latinisierte Form, Einzug in die deutsche Sprache hält und über den deutschen Raum wiederum in andere Sprachen.<sup>42</sup> Schroeders Theorie wird durch die besonders prägenden Umstände Serbiens untermauert. Das Aufkommen des Vampirismus fällt in eine Zeit des Umbruchs – es herrschen Macht-, Kultur- und Religionskämpfe. Um sich die Vorherrschaft auf dem Balkan zu sichern, verstricken sich das Türkische Reich und Österreich-Ungarn in zahlreiche blutige Auseinandersetzungen, in denen sie sich als Gewinner und Verlierer abwechseln.<sup>43</sup>

---

<sup>37</sup> Vgl. Schaub, Hagen (2008): *Blutspuren. Die Geschichte der Vampire. Auf den Spuren eines Mythos*. Leykam Buchverlagsgesellschaft m.b.H. Nfg & Co KG. Graz. S. 18-19, 22. Der reale Vampir hat keine spitzen Zähne, er ist deshalb eher ein Würger und wenn überhaupt, dann beißt er wie ein Wolf.

<sup>38</sup> Vgl. Barber, Paul (1988): *Vampires, Burial, and Death. Folklore and Reality*. New Haven and London. S. 29-38.

<sup>39</sup> Vgl. Schaub (2008): S. 20; weitere Ursachen: Vgl. Lecouteux (2008): S. 68-71.

<sup>40</sup> Vgl. Strübe (2006): S. 15. und Mannhardt, Wilhelm/Hanuš, Jan Ignáz (2004): *Über Vampirismus*. Superbia Verlag. Leipzig. S. 8.

<sup>41</sup> Andere etymologische Theorien vgl. Mannhardt/Hanuš (2004): S. 9-10 und Schaub (2008): S. 23-25.

<sup>42</sup> Vgl. Schroeder, Aribert (1973): *Vampirismus. Seine Entwicklung vom Thema zum Motiv*. Akademische Verlagsgesellschaft. Frankfurt am Main. S. 12-18, 43.

<sup>43</sup> Vgl. Equiamicus, Nicolaus (2010): *Vampire. Von damals bis(s) heute*. Ubooks-Verlag. Diedorf. S. 56-62.

Der ständige Machtwechsel, die vielen Toten, die dramatisch ansteigende Armut und zahlreiche Seuchen ebnen dem Vampirismus den Weg. Bereits Ende des 17. Jahrhunderts werden erste Fälle von blutsaugerischen Toten und deren Leichenhinrichtungen gemeldet.<sup>44</sup> Zweifelhafte Berühmtheit erlangte der Vampir erst durch die Vorfälle von 1725 in Kisolova und 1731/32 in Medvegya, die Paul Barber bezeichnend ein „early media event“<sup>45</sup> nennt. Streng genommen kann erst ab diesem Zeitpunkt von Vampiren gesprochen werden.<sup>46</sup> Nun beginnt, zum einen, ein religiöser Streit, denn seit der Aufklärung ist die Unsterblichkeit der Seele nicht mehr selbstverständlich. Aus der Verdrängung der Religion durch die Vernunft resultiert, dass die Konzepte von Leben und Tod infrage gestellt werden.<sup>47</sup> Der Tod verbreitet Schrecken, denn die Menschen hängen an ihrem Leben, sie dürsten nach ewigem Leben, das die Religion aber nicht mehr garantiert. Zum anderen entsteht eine medizinische Aufklärungswelle, die versucht die Lücken an thanatologischem Wissen zu füllen und eine Krankheit zu finden, die dem Vampirismus zugrunde liegt.<sup>48</sup>

Die Vampirhysterie kostet viele Opfer – glücklicherweise sind diese bereits tot. Der Vampir tritt immer wieder als Sündenbock auf und löst den Hexenglauben und das Ketzertum ab, dessen Opfer unglücklicherweise noch lebten. Er gilt unter anderem als Überträger der Pest, der Syphilis, der Cholera und wird später sogar für Aids verantwortlich gemacht.<sup>49</sup> Noch immer suchen Mediziner nach der Ursache des Vampirglaubens und nach einer Krankheit, die die Symptome erklären könnte – sie einigen sich heute entweder auf Tollwut, Milzbrand, Porphyrie oder simples Schlafwandeln.<sup>50</sup>

Das große Medienecho wurde durch die Erzherzogin Maria Theresia, die 1755 eine Verordnung erlässt, die Vampirverfolgungen und Leichenschändung per Gesetz verbietet, schlagartig dezimiert.<sup>51</sup> Nach 1770 wird der Vampirismus als Aberglaube abgetan, denn eine Infektionserkrankung als Erklärung scheint rational und läutet somit den graduellen Rückzug des *echten* Vampirs ein. Als weiterer erfolgreicher Grund dient die Einführung der allgemeinen Schulpflicht, weil höhere Bildung den Aberglauben größtenteils austreiben kann.<sup>52</sup>

Der Weg zum Mythos führt allerdings weiter. Ein solcher wird seit jeher benutzt, um die Welt zu erklären, ihren Sinn darzustellen und gilt als ein kollektives Unbewusstes.<sup>53</sup> Im Mythos des Vampirismus vereinen sich Religion, Aberglaube und

---

<sup>44</sup> Vgl. Equiamicus (2010): S. 59.

<sup>45</sup> Zit. n. Barber (1988): S. 5.

<sup>46</sup> Vgl. Ruthner, Clemens (2004): *Am Rande. Kanon, Kulturökonomie und die Intertextualität des Marginalen am Beispiel der (österreichischen) Phantastik im 20. Jahrhundert*. A. Francke Verlag. Tübingen und Basel. S. 131.

<sup>47</sup> Vgl. ebd. S. 138. und Lecouteux (2008): S. 40. und Schaub (2008): S. 57.

<sup>48</sup> Vgl. Ruthner (2004): S. 138. und Meurer, Hans (1996): *Der Dunkle Mythos. Blut, Sex und Tod: Die Faszination des Volksglaubens an Vampyre*. Edition Argus. Verlag Ulrich Schmitt. Schliengen. S. 28-29.

<sup>49</sup> Vgl. Meurer (1996): S. 36. und Lecouteux (2008): S. 162.

<sup>50</sup> Vgl. Equiamicus (2010) S. 182-186 oder Strübe (2006): S. 31-35.

<sup>51</sup> Vgl. Köppl (2010): S. 27.

<sup>52</sup> Vgl. Schaub (2008): S. 147, 151.

<sup>53</sup> Vgl. Meurer (1996): S. 14, 18.

auch Geschichte. Viele Mythen sind überspitzt und teils unglaubwürdig, dennoch beruhen sie auf einem wahren Kern. In diesem Fall sind es primär die historischen Gestalten Vlad III und Elisabeth Báthory, die eine bedeutende Rolle spielen. Vlad III (1431-1476), Woiwode der Walachei, erbt den Titel seines Vaters, der ihn als Mitglied des Drachenordens auszeichnet und der ihn posthum so berühmt macht – Dracula. Vlad III, auch genannt Tepes (der Pfähler), lebt in Zeiten des Krieges gegen die Türken und mit seiner Grausamkeit ist er nicht alleine, dessen ungeachtet wird er wegen einer Verleumdungskampagne, die seine Verhaftung rechtfertigen sollte, zur Anti-Legende und zum Symbol des Bösen schlechthin.<sup>54</sup> Es war Bram Stoker, der Vlad Dracula schließlich zum Vampir machte und ihn damit zum Fürst der Finsternis erhob und wiederauferstehen ließ.

Vlad Tepes' Blutfetischismus und Nekrosadismus hat auch eine weibliche Gegenspielerin: die *Blutgräfin* Elisabeth Báthory (1560-1614), Massenmörderin aus Ungarn.<sup>55</sup> Die Legende von Elisabeth, die angeblich im Blut ihrer Mägde gebadet haben soll, um sich jung zu halten, unterstreicht die Wichtigkeit des Blutes und der Gewalt, denn „Blut ist ein ganz besonderer Saft“, erkennt schon Goethes Mephistopheles. Der Blutmythos ist ein wichtiger Bestandteil des Vampirismus, denn ohne Blut kein Vampir und auch kein Mythos.<sup>56</sup> Das Blut wird zum Heiligen Gral des Vampirismus.

Der Vampir wird so zu einer blutleeren Ikone des ‚Memento-mori‘-Gedankens: ein Zwitter zwischen Leben und Tod, der gestorben ist, ohne tot zu sein, und lebendig ist, ohne zu leben. Daraus ergibt sich eine doppelte Paradoxie (...). Der Vampir steht Leben und Tod zugleich näher und ferner als der Mensch.<sup>57</sup>

Zusammenfassend gesagt verdankt der Mythos seinen Ruhm dem schlechten Wissensstandard über Tod und Verwesung und der Diskussion, wo das Leben endet und der Tod beginnt, sowie ob der Tod die Grenze zwischen Seele und Körper bildet.<sup>58</sup> Er wird zum Sündenbock sämtlicher Epidemien und Projektionsfläche menschlicher Angst jeglicher Art.

### 3.2 Die Entwicklung vom Monster zum Medienstar

Der erste Schritt einer kometenhaften Karriere ist der Einzug in die Literatur nach der Vampirhysterie um 1725, die den Vampir als ein Stück slawischer Kultur bekannt gemacht hat.

Im frühen 18. Jahrhundert galt der Vampir als Realität. Es wurde ernsthaft darüber diskutiert, ob es Vampire gibt. Als die Aufklärung damit beginnt, die Vampire aus der

---

<sup>54</sup> Vgl. Harmening, Dieter (1983): *Der Anfang von Dracula. Zur Geschichte von Geschichten*. Verlag Königshausen + Neumann. Würzburg. S. 13-17.

<sup>55</sup> Vgl. Krieger, Daniel (2010): *Die Mythologie des Vampirismus*. In: Eilers, Alexander (Hrsg.) (2010): „*The Summer of 1816*“. *Von Monstern, Geistern und Vampiren. Dokumentation der gleichnamigen Ausstellung in der Universitätsbibliothek Gießen (15.4.-13.5.2009)*. Litblockín. Fernwald. S. 116.

<sup>56</sup> Vgl. Kühner, Florian (2010): *Vampire. Monster – Mythos – Medienstar*. Butzon & Bercker GmbH. Kevelaer. S. 193.

<sup>57</sup> Zit. n. Brittnacher, Hans Richard (1994): *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*. Suhrkamp Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main. S. 157.

<sup>58</sup> Vgl. Ruthner (2004): S. 73.

Wirklichkeit zu verjagen, weichen sie in die Literatur aus. Im 19. Jahrhundert verlässt der Zombie-Vampir die Landfriedhöfe und erobert als Mitglied der Oberschicht die Bühne und die Literatur.<sup>59</sup>

Monster und Ungeheuer galten schon immer als Ausdruck politischer Resignation.<sup>60</sup> Das Aufkommen des literarischen Vampirs in der Neuzeit knüpft an die rationale Entzauberung der Welt an, sowie an die Enttäuschung über den Optimismus der Aufklärung und an die Schrecken der Französischen Revolution.<sup>61</sup> Die Romantiker fasziniert eine Verkettung von Sexualität, Schmerz und Horror. Sie greifen die existenzielle und neurotische Angst des Volkes auf, und auch den modernisierten Vampirmythos, der in eine Reflexion über Leben, Tod und Liebe übergegangen ist.<sup>62</sup> Zusätzlich zur Lust an Angst mischen sie ein neues Liebesmodell hinzu, das auch jenseits des Todes funktioniert.<sup>63</sup> Der Tod wird durch den Unsterblichkeitsgedanken ausgegrenzt und erhält eine erotische Dimension – Liebe bis in den Tod und darüber hinaus. Somit ist die Vereinigung von Tod und Sexualität eine Überschreitung der gesellschaftlichen Norm. Liebe bekommt dadurch eine negative Konnotation, denn zusätzlich zum sexuellen, wird auch ein gewalttätiger Beigeschmack hinzugemischt. Das Vampirmotiv beinhaltet ein hemmungsloses Ausleben einer aggressiven, wollüstigen, pervers-obszönen, nekrophilen und blutigen Sexualität.<sup>64</sup>

Durch den Übergang aus der Folklore in die Literatur erhält der Vampir ein begünstigendes *Facelifting* auf Kosten seines Spiegelbildes. Bestand der folkloristische Mythos noch aus einem mörderischen Monster der unteren Gesellschaftsschicht, vollgesogen wie ein Blutegel und stinkend, ist der Vampir zwar immer noch sadistisch-böse veranlagt, doch er tritt nun als melancholischer Aristokrat auf, der mit seinem Schicksal hadert. Die Raupe entpuppt sich als Schmetterling – nämlich als schöner Verführer und Liebhaber. Die Literatur ermöglicht auch der Vampirin, sich zu emanzipieren und räumt ihr als verführerische *Femme fatale* eine gleichwertige Rolle neben ihrem männlichen Gegenpart ein. Der prototypische Vampir ist nun blass, edel, von exotischer Schönheit, hat lange, spitze Eckzähne und einen hypnotisierenden Blick. Die drastische Art des Umgangs mit dem Vampir im Volksglauben steht im Kontrast zur Stilisierung als romantisch-tragischer Held.<sup>65</sup> Seit Menschengedenken herrscht in der Literatur die Dichotomie von Gut versus Böse. Durch die Stilisierung als Held schafft der Vampir den Sprung zum Guten, denn oft ist er unschuldig an seiner Verwandlung und kämpft gegen seinen Durst und seine Verdammung an. Auf seinem Siegeszug erfährt der Vampir zahlreiche Erweiterungen

---

<sup>59</sup> Zit. n. Köppl (2010): S. 79.

<sup>60</sup> Vgl. Völker, Klaus (1968): *Historischer Bericht*. In: Sturm, Dieter/Völker, Klaus (Hrsg.) (1968): *Von denen Vampiren oder Menschengaugern*. Carl Hanser Verlag. München. S. 505.

<sup>61</sup> Vgl. Schaub (2008): S. 165. und Mannhardt/Hanuš (2004): S. 47.

<sup>62</sup> Vgl. Mannhardt/Hanuš (2004): S. 48.

<sup>63</sup> Vgl. Unterpunkt 2.2 dieser Arbeit: S. 6.

<sup>64</sup> Vgl. Mannhardt/Hanuš (2004): S. 47.

<sup>65</sup> Vgl. ebd. S. 49.

seiner Eigenschaften – unter dem Motto: schöner, jünger und reicher. Heute ist er beinahe gottgleich und erinnert stark an Nietzsches Übermenschen.<sup>66</sup>

Der Vampirismus ist nicht nur eine Version des Übermenschen und eine Metapher für Seuchen, sondern hat auch eine politische Dimension. Schon Voltaire und später auch Karl Marx propagieren den Vampir als prototypischen Ausbeuter, sei es in Bezug auf Würdenträger der Kirche oder auf die Politik, den Kapitalismus, selbst.<sup>67</sup>

Diese Erweiterung des Vampirismus als Synonym für Ausbeutung ist einer der Gründe, warum er so berühmt ist und in den Stand der Aristokratie erhoben wurde. Laut Hans Richard Brittnacher sind 70% der literarischen Vampire Aristokraten.<sup>68</sup>

Denn der Adel steht für Ausbeutung, Unterdrückung, sexuelle Unersättlichkeit und ist infolgedessen optimal dafür geeignet, das in dem Vampirmythos verankerte Parasitentum und Gewaltpotenzial zu veranschaulichen.<sup>69</sup> Die Gleichung geht auf, der Vampir setzt seinen Siegeszug, durch die Erfolg versprechende Mischung aus Sexualität, Macht und Gewalt, fort.

Der Schlüssel zum Vampirmythos und zu seiner unersättlichen Popularität liegt in seiner Vermenschlichung und dem steigenden Sympathiewert. Seit Anne Rice denkt, fühlt und sorgt sich der Vampir sogar.<sup>70</sup>

„(...) Der Publikumserfolg des Vampirs seit der späteren Nachkriegszeit [hat] aber auch damit zu tun, daß [sic!] der Vampir wie kein anderer die Leittugenden und – phantasmen einer amerikanisierten Zivilisation verkörpert – ewige Jugend und Erfolg, d.h. Macht, Durchsetzungsvermögen und *sex appeal* [Hervorhebung im Original].“<sup>71</sup>

Nach der literarischen Umgestaltung steht dem Vampir als Medienstar nichts mehr im Wege. Auch heute noch stellt er durch seine Überschreitungen, die vor dem Tod nicht haltmachen, infrage, worauf Kultur basiert, nämlich Unterdrückung, Kanalisierung und Sublimierung der Sexualität.<sup>72</sup> Die vampirischen Klischees von Schönheit, Macht und Moral lassen sich beliebig interpretieren. Durch den moralischen Aspekt wird es dem Vampir möglich sein eigenes Schicksal als Fluch zu erkennen und er beschreibt sich selbst als Opfer jenes Fluchs. Der Medienstar wandelt weiter, jenseits von Geschlecht, Alter, Krankheit, frei von Reue und Gewissen, und mit einer ultimativen Individualität.<sup>73</sup>

#### 4. Literarische Geschlechterkonstruktion im Vampirismus

---

<sup>66</sup> Vgl. Borrmann (2000): S. 20, 21.

<sup>67</sup> Vgl. Schaub (2008): S. 164.

<sup>68</sup> Vgl. Brittnacher (1994): S. 130.

<sup>69</sup> Vgl. ebd. S. 163, 171.

<sup>70</sup> Vgl. Strübe (2006): S. 96-99.

<sup>71</sup> Zit. n. Ruthner, Clemens (2005): *Untote Verzahnungen. Prolegomena zu einer Literaturgeschichte des Vampirismus*. In: Bertschick, Julia/Tuczay, Christa Agnes (Hrsg.) (2005): *Poetische Wiedergänger. Deutschsprachige Vampirismus-Diskurse vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG. Tübingen. S. 14.

<sup>72</sup> Vgl. Brittnacher (1994): S. 154.

<sup>73</sup> Vgl. Grassbaugh Forry, Joan (2006): „Mächtig, schön und ruchlos“: *Über männliche und weibliche Vampirästhetik*. In: Greene, Richard/Mohammad, K. Silem (Hrsg.) (2010): *Die Untoten und die Philosophie. Schlauer werden mit Zombies, Werwölfen und Vampiren*. Deutsche Ausgabe. J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH. Stuttgart. S. 253.

Erst aber soll dein Leib auf Erden,  
Der Gruft geraubt, zum Vampir werden  
Und in gespensterhafter Wut  
Aussaugen all der Deinen Blut.  
Bei Weib und Kind, ein Nachtphantom,  
Schlürfst du des Lebens warmen Strom...<sup>74</sup>

Während der Schwarzen Romantik wird der Vampir romantisiert und so der Literatur angepasst. Das literarische Bild entfernt sich durch Zugabe von Strafe und Einsamkeit immer mehr von der Volkssage.<sup>75</sup>

Wegen der inneren Zerrissenheit des Individuums, resultierend aus dem Druck zur gesellschaftlichen Anpassung, beginnt der Vampir seine abergläubische, literarische Karriere als Projektionsfigur verdrängter, vermeintlich verwerflicher Sehnsüchte im christlichen Abendland.<sup>76</sup>

Der Vampir verwandelt sich nicht nur in einen Aristokraten, sondern auch in einen tragischen Helden – in einen Byrnschen Held, oder einen *gothic villain*. Die Schwarze Romantik ist bekannt für ihre Lust an Angst, Schmerz, Horror, sowie Schönheit der Verdammnis und findet im Vampir eine ideale Projektionsfläche dafür.<sup>77</sup> Der Vampir als literarisches Motiv ermöglicht Liebe bzw. Sexualität, Tod und Ästhetik miteinander zu verknüpfen. Zusätzlich verbindet der Vampirismus die Motive von Begehren, Gewalt, Infektion, Geschlechtlichkeit und des Topos vom Einswerden der Liebenden durch den Blutfluss.<sup>78</sup>

Nach vielen wissenschaftlichen Traktaten verfasst Heinrich August Ossenfelder 1748 das erste Gedicht, das ein vampirisches Motiv enthält. *Mein liebes Mädchen glaubet* erzählt von einem sexuell dominanten, männlichen, lyrischen Ich, das gegen die sittlichen Grundsätze eines Mädchens vorgehen will. Ossenfelder legt hiermit den Grundstein für einen regelrechten Vampirtsunami, der uns Jahrhunderte später, unter anderem durch Stephenie Meyer, Lisa Jane Smith und Charlaine Harris, überrollt. Zusätzlich macht er sexuelle Gewalt salonfähig.<sup>79</sup> Wichtig ist anzumerken, dass bereits die ersten literarischen Werke einen sexuellen Vampir beschreiben. Dies widerspricht jedoch nicht völlig dem Volksglauben, denn viele Überlieferungen besagen, dass Frauen von ihren untoten Ehemännern heimgesucht und von ihnen schwanger wurden.<sup>80</sup>

Nach Ossenfelder entsteht um 1800 eine produktive literarische Wechselwirkung, beginnend mit Gottfried August Bürgers *Lenore* (1773/74). Dessen Übersetzung ins Englische, durch Sir Walter Scott, inspiriert Samuel T. Coleridge 1797 zu *Christabel*. Im selben Jahr verfasst Robert Southey *Thalaba the Destroyer* und Goethe haucht seinem berühmt-berüchtigten Gedicht *Die Braut von Korinth* Leben ein. Hiervon

---

<sup>74</sup> Zit. n. Praz, Mario (1994): *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. 4. Auflage. Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG. München. S. 408.

<sup>75</sup> Vgl. ebd. S. 92.

<sup>76</sup> Zit. n. Fratz, Kirstine (2001): *Dandy und Vampir, die Sehnsucht nach Ungewöhnlichkeit*. S. 43.

<sup>77</sup> Vgl. Mannhardt/Hanuš (2004): S. 47.

<sup>78</sup> Vgl. Ruthner (2004): S. 151.

<sup>79</sup> Vgl. ebd. S. 152.

<sup>80</sup> Vgl. Meurer (1996): S. 30.



wiederum zehrt Lord Byron in seinem Opus *The Giaur* von 1816.<sup>81</sup> Diese ersten Werke lösen eine große Debatte ob des literarischen Wertes der Vampirfigur aus.

Im Laufe der Literaturgeschichte ändert sich die Perspektive der Erzählung, was wiederum auf die zunehmende Vermenschlichung des Vampirs zurückzuführen ist. Die früheren Geschichten und Gedichte schildern die Vorfälle aus der Sicht des Opfers oder der Vampirjäger und unterstreichen damit den scheusalhaften Charakter des Vampirs. Wohingegen neuere Erzählungen aus der Sicht der Vampire erzählen und sie somit zu Sympathieträgern werden.<sup>82</sup> Der Vampir wird zur Metapher der eigenen, inneren und *menschlichen* Monstrosität und erhält eine Subjektivität.

Die Vampire entwickeln sich von den „(...) halb verwesten Underdogs, die auf bosnischen Friedhöfen hausten (...) zu verruchten Objekt[en] der Begierde, auf d[ie] die Massen fliegen.“<sup>83</sup> Diese Entwicklung – diese Menschwerdung – sei anhand literarischer Beispiele im Folgenden genauer dargestellt, indem ihre Rollen näher betrachtet werden.

#### 4.1 Der männliche Vampir im Laufe der Zeit

Die großen Klassiker kommen aus Großbritannien, Frankreich und auch Russland, doch die Vorreiter stammen ursprünglich aus Deutschland. Deutsche Quellen machen den Vampir bekannt, doch die meisten davon sind heute verschollen.<sup>84</sup> Als Begründer des modernen Vampirmythos sind drei Autoren zu nennen, nämlich Lord Byrons Leibarzt John William Polidori (1795-1821) und die beiden Iren J. Sheridan Le Fanu (1814-1873) und Bram Stoker (1847-1912). Polidori und Le Fanu wecken das Interesse für das Sujet, doch Stoker prägt das literarische Bild, das wir noch heute von einem typischen Vampir haben.<sup>85</sup>

Der Boden wurde von einer literarischen Bewegung, der *Gothic Novel* [Hervorhebung im Original], bereitet, die Horace Walpole mit *The Castle of Otranto* (1764) [Hervorhebung im Original] initiiert wurde. Er hat die Landschaftselemente in die literarische Mode eingeführt, die wir noch heute in Vampirgeschichten antreffen: alte, verfallene Schlösser, Kapellenruinen, verlassene Friedhöfe (...).<sup>86</sup>

Die Heimat der *gothic novel* entpuppt sich als fruchtbarer (oder eher als furchtbarer) Boden für die Vampirliteratur.<sup>87</sup> Sämtliche Autoren orientieren sich noch heute daran und an Lord Byron, der sein literarisches Bild des *gothic villain* selbst zu verkörpern schien.<sup>88</sup>

##### 4.1.1 Anfänge in England – Lord Byron und John William Polidori

Das Treffen großer Literaten in Lord Byrons Villa Diodati in Genf, 1816, ist ein Meilenstein in der Entwicklung des Vampirmotivs. Byrons dort entstandene

---

<sup>81</sup> Vgl. Ruthner (2004): S. 140.

<sup>82</sup> Vgl. Duchek (2006): S. 241.

<sup>83</sup> Zit. n. Köppl (2010): S. 50.

<sup>84</sup> Vgl. Schaub (2008): S. 167. Nicht erhalten ist u.a. Ignaz Ferdinand Arnolds Buch *Der Vampyr* (1801).

<sup>85</sup> Vgl. Lecouteux (2008): S. 19.

<sup>86</sup> Vgl. ebd. S. 19.

<sup>87</sup> Vgl. Schaub (2008): S. 171.

<sup>88</sup> Vgl. Praz (1994): S. 84.

fragmenthafte Kurzgeschichte über Augustus Darvell, der mehr eine geheimnisvolle Gestalt als ein Vampir ist, beeinflusst seinen Leibarzt John William Polidori zu seiner erfolgreichen Vampirgeschichte *The Vampyre* (1819) – Lord Ruthven ist geboren, der erste moderne Vampir.<sup>89</sup> Seine grausige Liebe versetzt Frauen in Schrecken und doch zieht er als prototypischer Edelmann alle Frauen an. Er „ist reserviert, brillant, eisig, von faszinierender Wirkung auf Frauen und unverfroren böse.“<sup>90</sup> Doch auch der junge Aubrey ist von seiner geheimnisvollen Aura fasziniert und zusammen bereisen sie schließlich Europa. Schon bald ist Aubrey von Lord Ruthvens dekadenter Haltung, seiner Zerstörungswut und Spielsucht abgeschreckt und kehrt ihm den Rücken. Er reist allein weiter nach Griechenland und wähnt sich in Sicherheit. Ruthvens Rache an Aubreys Verrat ist ungeheuerlich, er tötet die unschuldige Janthe, Aubreys Geliebte und bemächtigt sich der Liebe der Schwester Aubreys.

Der Unterschied zu früheren Vampirerzählungen, unter anderem Goethe, liegt darin, dass Polidori klar darauf hinweist, was Lord Ruthven ist und, dass das Böse am Ende siegt und davonkommt. „Lord Ruthven war verschwunden, und Aubreys Schwester hatte den Durst eines Vampyr gestillt.“<sup>91</sup>

Lord Ruthven, mit seinen „seelenlosen grauen Augen“ und seinem „Blick [der] das innerste Herz zu durchbohren schien“<sup>92</sup>, verursacht Schauern in der noblen Londoner Gesellschaft und trotz der totenbleichen Gesichtsfarbe und seiner Ausdruckslosigkeit versuchen Frauen, seine Aufmerksamkeit zu erlangen. Lord Ruthven ist der unnahbare Verführer, der ihnen eine romantische Einsamkeit vorgaukelt.<sup>93</sup> Er hat eine unübersehbare Macht über Frauen, die ihm unterlegen sind. Er begibt sich in die Gesellschaft tugendhafter Frauen, um sie zu erniedrigen und zu zerstören.<sup>94</sup> Lord Ruthven ist das personifizierte Laster, das im Gewande der Eleganz erscheint. Sein überlegenes Desinteresse und die Aura des ewigen Geheimnisses umgeben ihn und wirken anziehend auf Frauen, die nach Andersartigkeit dürsten. Er ist ein Dandy, oder, in einem moderneren Bild gesprochen, ein Macho mit Hang zum Glücksspiel und zu destruktiven Ausschweifungen, somit repräsentiert er eine untote *Décadence*-Kultur.<sup>95</sup>

Der männliche Vampirismus steht, vor der Brechung durch Anne Rice, im Allgemeinen für Gewalt, der weibliche eher für Lüsternheit und Sexualität. Lord Ruthven ist ein Stück weit noch das folkloristische Monster, das sich Janthe, Sinnbild der unberührten, unschuldigen und reinen Weiblichkeit, bemächtigt und aussaugt.<sup>96</sup> Die Frauen erliegen dem Vampir und geben den Widerstand auf, denn er hat, wie

---

<sup>89</sup> Vgl. Köppl (2010): S. 46.

<sup>90</sup> Zit. n. Jänsch, Erwin (1995): *Vampir-Lexikon. Die Autoren des Schreckens und ihre blutsaugerischen Kreaturen. 200 Jahre Vampire in der Literatur*. SoSo. Augsburg, S. 214.

<sup>91</sup> Zit. n. Polidori, William (o. J.): *Der Vampyr*. In: Sturm, Dieter/Völker, Klaus (Hrsg.) (1968): *Von denen Vampiren oder Menschengaugern*. Carl Hanser Verlag. München. S.69.

<sup>92</sup> Zit. n. ebd. S.46.

<sup>93</sup> Vgl. ebd. S. 47.

<sup>94</sup> Vgl. Fratz (2001): S. 55.

<sup>95</sup> Vgl. ebd. S. 53. und Ruthner (2005): S. 31.

<sup>96</sup> Vgl. Polidori (o. J.): S. 56.

bereits erwähnt, eine geheimnisvolle Macht über sie. Da die Vampirzähne weitgehend als phallisch angesehen werden, ist der beißende, erotisch-sadistische Kuss ein vampirischer Geschlechtsakt und bedeutet für die reine Frau – die *Femme fragile* – nicht nur ihren Tod, sondern auch den Verlust ihrer Unschuld.<sup>97</sup>

Lord Ruthven ist ein erbarmungsloses Gegenstück zu Aubrey, „(...) denn Ruthven nimmt sich mit dem Recht des autoritären Aristokraten, wonach der schwärmerische Bürger Aubrey nur zu schmachten wagt.“<sup>98</sup> Aubrey ist eher ein *Homme fragile* als ein selbstständiger Mann. Er entspricht deshalb dem stereotypischen einfühlsamen, schwachen Mann, weil auch er, ähnlich den Frauen, als ein Vampiropfer stirbt.<sup>99</sup>

Durch diese Tatsache bekommt *The Vampyre* einen homoerotischen Unterton, denn Aubrey stirbt an Blutverlust – eine Allegorie des Ausgesaugtwerdens durch einen Vampir. Die Beziehung der beiden Männer, die gemeinsam das europäische Festland bereisen, steht im Vordergrund. Frauen werden nur am Rande eingeführt. Die tugendhaften Frauen in *The Vampyre* spielen nur eine Opferrolle und haben beinahe keine Stimme. Ihre Weiblichkeit wird nur auf ihre Opferrolle reduziert und am Ende ist die Frau auch nichts anderes als ein Opfer des dandyistischen Vampirs Ruthven.

Polidoris Vampir ist das perfekte Beispiel eines Byronschen Helden, der trotz aller Grausamkeit ein faszinierendes Monstrum ist und zusätzlich noch ein nobler, aber boshafter, charismatischer Einzelgänger und Verführungskünstler.<sup>100</sup>

#### 4.1.2 Moderner Vampir: Tom Holland

Und Allah schuf den Menschen aus Blutgerinnseln.

War schließlich nicht stets behauptet worden  
Und hatte ich es nicht genau gewußt [sic!],  
daß [sic!] der Teufel ein Aristokrat war?

Tot? Nein – untot! Ihr werdet nie tot sein, solange es Leben gibt!<sup>101</sup>

Fakt ist, dass J. W. Polidori seinem Vampir byronsche Züge gegeben hat. Tom Holland greift diesen Gedankengang auf und *macht* Byron zu einem Vampir, indem er bestreitet, dass dieser 1824 verschied.<sup>102</sup> Holland gelingt es, Lord Byrons exzessives und skandalumwittertes Leben durch Vampirismus zu erklären.

Lord Byron ist Liebhaber, Verführer und attraktiver Lebemann. Er bereist wie Lord Ruthven mit einem Freund Europa. Byron umgibt die Aura eines tragischen Helden, der unschuldig an seiner Verwandlung ist, und der dem Duft des Blutes zu widerstehen versucht, dem „verbotenen, goldenen Geschmack“ dennoch immer wieder nachgeben muss.<sup>103</sup> Holland distanziert sich weiter vom Volksglauben und setzt ein denkendes, fühlendes Wesen an des Monsters Stelle. Byron ist Opfer seiner

---

<sup>97</sup> Vgl. Meurer (1996): S. 69.

<sup>98</sup> Zit. n. Brittnacher (1994): S. 140.

<sup>99</sup> Vgl. Polidori (o. J.): S. 69.

<sup>100</sup> Vgl. Brittnacher (1994): S. 172.

<sup>101</sup> Zit. n. Holland, Tom (1998): *Der Vampir*. 2. Auflage. ECON Taschenbuch Verlag. Düsseldorf. S. 119, 115, 204-205.

<sup>102</sup> Vgl. Borrmann (2000): S. 68.

<sup>103</sup> Zit. n. Holland (1998): S. 200.

eigenen Lust und verabscheut das grausame Wesen in ihm und ist dennoch voller Hochmut und Arroganz.<sup>104</sup> „[A]n die Folterbank [s]eines Schicksals gekettet“<sup>105</sup>, zieht in die Liebe in eine Richtung, der Durst in die andere. Er verliebt sich in seine Halbschwester, die in ihm seine noch vorhandene Menschlichkeit berührt und doch ist sie seine größte Prüfung. Erst das Blut Seinesgleichen macht Byron wirklich unsterblich und gibt ihm unbegrenzte Kraft sowie eine Macht der Illusion, mit der er Mensch und Vampir beherrschen kann.<sup>106</sup>

Byron dürstet nach Leben, Liebe, Genuss und Abenteuer. Durch seine Genusssucht und Lust an Grausamkeit verkörpert er den perfekten Dandy und durch seine sinnlich-lustvolle Erotik einen dämonischen Don Juan.<sup>107</sup> Er verführt Frauen und auch Männer, denn für ihn zählt vor allem Ästhetik und Blut, nicht aber das Geschlecht.<sup>108</sup> Die sexuell aufgeladene Aura, die Byron umgibt, zeigt sich vor allem als er auf die tugendhaft reine und mädchenhaft unreife Annabella trifft. Unter seinem Einfluss ist „ihre Reinheit verbrannt. Da war nichts mehr von Annabella in diesem hurenhaften, herzlosen Gesicht (...).“<sup>109</sup>

Im Gegensatz zu Lord Ruthven ist Lord Byron menschlicher dargestellt. Einerseits dadurch, dass er der Erzähler seiner Geschichte und somit auch Sympathieträger ist; andererseits, weil er, trotz seiner ungeheueren Sexualität und Gier, lieben und auch leiden kann. Er versucht mit allen Mitteln den Fluch der Unsterblichkeit zu umgehen, damit er seine Geliebte Haidée retten kann, die sich weigert, das Blut der Ihren zu trinken und somit langsam und qualvoll dahinsiecht.<sup>110</sup> Byron hat nicht nur den Schritt zu einem menschlichen Wesen geschafft, sondern auch zu einem androgynen, indem er sich jenseits von Geschlechterkonstruktion bewegt. Er ist Beschützer und zu Beschützer zugleich – er vereint männliche und weibliche Ideale. Er ist stark und schwach, arrogant und liebevoll in einem. Seine Liebe erreicht eine neue Ebene. Obwohl er vom ersten Augenblick an Haidée liebt, fühlt er sich dennoch nicht ausschließlich zu ihr hingezogen. Byron relativiert das Ideal der einzig wahren Liebe, die die Ewigkeit überdauert. Der Vampir Byron begehrt viele, ob Mann oder Frau, und überträgt seine Lust und Leidenschaft während des Saugens, die die Angst vor dem nahenden Tod überwiegen, auf seine Opfer. Es ist somit kein trauriges, ausschließlich grausames Ende, denn es ist

(...) dem Betroffenen vergönnt, die repressiv angepaßte [sic!] leidenschaftliche Lebendigkeit des Lebens im Angesicht des Todes für einen intensiven Moment zu spüren. Seine [=des Vampirs] mystische Gestalt ist die bildlich gewordene Angst und das gleichzeitige Verlangen nach der lebendigen, das konventionelle Leben bedrohende, alles verschlingende Leidenschaft. (...) Sein Erscheinen schließt grausig die Kluft zwischen körperlicher und geistiger Zerrissenheit. Der Vampir übergeht mit

---

<sup>104</sup> Vgl. Holland (1998): S. 139, 265.

<sup>105</sup> Zit. n. ebd. S. 292.

<sup>106</sup> Vgl. ebd. S. 269.

<sup>107</sup> Vgl. Strübe (2006): S. 102. und Holland (1998): S. 239.

<sup>108</sup> Vgl. u.a. Holland (1998): S. 222.

<sup>109</sup> S. ebd. S. 292-293.

<sup>110</sup> Vgl. ebd. S. 430.

seiner über die Konvention erhabene Art die menschlich konstruierten Konflikte zwischen Lebendigkeit und Jenseitigkeit, Sinnlichkeit und Moral, Wissen und Unwissen, Endlichkeit und Unendlichkeit.<sup>111</sup>

Eine Figur wie Lord Byron unterstreicht die Ambivalenz des Vampirs. Er versucht sich seine Menschlichkeit zu bewahren und ist doch erhaben über deren Konflikte und Einschränkungen. Nur so kann er zu einem androgynen Wesen werden, da dieses Konzept jenseits von Klischees und Konventionen funktioniert.

## 4.2 Der weibliche Vampir im Laufe der Zeit

Laßt [sic!] uns die Wollust mit dem Tode vereinen.<sup>112</sup>

Die Geschichte der Vampirin beginnt mit Lilith, der ersten Frau Adams, die dazu verflucht wurde, ewig zu leben, Kinder zu töten und sie zu verzehren.<sup>113</sup> Lange Zeit wird die Vampirin nur von der männlichen Gedankenwelt hervorgebracht und unterliegt männlichen Weiblichkeitsbildern.<sup>114</sup> Dadurch entwickelt sich die stereotype Dichotomie von *Femme fragile* und *Femme fatale*. Die *Femme fragile* ist zart, zierlich, kindlich und kränklich. Sie wirkt anziehend auf sensible Männer, vor allem Künstler, und weckt deren Beschützerinstinkt.<sup>115</sup> Die *Femme fatale* hingegen „ist Erotik pur, [sie] verkörpert wohl auch die positiven, aber vor allem die zerstörerischen Aspekte der erotischen Leidenschaft.“<sup>116</sup> Sie ist Abbild männlicher Wünsche und auch Ängste – Angst vor Impotenz und Verstörung angesichts der Emanzipation der Frau.<sup>117</sup> Männer fürchten durch die Attraktivität der *Femme fatale* und ihre sexuelle Macht die Kontrolle über sich selbst und sie zu verlieren.

Die ausgewachsene vampirische Frau ist meist eine *Femme fatale* – ein Vamp, eine Täterin – die menschliche Frau dagegen eine *Femme fragile*, ein Opfer. Für die Vampirin gilt die geschlechtliche Rollenteilung nicht zwingend. Sie tritt *männlich-aggressiv* auf, aber auch zärtlich liebend. Der Vampir bewegt sich nur bezüglich dem biologischem Geschlecht in vorgefertigten Normen. Mann bleibt Mann und Frau bleibt Frau. Das biologische Geschlecht ist nicht austauschbar, *gender* durchaus.<sup>118</sup>

Das Geschlechterproblem stellt sich in bezug [sic!] auf den Vampir nicht. Seine übersinnlichen und übermenschlichen Fähigkeiten und Talente sind geschlechtlich austauschbar. Der Vampir als Mann oder Frau ist gleichberechtigt in Macht, Grausamkeit, Schönheit und historischer, literarischer Häufigkeit des Auftretens. Seine jeweilige geschlechtliche Ausprägung richtet sich nach dem Geschlecht des menschlichen Opfers seiner blutigen Aufmerksamkeit.<sup>119</sup>

---

<sup>111</sup> Zit. n. Fratz (2001): S. 43.

<sup>112</sup> Zit. n. Chateaubriand. In: Praz (1994): S. 187.

<sup>113</sup> Vgl. Ruthner (2005): S. 17.

<sup>114</sup> Vgl. Claes (1994): S. 25.

<sup>115</sup> Vgl. Cella, Ingrid (2005): „... es ist überhaupt gar nichts da.“. *Strategien der Visualisierung der vampirischen Femme fatale*. In: Bertschick, Julia/Tuczay, Christa Agnes (Hrsg.) (2005): *Poetische Wiedergänger. Deutschsprachige Vampirismus-Diskurse vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG. Tübingen. S. 185.

<sup>116</sup> Zit. n. ebd. S. 186.

<sup>117</sup> Vgl. ebd. S. 188.

<sup>118</sup> Vgl. Grassbaugh Forry (2006): S. 260.

<sup>119</sup> Zit. n. Fratz (2001): S. 9.

Die Vampirin ist von Anfang an vielseitiger dargestellt als der Vampir. Ihre Sexualität ist aufdringlicher, trotzdem ist sie zu Liebe fähig.

#### 4.2.1 Der Vampir wird weiblich – Goethe, Hoffmann und Le Fanu

„Mein Liebling“, murmelte sie, „ich lebe in dir,  
Und du würdest für mich sterben, so sehr liebe ich dich.“<sup>120</sup>

Nach Ossenfelder, Byron und Polidori wird der Vampir in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wieder weiblich, wie zuvor schon bei Goethe.<sup>121</sup>

Goethes *Die Braut von Korinth* (1797) erzählt von einem untoten Mädchen, das nachts ihren Ex-Bräutigam heimsucht.<sup>122</sup> Durch seinen „Liebesüberfluß [sic!] (...), seine Liebeswut“<sup>123</sup> angestachelt, wird sie von der schüchternen passiven Nonne, als die sie aus Gram verstorben ist, zu einer lüsternen Vampirin, die „[g]lierig saugt (...) seines Mundes Flammen“<sup>124</sup>. Sein sexuelles Drängen erweckt und „[w]ärmt ihr starres Blut“<sup>125</sup>. Sie holt sich seine Liebe, die rechtmäßig ihr gehört und „[i]sts um den geschehn, [m]uß [sic!] nach andern gehen, [u]nd das junge Volk erliegt der Wut.“<sup>126</sup> Bereits Goethe fixiert die Vampirin nicht nur auf ein Geschlecht, denn das junge Volk ist sowohl männlich, als auch weiblich. Er verknüpft Liebe mit Sinnlichkeit und Erotik. Vampirinnen sind sinnlich, aber nicht gewalttätig; sie sind keine reißenden, demütigenden Bestien, sondern Virtuosinnen der Lust, die Wonnen der Qual bereiten.<sup>127</sup> Demzufolge entsprechen sie auch nicht mehr der typischen *Femme fragile*, die passiv und von Männern abhängig ist, sondern einer Frau, vom Typus der Totenbraut, die aktiv ist wie ein Mann und dennoch nicht ihre Weiblichkeit einbüßt. Trotzdem wird Goethes Totenbraut erst durch den Mann aktiv und nicht aus eigener Initiative.

E. T. A. Hoffmanns Vampirgeschichte von 1821 berichtet von Aurelie, die nur Züge einer Vampirin trägt. Erst die Diskussion der Serapionsbrüder, die den Rahmen der Erzählung bildet, weist sie als Vampirin aus.<sup>128</sup> Durch ihre Mutter verdammt, ist es Aurelies Schicksal als „[v]erfluchte Ausgeburt der Hölle“<sup>129</sup> mittenachts, den mit Schlafmitteln ruhig gestellten Graf Hyppolit zu verlassen, um in einer Kirche zusammen mit „[a]lten halbnackte[n] Weiber[n] mit fliegendem Haar“<sup>130</sup> den Leichnam eines Menschen mit Wolfsgier zu verzehren. Aurelie, das „wunderbar

<sup>120</sup> Zit. n. Le Fanu (o. J.): S. 360.

<sup>121</sup> Vgl. Praz (1994): S. 91.

<sup>122</sup> Goethe, Johann Wolfgang von (o. J.): *Die Braut von Korinth*. In: Sturm, Dieter/Völker, Klaus (Hrsg.) (1968): *Von denen Vampiren oder Menschengaugern*. Carl Hanser Verlag, München. S. 15-20.

<sup>123</sup> Zit. n. ebd. S. 18.

<sup>124</sup> Zit. n. ebd. S. 18.

<sup>125</sup> Zit. n. ebd. S. 18.

<sup>126</sup> Zit. n. ebd. S. 20.

<sup>127</sup> Vgl. Brittnacher, Hans Richard (2005): *Phantasmen der Niederlage. Über weibliche Vampire und ihre männlichen Opfer um 1900*. In: Bertschick, Julia/Tuczay, Christa Agnes (Hrsg.) (2005): *Poetische Wiedergänger. Deutschsprachige Vampirismus-Diskurse vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG. Tübingen. S. 166, 168.

<sup>128</sup> Vgl. Hoffmann, E. T. A. (1958): *Poetische Werke. Die Serapionsbrüder II*. Vierter Band. Aufbau-Verlag. Berlin. S. 531-546.

<sup>129</sup> Zit. n. ebd. S. 546.

<sup>130</sup> Zit. n. ebd. S. 545.

lieblich[e] anmutig[e] Wese[n]“<sup>131</sup> mit einer „sanfte[n] herzdurchdringende[n] Stimme“<sup>132</sup>, wirkt anziehend auf Hyppolit, der in „süßer Liebeslust“<sup>133</sup> zu ihr entflammt, und doch ist Aurelie eine der wenigen Vampirinnen, die als Monster – als „Hyäne“<sup>134</sup> – mit männlichem Gewaltpotenzial beschrieben wird. Durch ihre Nekrophagie verkörpert sie den Tod selbst.

Sheridan Le Fanu entfernt sich mit *Carmilla* (1872) wieder von der monsterhaften Vampirin und strickt offen eine lesbische Komponente ins Motiv.<sup>135</sup>

Carmilla trägt zerstörerische Züge, aber ist zu Liebe, Sinnlichkeit und Leidenschaft fähig. Ihre Liebe ist ausbeuterisch und ihr Opfer Laura, beschreibt ihre „wilde und schreckliche Leidenschaft“<sup>136</sup> wie die eines „von Glut verzehrte[n] Liebhaber“.<sup>137</sup>

Carmilla ist so vergleichbar mit einem männlichen, aristokratischen Lüstling; sie steht zwischen Versuchung und Unschuld, hat den Sprung zur destruktiven *Femme fatale* aber geschafft.<sup>138</sup> Der lesbische Geschlechtsakt, der vollzogen wird, indem sie als Katze an Laura saugt, macht sie gänzlich von Männern unabhängig.<sup>139</sup> Den männlichen Vampirjägern kann sie jedoch nicht entkommen, die durch ihre Vernichtung die symbolische Ordnung wiederherstellen. Denn eine erotisch-lesbische Frau ist nicht nur ein bürgerlicher Affront, sondern trifft den Mann dort, wo er verletzbar ist – im Geschlechtstrieb.<sup>140</sup>

Carmilla ist kein bestialisches Monster, sie ist auch nicht dem männlichen Vampir ähnlich, der seine Opfer wahllos aussaugt. Carmilla erscheint Laura bereits, als diese noch ein Kind war, und bereitet sie auf das vor, was noch kommt. Laura ist ein naives Mädchen, das in einem patriarchalischen Haushalt isoliert aufgewachsen ist, dem sie erst durch Carmillas Liebe zu entwachsen scheint. Ihre Emanzipation wird durch Carmillas Hinrichtung jedoch verhindert und Laura fällt wieder ins *Femme-fragile*-Schema zurück. Der Geschichte Kern ist Macht und deren Ausübung. Laura ist Opfer beider Machtstränge; sie ist Opfer der groben Jäger und der liebeizenden, ausdauernden Vampirin, die lange auf Laura gewartet hat.

Der Vampir hat eine geschlechtliche Umcodierung erfahren und ist nun weiblich. Damit geben Männer ihrer Angst vor der weiblichen Sexualität und ihrer Unersättlichkeit Ausdruck.<sup>141</sup> Frauen haben bisher noch dazu geschwiegen. Das ändert sich unter anderem durch Elfriede Jelinek, die das Vampirmotiv oft in ihren Werken gebraucht.<sup>142</sup>

---

<sup>131</sup> Zit. n. Hoffmann (1958): S. 533.

<sup>132</sup> Zit. n. ebd. S. 534.

<sup>133</sup> Zit. n. ebd. S. 534.

<sup>134</sup> Zit. n. ebd. S. 546.

<sup>135</sup> Vgl. Le Fanu (o. J.): S. S. 321-414.

<sup>136</sup> Zit. n. ebd. S. 348.

<sup>137</sup> Zit. n. ebd. S. 348.

<sup>138</sup> Vgl. Brittnacher (1994): S. 179.

<sup>139</sup> Vgl. Le Fanu (o. J.): S. 365.

<sup>140</sup> Vgl. ebd. S. 410. und Brittnacher (1994): S. 147, 177.

<sup>141</sup> Vgl. Kühner (2010): S. 215.

<sup>142</sup> Vgl. Brittnacher (2005): S. 177. und Claes (1994): S. 65-82.

#### 4.2.2 Moderne Vampirinnen: Elfriede Jelinek

Elfriede Jelineks Theaterstück *Krankheit oder Moderne Frauen* (1987) prangert an, dass sich ungefähr 100 Jahre nach der Emanzipation der *New Woman* nichts an der Stellung der Frau geändert hat.<sup>143</sup> Jelinek schreibt über Vampirinnen, die sich nur aufgrund ihrer weiblichen Außenseiterrolle von Menschen unterscheiden.

Le Fanus Carmilla hat ihre vampirische Lüsterheit vollends eingeübt und wird zu einer abhängigen Hausfrau, „von liebenswürdiger Geringfügigkeit“<sup>144</sup>, deren Mann, Dr. Benno Hundekoffer, sie nur auf ihre Gebärfunktion reduziert und stolz verkündet: „Meine Frau ist mir gehörig.“<sup>145</sup> Erst Emily, eine Anspielung auf Emily Brontë, führt Carmilla in die Unabhängigkeit und Selbstständigkeit. In einem patriarchalischen Herrschaftssystem bilden die beiden emanzipierten Vampirinnen eine Gefahr für das Rollensystem und müssen um jeden Preis vernichtet werden.<sup>146</sup> Carmilla und Emily erkennen, dass die Frau das *Andere*, das Krankhafte ist und bemerken, „[d]ie Krankheit ist schön. Sie ist mir unentbehrlich. Ich bin krank, daher bin ich.“<sup>147</sup> Weiblichkeit wird wie der Vampirismus als Krankheit beschrieben.

Die herkömmliche Rollenteilung macht Gleichberechtigung und ein Nebeneinander der Geschlechter unmöglich. Das zeigt sich dadurch, dass die Charaktere unfähig sind, miteinander zu sprechen, vielmehr reden sie aneinander vorbei, was durch den fragmenthaften Stil Jelineks hervorgehoben wird. Die Männer wollen steil nach oben, die Frauen bewegen sich jedoch nur kreisförmig von Geburt zu Geburt<sup>148</sup> und sind „so leicht rekonstruierbar“.<sup>149</sup> Daher will Emily wie ein Mann werden, sie will ihre Lust zeigen können wie er, deshalb will sie ihre „(...) Zähne ausfahrbar gemacht [haben]! (...) [Sie] brauch[t] einen ähnlichen Apparat wie (...) Männer ihn hab[en]! [Sie] möchte imponieren können. [Sie] möchte Lust vorzeigen können.“<sup>150</sup> Dennoch führen die Frauen als Außenseiter in einer patriarchalen Welt ein krankhaftes Schattendasein am Rande der Gesellschaft und werden ihre Loslösung von Männern nie erreichen.<sup>151</sup>

Die Männer überwinden die Anziehung der Vampirinnen und werden auf der Jagd nach ihnen, die mittlerweile zu einem Doppelgeschöpf verschmolzen sind,<sup>152</sup> selbst zu Tieren und saugen das Blut des erschossenen Doppelgeschöpfs.<sup>153</sup> Die *New Woman* – die moderne Frau – wird in ihre Schranken zurückverwiesen. Sie sind „der Anfang und das Ende“ und doch „sind [sie] die Untoten (...). [Sie] sind nur

---

<sup>143</sup> Vgl. Jelinek, Elfriede (1987): *Krankheit oder Moderne Frauen*. Prometh Verlag Kommanditgesellschaft. Köln.

<sup>144</sup> Zit. n. ebd. S. 14.

<sup>145</sup> Zit. n. ebd. S. 29.

<sup>146</sup> Vgl. Jänsch (1995): S. 122.

<sup>147</sup> Vgl. Jelinek (1987): S. 44.

<sup>148</sup> Vgl. ebd. S. 16. Carmilla gebärt das sechste Kind.

<sup>149</sup> Zit. n. ebd. S. 13.

<sup>150</sup> Zit. n. ebd. S. 33.

<sup>151</sup> Vgl. Ruthner (2004): S. 166-167.

<sup>152</sup> Vgl. Jelinek (1987): S. 72.

<sup>153</sup> Vgl. ebd. S. 75.



Pseudotote. (...) [Sie] sind nicht Tod nicht Leben!“<sup>154</sup> Sie bleiben untergeordnet, krankhaft, außen und passiv.

Die Vampirin wird mal als verführerische, blutgierige *Femme fatale* dargestellt, mal als diffuses Angstgespenst, aber niemals mehr als ein dem Grab entstiegene Monster, das von einem Geruch des Todes und der Verwesung umweht wird.<sup>155</sup>

Es wurde gezeigt, dass der Vampir zunächst ein dämonischer Mann, ein *bad guy*, ist und ebenso ein betörender Vamp. Beide Bilder spiegeln das zeitgenössische Leben und Geschlechterbild wider. Der Vampir wird menschlicher und zur Metapher des Außenseiters in uns. Ein Nebeneinander der Geschlechter ist nur dadurch möglich, dass sich der Vampir zu einem menschenähnlichen, aber androgynen Wesen verwandelt, weit entfernt von dem gierigen Monster, das er einst war. Die klassische familiäre Rollenteilung trifft auf ihn nicht zu. Die Androgynität wird dadurch hervorgehoben, dass der Geschlechtsakt nicht auf übliche Weise durch Vereinigung der Körper passiert, sondern nur durch Blutaustausch. Die Liebe des Vampirs ist durchaus gewalttätig und sexuell aufgeladen. Der sinnliche Biss führt beide, Täter und Opfer, zu einem Höhepunkt – vergleichbar mit dem des Geschlechtsaktes, der auch aus Geben und Nehmen besteht, jedoch beliebig reproduzierbar ist. Der Blutaustausch – die Verwandlung – ist einmalig und somit etwas Besonderes. Das bloße Aussaugen jedoch sichert das Überleben des Vampirs und tritt somit häufiger auf. Dem Menschen überkommt dabei eine schaurige Leidenschaft, die mit Schmerz und Lust endet. Der Vampir als der sexuell Stärkere hat immer die Macht über seine Opfer und ist über Geschlechterkonstruktion erhaben – er bildet ein eigenes Geschlecht.

## 5. Filmische Geschlechterkonstruktion im Vampirismus

For over a century I have lived in secret.  
Hiding in the shadows, alone in the world – until now.  
I am a vampire!<sup>156</sup>

Der Film ist die letzte zu erobernde Kunstform, die der Vampir vermehrt im 20. Jahrhundert einnimmt und ein eigenes Genre begründet. Klassische Vampirfilme handeln immer von Bram Stokers *Dracula* oder Le Fanus *Carmilla* und es braucht eine Weile, bis sich der Vampir davon distanziert.<sup>157</sup> Doch er tritt aus dem Schatten der Literatur und erfindet sich neu.

Der filmische Vampir legt dieselbe Entwicklung hin, wie der literarische. Er beginnt als monsterhafter, Furcht einflößender, omnipotenter Graf der Finsternis und entwickelt sich weiter zu einem mystisch-leidenschaftlichen Grafen, der lieben kann. Heute hat der Vampir viel von seiner blutrünstigen, tödlichen und erotisierten Aura

---

<sup>154</sup> Zit. n. Jelinek (1987): S. 22, 42.

<sup>155</sup> Zit. n. Brittnacher (2005): S. 182.

<sup>156</sup> Zit. n. Siega, Marcos (2009): *The Vampire Diaries*. Episode 1. Staffel 1. Warner Home Video.

<sup>157</sup> Vgl. Kühner (2010): S. 141, 144.

eingebüßt und begegnet uns immer häufiger als amerikanisierter Teenieschwarm und Highschoolstar.<sup>158</sup>

David Pirie sieht den Erfolg des Leinwandvampirs darin, dass er als dreidimensionales Wesen und als Produkt unseres Wunschdenkens für den Film, der die lebhaftesten, verborgenen Triebe *zeigt* und befriedigt, gut geeignet ist. Auch im Film ist es unmöglich, das Phänomen Vampir von seiner Sexualität und seinem Gewaltpotenzial zu trennen. Der Vampir kennt keine Grenzen.<sup>159</sup>

Wohl kaum eine andere übernatürliche und religiöse Konzeption entspricht mehr der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts als der Vampir. Im Zusammenhang mit dem Schwinden religiöser Überzeugungen ist der Vampirismus weiterhin die sinnlichste, am wenigsten vergeistigte aller überwirklichen Offenbarungen. Er stellt den Triumph des Geschlechtlichen über den Tod, des Fleisches über den Geist und der Materie über das Unsichtbare dar. Er negiert fast alles außer der rein physischen Sinnesbefriedigung.<sup>160</sup>

Im Verlauf des folgenden Kapitels wird ebenso, wie im Kapitel zuvor, die Entwicklung des Vampirs beschrieben, wobei vor allem die Aspekte der Sexualität, Geschlechterkonstruktion und der Vermenschlichung hervorgehoben werden.

## 5.1 Der klassische Vampirfilm – der Vampir als Monster

Der klassische Vampirfilm ist selten geworden. Meist ist der Vampirfilm ein Mix aus mehreren Genres, vom ernsthaften Horrorfilm, über den pornografischen Film bis zu Splattermovies und zu Vermischungen von fantastischen Figuren. Stets unter dem Motto: *jedem sein Vampir*; vor allem: jedem sein *sexy* Vampir. Gerade im Film ist es möglich die Sexualität des Vampirs anhand freizügiger Kleidung, anrühiger Bewegungen und Blicken, oder Geräuschen darzustellen. Doch am Anfang steht *Nosferatu*, der jegliche sexuelle Anziehungskraft entbehrt.

### 5.1.1 *Nosferatu*

Nicht so hastig mein junger Freund!  
Niemand enteilt seinem Schicksal.<sup>161</sup>

Friedrich Wilhelm Murnaus illegale, schlecht getarnte Draculaverfilmung *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* von 1922, muss zwar auf Farbsymbolik und Sprache verzichten, nicht aber auf einen grauenvollen Grafen, der sich Orlok nennt.

Murnau lässt die sexuelle Komponente des Vampirs außen vor und fokussiert das folkloristische Bild des abscheulichen Vampirs, der Tod und Verderben bringt. Orlok hat die literarische Schönheit eingebüßt und sieht mit seinen großen tief liegenden Augen, den buschigen Brauen, der Hakennase, den klauenartigen Fingern, dem raubtierhaften Gebiss, seinem schmalen eingefallenen Gesicht, dem kahlen Kopf und

<sup>158</sup> Vgl. Ostermann, Sandra (2004): *Ein Genre mit Biss – Untersuchungen zum Vampirismus*. In: Schlicht, Corinna (Hrsg.) (2004): *Sexualität und Macht. Kultur-, literatur-, und filmwissenschaftliche Betrachtungen*. Verlag Karl Maria Laufen. Oberhausen. S. 47, 49.

<sup>159</sup> Vgl. Pirie, David (1977): *Vampir Filmkult. Internationale Geschichte des Vampirfilms vom Stummfilm bis zum modernen Sex-Vampir*. Prisma Verlag GmbH. Gütersloh. S. 98.

<sup>160</sup> Zit. n. ebd. S. 6.

<sup>161</sup> Zit. n. Murnau, Friedrich Wilhelm (1922): *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*. Universum Film.

der dünnen, buckligen Gestalt aus wie der Schattendämon, den er verkörpert und von dessen Rolle er nicht abweicht. Ihm fehlt es gänzlich an der Sentimentalität der späteren Draculainterpreten.

Hutter ist das absolute Gegenteil, er ist jung, attraktiv, dynamisch, impulsiv, fröhlich, unbekümmert und voller Liebe zu seiner Ellen. Ellen aber ist ruhig, sittsam, bedacht und hausfraulich veranlagt. Im Laufe des Films entwickelt sie sich von der *Femme fragile*, die entsetzt ist, dass ihr Mann sie verlässt und ohne ihn verloren scheint, zu einer *Femme forte*<sup>162</sup>, die durch ihr reines Liebesopfer die Stadt Wisborg vor dem Schattenvampir Nosferatu und der Pest, die er eingeschleppt hat, befreit. Wie schon in der schöngestigen Literatur wird die Frau auf ihre Opferrolle reduziert. Ellen aber bekommt ihre eigene Stimme, denn sie entscheidet *selbst*, den Vampir anzulocken und sich ihm zu opfern.<sup>163</sup> Deshalb schafft sie den Sprung zu einer emanzipierten Frau, auch wenn es für sie, wie für alle anderen Frauen ihrer Art, den Tod bedeutet.

Obwohl Hutter am Anfang selbstbewusst und stark auftritt – ein *Homme forte* – wird er im weiteren Verlauf immer schwächer und unselbstständiger – immer *weiblicher*. Als er Orloks Sarg findet, ist er starr vor Angst und unfähig ihn zu vernichten. Indem er flieht und halb verrückt fiebernd in einem Krankenhaus landet, besiegelt er, der moralisch schwache Partner, Ellens Schicksal. Sie als Frau ist nun die Einzige, die ihn und die Stadt noch retten kann.

Die Stärke des Films liegt in der zombiehaften Gestalt des Grafen und entspricht nicht mehr dem Bild des dandyistischen Aristokraten der Literatur. Seine langsamen, bedächtigen Bewegungen, sein abgehackter Gang und vor allem sein monströser Schatten verursachen den größten Schrecken. Die Erotik wird aufgrund der Theatralik und Dramatik völlig außer Acht gelassen. Selbst der Schluss, das Aussaugen Ellens, entbehrt jeder sexuellen Note. Das endgültige Auflösen des Nosferatu im Sonnenlicht passiert nur auf theatralischer Ebene, gänzlich unpathetisch, aber filmisch brillant. Auch wenn diese Änderung den Film nicht per se schlecht macht, wie Pirie behauptet, so bedeutet es doch eine Rückentwicklung vom menschlichen, androgynen Vampir, zurück zur Bestie des Grauens, wenn auch nicht mehr zu einem reißerischen gewalttätigen Monster.<sup>164</sup>

### 5.1.2 *Bram Stoker's Dracula*

Francis Ford Coppolas Draculaverfilmung<sup>165</sup> orientiert sich inhaltlich stark an Stokers Vorlage. Coppola veranschaulicht die Menschwerdung des Vampirs, indem er die Ambivalenz des Vampirs als Monstrum und Liebhaber unterstreicht. Dracula ist zwar das lüstern-barbarische wolfsartige Monster, das Lucy penetriert, aber durch die Zugabe einer Vorgeschichte, die auf Vlad III beruht, erkennt der Zuschauer, dass

---

<sup>162</sup> Vgl. Cella (2005): S. 185.

<sup>163</sup> Das reine Opfer wird durch Ellens weißes Nachthemd unterstrichen, die im restlichen Film schwarze Kleidung trägt.

<sup>164</sup> Vgl. Pirie (1977): S. 39.

<sup>165</sup> Coppola, Francis Ford (1992): *Bram Stoker's Dracula*. Columbia Tristar Home Entertainment.

Dracula durch *Liebe* zu dem geworden ist, was er ist. Er ist ein alter Patriarch, der sich im Laufe des Films zu einem attraktiven, elegant gekleideten Aristokraten verjüngt, der sich von Leid, Sehnsucht und Blutgier geplagt auf die Suche nach Mina macht, die er für seine verstorbene Frau Elisabeta hält. Elisabeta hat aufgrund der falschen Information, ihr Mann sei im Krieg gefallen, Selbstmord begangen. Dracula ist darüber am Boden zerstört, entsagt der Kirche und verflucht Gott, dessen (oder des Teufels) Eingreifen ihn schließlich zu einem Dasein als Vampir verdammt. Durch die Zugabe der Liebesgeschichte als Erklärung für sein Wesen wird Dracula zu einem tragisch-romantischen und menschlichen Helden. Er ist

[e]in verliebtes Ungeheuer also, das – beinahe ganz bürgerliche Tugend – nur die eigene Ehefrau anbetet, deren Seele sich nach Jahrhunderten in Mina neu verkörpert hat. Aber selbst ein Ungeheuer bleibt, was es ist, und für seine Liebe ist es immer bereit, über Leichen zu gehen – doch gerade diese radikal-rücksichtslose Art der Liebe macht ihn gleichzeitig wieder faszinierend!<sup>166</sup>

Trotz der mittlerweile langen Filmgeschichte spielen Frauen in Vampirfilmen noch immer eine eher untergeordnete Rolle und haben die Eigenständigkeit der Literatur noch nicht vollkommen erreicht.<sup>167</sup> Sie werden meist auf die Opferrolle oder auf die Rolle als lüsterne Gespielinnen reduziert. Die realistische, berufstätige *Femme forte* Mina hat wenig mit der zurückhaltenden Ellen gemein und verkörpert nicht das Opfer per se. Trotz ihrer Liebe zu dem etwas naiven Jonathan Harker verfällt sie dem romantischen Grafen und entscheidet durch sein Vampirblut seine Geliebte zu werden. Am Ende ist es ihre Liebe, die den Grafen zwar tötet, aber endlich von seinem Fluch erlöst. Durch seinen Tod und durch die Wiedervereinigung mit Elisabeta ist auch Mina wieder frei von seiner Macht über sie und gehört ganz Harker. Sie ist die erste emanzipierte, selbstständige Frau, die dem Vampirismus zum Opfer fällt und überlebt. Im Gegensatz zu Minas sexuell-emanzipierter Freundin Lucy, die sterben muss, denn schon als Mensch ist sie sexuell aktiv und als Vampir wird sie zu einer klassischen *Femme fatale* – einer „devil’s concubine“<sup>168</sup>. Noch immer rechtfertigt die Emanzipation keine *männlich*-fordernde und eigenmächtige Sexualität. Ihre Art der Weiblichkeit wird als Krankheit gesehen und ist dem Tode geweiht. Der Pflöck, ein Phallussymbol, bringt ihr den endgültigen Tod und stellt ihre schwache Weiblichkeit wieder her. Die drei Vampirinnen auf Draculas Schloss verstärken den sexuellen Aspekt und die Abhängigkeit vom Mann, hier Dracula, noch weiter. Erst nach dessen Zustimmung vergnügen sie sich ohne Hemmungen an/mit Harker, dem „durch Biss und Suggestion“ eine „[s]exuelle Erfüllung bereitet [wird].“<sup>169</sup> Bezeichnenderweise erkrankt der sichtlich gealterte Harker nach den sexuellen Übergriffen der Vampirinnen. Er ist nicht bereit für ihre provokante

---

<sup>166</sup> Zit. n. Borrmann (2000): S. 285.

<sup>167</sup> Vgl. Ostermann (2004): S. 49.

<sup>168</sup> Zit. n. Coppola (1992).

<sup>169</sup> Zit. n. Ostermann (2004): S. 51.

Sexualität und hat in Mina eine ihm sexuell untergeordnete Frau gefunden, die sich damit begnügt nur einen Mann zu lieben.

Harker und die Vampirjäger erreichen die Auslöschung der sexuell übergreifenden Macht der Vampire. Die bürgerlichen Ideale von Sexualität, Liebe, Ehe und Familie werden wiederhergestellt, auch wenn Minas Emanzipation nicht aufgehoben wird. Ihre Sexualität ist aber nie so Furcht einflößend und eigenständig wie Lucys.

Coppola geht durch die Zugabe von Liebe weiter als Murnau und gibt dem Vampir wieder seinen menschlichen Aspekt und seine sexuelle Überlegenheit. Außerdem setzt er der stereotypischen *Femme fatale* nicht wie üblich die *Femme fragile* als Opfer gegenüber, sondern eine starke, selbstständige Frau – Mina.

## **5.2 Die erotische Komponente – Ist es Liebe oder Hunger?**

Ekstase, Rausch, Lust, Begehren, Orgasmus, Küsse, Bisse – das alles ist bezeichnend für eine neue Entwicklung im Vampirismus. Der Vampir wird nicht nur immer menschlicher im Aussehen und Auftreten, sondern er bekommt eine gottgleiche Aura und Macht über seine Opfer. Außerdem ist er der Dramatik der Dämmerung nicht mehr unterworfen, denn er entwickelt Möglichkeiten, dem Sonnenlicht standzuhalten. Dadurch und durch den Wegfall der religiösen Komponenten gibt es nichts, was dem Vampir noch schaden kann. Beinahe zeitgleich entwickelt sich der Liebesaspekt weiter. Zurück zum Romeo-und-Julia-Stereotyp und zur einzig wahren Liebe, weg von der lüsternen Liebe, der auch immer der Beigeschmack von Hunger anhaftete.

Auch Vampire haben sich emanzipiert – auf dem Weg zum Medienstar, zum Menschen und zum guten Helden, haben sie es geschafft, dem Blut der Menschen zu entsagen und fortan Tierblut zu trinken. Er wurde seiner ursprünglich monsterhaften Macht und Gewalt beraubt. Durch die ständige Vermenschlichung stellen sich die moralischen Fragen, ob nicht auch der Vampir nur Opfer ist und ob nicht auch er einen guten Kern besitzen kann.

Der Vampir widerspricht weiter der stereotypen Rollenteilung Mann und Frau. Er hat die Macht und die Möglichkeit in verschiedene Rollen zu schlüpfen und diese auszuleben. Wie bereits erwähnt ändert sich nicht das biologische Geschlecht, sondern *gender*.<sup>170</sup> Im nächsten Abschnitt wird die Veränderung des (filmischen) Vampirs nach Anne Rice beschrieben, die ein großes Stück zur Vermenschlichung, zur Androgynität und zur Ästhetisierung des Vampirs beigetragen hat.

### **5.2.1 Interview mit einem Vampir**

Kein Vampir verkörpert die Klischees Schönheit, Macht und Moral so sehr wie Anne Rices Neuschöpfung – der ästhetisch-empfindsame Vampir. Er ist von dekadenter Eleganz, nicht übertrieben muskulös, aber dennoch ungewöhnlich stark. Seine Haut

---

<sup>170</sup> Vgl. Kühner (2010): S. 221.

ist makellos, sein Haar sowie seine Kleidung sitzen perfekt. In modernen Worten: Den Vampir umgibt eine metrosexuelle Aura.<sup>171</sup>

Der schöne Vampir Louis, aus *Interview mit einem Vampir*, ist bisher der menschlichste aller Vampire.<sup>172</sup> Er verkörpert Einsamkeit, Melancholie und Charisma. Er hat Gefühle, Gedanken und Sorgen, die er nicht ausschalten kann und aufgrund dessen er kein vollwertiger Vampir werden kann. Die logische Schlussfolgerung ist, dass er versucht, Tierblut zu trinken, aber trotzdem der Versuchung unterliegt. Sein menschliches Auftreten, sein Hadern mit dem Schicksal, ermöglicht den Zuschauern eine Identifikation mit ihm. Louis' Monstrosität liegt nur in seinem Seelenzustand. Er ist das Gute, das dem bösen Lestat gegenübersteht.

Lestat ist ein Vampir mit Hang zu Theatralik und Überschwang. Er nimmt sich ohne Hemmungen, was er braucht und will. Ihn umgibt eine stark erotische Aura, seinen Speiseplan wählt er aus ästhetischen Gründen, nicht aus geschlechtlichen. Sein Ideal und Ziel ist die vollkommene Lust. So erscheint ein Zwischenspiel mit zwei Prostituierten wie ein Geschlechtsakt und nicht wie Mord, oder bloßes Stillen seines Hungers. Eine der beiden Frauen räkelt sich stöhnend und lüstern unter Lestats Biss. Schon seit jeher hat der Biss einen sexuellen Beigeschmack, den der Regisseur bewusst hervorhebt. Genau deshalb ist das Geschlecht nicht wichtig, sondern der orgiastische Austausch von Blut. Lestat hat keine moralischen Skrupel wie Louis, er ist der vollkommene, erhabene und ewige Genussmensch, gierig nach dem Saft des Lebens.

Louis, der mehr Respekt vor dem menschlichen Leben hat, streitet sich oft mit seinem Schöpfer Lestat über dessen Lebensweise. Durch das pädophile und inzestuöse Erschaffen des Vampir Mädchens Claudia, wodurch Lestat Louis an sich binden will, gründen sie eine Familie der anderen Art. Lestat verkörpert den herrschsüchtigen Vater, der eigentlich nur seine eigenen Ziele durchsetzen will. Louis hingegen übernimmt Claudia gegenüber die Mutterrolle, aber auch die Rolle des Geliebten, die im Film allerdings zurückgestellt wird. Somit verkörpern sie die perfekten androgynen Wesen, die über Geschlecht und Rollenzuteilung stehen und handeln. Sie vereinen die Tragik von Liebe und Tod mit einer übersinnlichen Erotik. Außerdem bilden sie ein modernes Bild der gleichgeschlechtlichen Partnerschaft ab.

Claudia, das einzige weibliche Wesen, das nicht nur als Opfer auftaucht, wird äußerlich engelsgleich dargestellt, aber innerlich ist sie der Teufel. Im Laufe der Jahre perfektioniert sie ihren Jagdtrieb ganz wie ihr Vater Lestat. Sie ist wie alle anderen Vampirinnen keine *Femme fatale*, denn sie ist trotz allem noch ein Kind. Dennoch sehnt sie sich danach, Erwachsen zu werden und eine eigene Sexualität zu haben. Ihre Außenseiterrolle wird dadurch bestätigt, dass sie nicht durch Vampirjäger stirbt, sondern durch Vampire, die sie irrtümlich für einen Verstoß ihres Ehrenkodex bestrafen wollen.

---

<sup>171</sup> Vgl. Grassbaugh Forry (2006): S. 253.

<sup>172</sup> Vgl. Jordan, Neil (1994): *Interview mit einem Vampir*. Warner Home Video.

Die Vampire aus *Interview mit einem Vampir* sind beinahe gottgleich – nur Sonnenlicht kann sie vernichten. Sie sind die ersten filmischen Vampire, denen die Möglichkeit zum Überleben gegeben ist, weil sie nicht von Vampirjägern gejagt werden, sie vernichten sich aber gegenseitig. Vor allem der *menschliche* Louis tötet Artgenossen der alten Schule – der Kreis schließt sich. Anne Rices Vampire krönen den Abschluss einer Entwicklung immer offener dargestellter Sexualität und Androgynität. Die Entwicklung zu Objekten der Begierde geht jedoch noch weiter.

### 5.2.2 *Twilight und Vampire Diaries*

Der Höhepunkt der Vermenschlichung ist mit *Twilight* und *Vampire Diaries* erreicht. Das bedeutet jedoch auch einen Rückgang der Androgynität und ein Zurückfallen in klassische Rollenteilung. Der moderne Trend ist anhand des Vampirismus die Probleme des Erwachsenwerdens darzustellen und die Konzepte der Sexualität und Liebe zu erklären.<sup>173</sup> Grundton sind romantisches Seufzen und schönes Sterben. „Die Vampirfigur ist zum Objekt der Bewunderung geworden, Sympathie und Empathie des Publikums sind auf Seiten des Vampirs und der Liebe.“<sup>174</sup>

Stefan Salvatore, aus *Vampire Diaries*<sup>175</sup>, entsagt nicht nur Menschenblut, er verliebt sich auch in seine ursprüngliche Opferkategorie, das menschliche Mädchen Elena. Stefan, der wie andere Teenies seiner Schule aussieht, übernimmt die Rolle des Beschützers. Er ist der Held der Serie und neben Elena der einzige, der seinen bösen, exzentrischen Bruder Damon eine Weile im Zaum halten kann. Auch Elena ist eine Heldin, sie ist wie Mina eine *Femme forte* und entwickelt einen Mutterinstinkt, weswegen sie versucht die zu beschützen, die sie liebt. Sie will sich freiwillig opfern, um ihre große Liebe Stefan, aber auch ihre Familie und Freunde zu retten. Sie will sich opfern, entscheidet sich aber bewusst gegen ein Vampirdasein.

Der Regisseur Marcos Siega setzt dem guten Stefan den eindeutig bösen Damon gegenüber. Damon verkörpert noch ein paar der dandyistischen Merkmale seiner Vorgänger. Er weiß mit Menschen zu spielen und sie für seine Zwecke zu missbrauchen. Er ist ein Vampir wie Lestat, der sich nimmt, was er will, ohne von seinen Gefühlen oder seinem Gewissen abgehalten zu werden. Deutlich unterscheidet ihn von seinen vampirischen Vorreitern, dass er Fehler macht und sich diese auch eingestehen muss. Auch er bewegt sich unter den Menschen, ohne aufzufallen.<sup>176</sup>

Im Verlauf der Serie verwischt die kontrastierte Rollenteilung in guter und böser Vampir immer weiter. Damons und Stefans Monstrosität ist relativ im Gegensatz zu den noch böseren und gewalttätigeren Vampiren, die versuchen die Ordnung zu stören, indem sie Menschen je nach Belieben instrumentalisieren und töten. Die beiden passen sich den Menschen an, da sie einen Menschen lieben – Elena. Dadurch

---

<sup>173</sup> Vgl. Kühner (2010): S. 174.

<sup>174</sup> Zit. n. Köppl (2010): S. 244.

<sup>175</sup> Vgl. Siega (2009).

<sup>176</sup> Ermöglicht durch einen Ring mit einem Lapislazuli-Stein, der sie vor dem Sonnenlicht schützt.

geben Stefan und auch Damon ihr Gewaltpotenzial und ihre Androgynität auf, um in menschliche Rollen schlüpfen zu können.

*Twilight*<sup>177</sup> ist ein asketischer Gegenentwurf zu allem, was bisher gezeigt worden ist. Auch hier handelt es sich um eine Teenieliebe zwischen dem Vampir Edward Cullen und dem menschlichen Mädchen Bella<sup>178</sup>.

Der Film zeigt eine klassisch-stereotype Geschlechterrolle und bildet die *Realität* ab, auf Kosten des bisherigen Vampirmythos. Er propagiert die bürgerlichen Ideale der Ehe und Liebe, die klar getrennt vom Geschlechtsakt funktioniert. Edward weigert, sich Bella zu verwandeln, bevor sie verheiratet sind – denn, wie bereits erläutert wurde, bedeutet der Biss nicht nur den Tod des Menschen, sondern auch eine Art Geschlechtsakt. Edwards veralteten moralischen Vorstellungen prägen den Film und verhindern Sex vor der Ehe.

Die Frau schien durch die Emanzipation zu einer *Femme complex* ihre Passivität und Opferrolle abgelegt zu haben – und dann kam Bella.<sup>179</sup> Ihr Lebensinhalt besteht darin, ihr Menschsein aus Liebe aufzugeben und sich ganz Edward hinzugeben – sich ihm zu opfern. Damit begründet sie eine Rückentwicklung zu einer *gender*-konservativen, unmodernen, tugendhaften Frau, die sich klar dem Mann unterordnet. Bella ist wieder die typische *Femme fragile* und Edward ihr männlicher, starker Beschützer. Edward nimmt ihre Entscheidungen ab und die Verantwortung liegt ausschließlich bei ihm. Edward hindert Bella durch den verfrühten Biss an einer Emanzipation und der Entwicklung einer eigenen Sexualität. Ihr Fordern und Drängen ist nicht stark genug, deshalb wartet sie, bis Edward ihre Mündigkeit nicht weiter aufschieben kann. Bella entscheidet sich bewusst für Edward und für die Aufgabe ihres menschlichen Daseins, denn nur Edward ist ihr *Lebensinhalt*.

Doch auch Edward entspricht nicht mehr dem bisherigen Vampirideal. Adelheid Kegler vertritt die These, dass Edward viel mehr einem gefallenem Engel gleicht, als einem sadistisch-bösen Vampir.<sup>180</sup> Tatsächlich hat er mit anderen Vampiren nur die spitzen Eckzähne und die Abhängigkeit von Blut gemein. Ihn umgibt keine erotische und gewalttätige Aura mehr, auch wenn er *sexy* und anziehend ist. Durch Bellas Liebe wird er erlöst, doch er bleibt einer Engelsstatue aus einer Kathedrale ähnlich.<sup>181</sup>

Die Ironie der neuen Entwicklung des Vampirmotivs ist, dass der Vampir nun zum Objekt der Begierde des Menschen geworden ist und nicht umgekehrt, wie es jahrhundertlang der Fall war. Vampire sind zu Universalgenies geworden, die Mädchen dahinschmachten lassen, weshalb diese auch gerne ihre Rollen als

---

<sup>177</sup> Vgl. Hardwicke, Catherine (2008): *Twilight. Biss zum Morgengrauen*. Eurovideo Bildprogramm GmbH.

<sup>178</sup> Bella – eine Anspielung auf *Die Schöne und das Biest*? Auch Bella verliebt sich in ein Biest, das aber eigentlich ein Mensch ist; bzw. im Falle Edwards sich so benimmt.

<sup>179</sup> Vgl. Kühner (2010): S. 204-205, 222.

<sup>180</sup> Vgl. Kegler, Adelheid (2009): „*Wir werden verwandelt, und die Toten ersteh'n unverweslich*“. *Das Märchen vom steinernen Edward und der Stolper-Bella*. In: Petzold, Dieter (Hrsg.) (2009): *Der Vampir. Von der Dämmerung der Gothic Novel bis zum Morgen-Grauen des Teenieromans. Tagung am 2. Und 3. Oktober 2009 in Köln*. Brendow Verlag, Moers. S. 111-129.

<sup>181</sup> Vgl. ebd. S. 123.



selbstständige Frauen aufgeben, denn in einer Welt, in der jede Art der Sexualität erlaubt ist, zählt für sie nur mehr die wahre Liebe.

Vampirfiguren wie Edward Cullen und Stefan Salvatore bieten mehr als ein Mensch es jemals könnte. Sie offerieren Sicherheit, ewige Jugend, Weisheit und Erfahrung, aber auch edle Zurückhaltung, lodernde Leidenschaft und intensivere Lebenserfahrungen. Ohne echte Schattenseiten und ohne wirkliche Feinde, haben sie es geschafft ihre böse Natur zu besiegen und ein menschenähnliches Dasein unter Menschen zu führen.

## 6. Schlussbemerkung

Dreams of war, dreams of liars (...)  
And of things that will bite  
Sleep with one eye open  
Gripping your pillow tight (...)  
Now I lay me down to sleep  
pray the Lord my soul to keep  
If I die before I wake  
pray the Lord my soul to take.<sup>182</sup>

Der Vampir ist aus der Folklore auferstanden. Er entwickelt sich von einem schrecklichen, übel riechenden Monster zu einem vagen und mysteriösen literarischen Vampir, der erst später seine Blutrünstigkeit à la Dracula findet. Der Mythos führt den Vampir weiter zu einem erotischen, androgynen Wesen – zur *Femme fatale* und zum Don Juan – bis hin zum amerikanisierten und vermenschlichten Teenie-Vampir der Jetztzeit.

Im Zuge der Vampirgeschichte wurde die Geschlechtertrennung Schritt für Schritt aufgehoben und die geschlechtliche Differenzierung ist vor allem dank Anne Rice sinnlos geworden.<sup>183</sup> Der Vampir war, seit seinem Einzug in die Literatur, schon immer ein Wesen, das für kulturelle Experimente genutzt wurde. Auf ihn wurden Sehnsüchte, Wünsche und auch Ängste projiziert. Deshalb ist er so vielschichtig, denn diese Projektionen ändern sich der Zeit entsprechend. Er ist Ausdrucksmedium für Tabus hauptsächlich sexueller Natur, was mitunter ein Grund für seine Berühmtheit ist. Der Vampir hat gezeigt, dass das Modell der Androgynität und Homoerotik funktionieren kann, doch nur, solange er Vampir ist und nicht Mensch.

Ein weiterer Grund für seine Berühmtheit ist die herrschende Verdrängung des Todes, den der Vampir überwunden hat.<sup>184</sup> In einer atheistisch eingestellten Welt ist die Unsterblichkeit der Seele bzw. ein Leben nach dem Tod nicht mehr gesichert. Der Vampir hingegen verspricht uns das Leben nach dem Tod – die Unsterblichkeit. Der wahre Grund aber ist, dass „[g]erade weil die Gestalt des Vampirs so tief ehrlich in

---

<sup>182</sup> Zit. n. Metallica (1991): *Enter Sandman*. Aus: *Black Album*. Vertigo.

<sup>183</sup> Vgl. Kühner (2010): S. 221.

<sup>184</sup> Vgl. Duchek (2006): S. 246.

seinen Trieben und Leidenschaften ist, und in ihrem Handeln unabhängig von gesellschaftlichen Tabus bleibt, konnte er zur globalen Mythe aufsteigen.“<sup>185</sup>

Wohin führt der Weg des Vampirs?

Die neueste Tendenz ist die absolute Vermenschlichung und Verweichlichung des Vampirs und die Erhebung der romantischen, wahren Liebe innerhalb des Motivs. Der Blutmythos hat seine Farbe verloren, denn die Ästhetik des Blutes spielt keine große Rolle mehr. Deshalb hat der Vampir auch ein Stück weit seine Androgynität eingebüßt. Ab sofort sucht sich der Vampir nämlich wieder Opfer des anderen Geschlechts. Als Teenieschwarm und Gemüsevampir<sup>186</sup> der Kinderliteratur hält er die Welt weiterhin in Atem.

Kann der Vampirmythos die ultimative Vermenschlichung und Verniedlichung überleben, oder ist die Kinderliteratur das letzte Medium? Was geschieht mit dem einst so stolzen, erotischen Grafen, der seine lüsternen Gespielinnen um sich scharf? Wird er sich zum vollkommenen androgynen Wesen weiterentwickeln können? Oder wird er, endlich wieder zum Menschen geworden, sterben? Wir werden sehen, halten Sie dennoch für alle Fälle immer einen Pflock griffbereit, falls er seine Verniedlichung satthat und wieder zu einem blutrünstigen Monster mutiert, das auf Rache sinnt.

*Requiescat in pace.*

---

<sup>185</sup> Zit. n. Borrmann (2000): S. 321.

<sup>186</sup> z. B.: *Bunnacula* von James Howe

## 7. Bibliografie

### 7.1 Primärliteratur

Hoffmann, E. T. A. (1958): *Poetische Werke. Die Serapionsbrüder II*. Vierter Band. Aufbau-Verlag. Berlin.

Holland, Tom (1998): *Der Vampir*. 2. Auflage. ECON Taschenbuch Verlag. Düsseldorf.

Jelinek, Elfriede (1987): *Krankheit oder Moderne Frauen*. Prometh Verlag Kommanditgesellschaft. Köln.

### 7.2 Sekundärliteratur

Alfermann, Dorothee (1995): *Männlich – Weiblich – Menschlich: Androgynie und die Folgen*. In: Pasero, Ursula/Braun, Friederike (Hrsg.) (1995): *Konstruktion von Geschlecht*. CENTAURUS-Verlagsgesellschaft. Paffenweiler. S. 29-49.

Barber, Paul (1988): *Vampires, Burial, and Death. Folklore and Reality*. Yale University Press. New Haven and London.

Borrmann, Norbert (2000): *Vampirismus oder die Sehnsucht nach Unsterblichkeit*. 4. Auflage. Heinrich Hugendubel Verlag. Kreuzlingen/München.

Brittnacher, Hans Richard (1994): *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*. Suhrkamp Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main.

Brittnacher, Hans Richard (2005): *Phantasmen der Niederlage. Über weibliche Vampire und ihre männlichen Opfer um 1900*. In: Bertschick, Julia/Tuczay, Christa Agnes (Hrsg.) (2005): *Poetische Wiedergänger. Deutschsprachige Vampirismus-Diskurse vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG. Tübingen. S. 163-183.

Budde, Jürgen (2003): *Die Geschlechterkonstruktion in der Moderne. Einführende Betrachtungen zu einem sozialwissenschaftlichen Phänomen*. In: Luca, Renate (Hrsg.) (2003): *Medien. Sozialisation. Geschlecht. Fallstudien aus der sozialwissenschaftlichen Forschungspraxis*. Kopaed. München. S. 11-25.

Byron, George Gordon Lord (o. J.): *Doch du, Ungläub'ger*. In: Sturm, Dieter/Völker, Klaus (Hrsg.) (1968): *Von denen Vampiren oder Menschengaugern*. Carl Hanser Verlag. München. S. 38-39.

Cella, Ingrid (2005): „... es ist überhaupt gar nichts da.“. *Strategien der Visualisierung der vampirischen Femme fatale*. In: Bertschick, Julia/Tuczay, Christa Agnes (Hrsg.) (2005): *Poetische Wiedergänger. Deutschsprachige Vampirismus-Diskurse vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG. Tübingen. S. 185-215.

Christiansen, Kerrin (1995): *Biologische Grundlagen der Geschlechterdifferenz*. In: Pasero, Ursula/Braun, Friederike (Hrsg.) (1995): *Konstruktion von Geschlecht*. CENTAURUS-Verlagsgesellschaft. Paffenweiler. S. 13-28.

Claes, Oliver (1994): *Fremde. Vampire. Sexualität, Tod und Kunst bei Elfriede Jelinek und Adolf Muschg*. Aisthesis Verlag. Bielefeld.

Duchek, Andrea (2006): *Dracula und seines Gleichen. Eine Untersuchung zu modernen Vampirdarstellungen*. In: Hoffmann, Yasmin/Hülk, Walburga/Roloff, Volker (Hrsg.) (2006): *Alte Mythen – Neue Medien*. Universitätsverlag GmbH Winter. Heidelberg. S. 239-250.

Dux, Günter (1994): *Macht als Wesen und Widersacher der Liebe*. In: Müller-Funk, Wolfgang (Hrsg.) (1994): *Macht – Geschlechter – Differenz. Beiträge zur Archäologie der Macht im Verhältnis der Geschlechter*. Picus Verlag GmbH. Wien. S. 43-62.

Equiamicus, Nicolaus (2010): *Vampire. Von damals bis(s) heute*. Ubooks-Verlag. Diedorf.

Fratz, Kirstine (2001): *Dandy und Vampir, die Sehnsucht nach Ungewöhnlichkeit*. Gardez! Verlag. St. Augustin.

Goethe, Johann Wolfgang von (o. J.): *Die Braut von Korinth*. In: Sturm, Dieter/Völker, Klaus (Hrsg.) (1968): *Von denen Vampiren oder Menschengaugern*. Carl Hanser Verlag. München. S. 15-20.

Grassbaugh Forry, Joan (2006): „Mächtig, schön und ruchlos“: Über männliche und weibliche Vampirästhetik. In: Greene, Richard/Mohammad, K. Silem (Hrsg.) (2010): *Die Untoten und die Philosophie. Schlauer werden mit Zombies, Werwölfen und Vampiren*. Deutsche Ausgabe. J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH. Stuttgart. S. 253-268.

Harmening, Dieter (1983): *Der Anfang von Dracula. Zur Geschichte von Geschichten*. Verlag Königshausen + Neumann. Würzburg.

Jänsch, Erwin (1995): *Vampir-Lexikon. Die Autoren des Schreckens und ihre blutsaugerischen Kreaturen. 200 Jahre Vampire in der Literatur*. SoSo. Augsburg.

Kegler, Adelheid (2009): „Wir werden verwandelt, und die Toten ersteh'n unverweslich“. *Das Märchen vom steinernen Edward und der Stolper-Bella*. In: Petzold, Dieter (Hrsg.) (2009): *Der Vampir. Von der Dämmerung der Gothic Novel bis zum Morgen-Grauen des Teenieromans. Tagung am 2. Und 3. Oktober 2009 in Köln*. Brendow Verlag. Moers. S. 111-129.

Köppl, Rainer M. (2010): *Der Vampir sind wir. Der unsterbliche Mythos von Dracula biss Twilight*. Residenz Verlag. St. Pölten.

Kreuter, Peter Mario (2001): *Der Vampirglaube in Südosteuropa. Studien zur Genese, Bedeutung und Funktion. Rumänien und der Balkanraum*. Weidler. Berlin.

- Krieger, Daniel (2010): *Die Mythologie des Vampirismus*. In: Eilers, Alexander (Hrsg.) (2010): „*The Summer of 1816*“. *Von Monstern, Geistern und Vampiren. Dokumentation der gleichnamigen Ausstellung in der Universitätsbibliothek Gießen (15.4.-13.5.2009)*. Litblockín. Fernwald. S.107-120.
- Kührer, Florian (2010): *Vampire. Monster – Mythos – Medienstar*. Butzon & Bercker GmbH. Kevelaer.
- Lecouteux, Claude (2008): *Die Geschichte der Vampire. Metamorphose eines Mythos*. Albatros Verlag. Düsseldorf.
- Le Fanu, Sheridan (o. J.): *Carmilla*. In: Sturm, Dieter/Völker, Klaus (Hrsg.) (1968): *Von denen Vampiren oder Menschengaugern*. Carl Hanser Verlag. München. S. 321-414.
- Lenz, Hans-Joachim (2007): *Gewalt und Geschlechterverhältnis aus männlicher Sicht*. In: Gahleitner, Silke Brigitta/Lenz, Hans-Joachim (Hrsg.) (2007): *Gewalt und Geschlechterverhältnis. Interdisziplinäre und geschlechtersensible Analysen und Perspektiven*. Juventa Verlag. Weinheim und München. S. 21-51.
- Mannhardt, Wilhelm/Hanuš, Jan Ignáz (2004): *Über Vampirismus*. Superbia Verlag. Leipzig.
- Meurer, Hans (1996): *Der Dunkle Mythos. Blut, Sex und Tod: Die Faszination des Volksglaubens an Vampyre*. Edition Argus. Verlag Ulrich Schmitt. Schliengen.
- Nebenführ, Christa (1997): *Sexualität zwischen Liebe und Gewalt. Eine Ambivalenz und ihre Rationalisierung*. MILENA Verlag. Wien.
- Ohms, Constance (2007): *Gewaltdiskurs und Geschlecht*. In: Gahleitner, Silke Brigitta/Lenz, Hans-Joachim (Hrsg.) (2007): *Gewalt und Geschlechterverhältnis. Interdisziplinäre und geschlechtersensible Analysen und Perspektiven*. Juventa Verlag. Weinheim und München. S. 227-236.
- Ostermann, Sandra (2004): *Ein Genre mit Biss – Untersuchungen zum Vampirismus*. In: Schlicht, Corinna (Hrsg.) (2004): *Sexualität und Macht. Kultur-, literatur-, und filmwissenschaftliche Betrachtungen*. Verlag Karl Maria Laufen. Oberhausen. S. 47-54.
- Pasero, Ursula (1999): *Wahrnehmung – ein Forschungsprogramm für Gender Studies*. In: Pasero, Ursula/Braun, Friederike (Hrsg.) (1999): *Wahrnehmung und Herstellung von Geschlecht. Perceiving and performing gender*. Westdeutscher Verlag GmbH. Opladen/Wiesbaden. S. 13-20.
- Pirie, David (1977): *Vampir Filmkult. Internationale Geschichte des Vampirfilms vom Stummfilm bis zum modernen Sex-Vampir*. Prisma Verlag GmbH. Gütersloh.

Polidori, William (o. J.): *Der Vampyr*. In: Sturm, Dieter/Völker, Klaus (Hrsg.) (1968): *Von denen Vampiren oder Menschengaugern*. Carl Hanser Verlag. München. S. 45-69.

Praz, Mario (1994): *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. 4. Auflage. Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG. München.

Reinhard, Antje (2007): *Das Umstülpen des Handschuhs. Gewalt und Geschlechterverhältnis aus der Sicht der ästhetischen Praxis*. In: Gahleitner, Silke Brigitta/Lenz, Hans-Joachim (Hrsg.) (2007): *Gewalt und Geschlechterverhältnis. Interdisziplinäre und geschlechtersensible Analysen und Perspektiven*. Juventa Verlag. Weinheim und München. S. 95-113.

Reinhardt-Becker, Elke (2005): *Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit*. Campus Verlag GmbH. Frankfurt/Main.

Ruthner, Clemens (2004): *Am Rande. Kanon, Kulturökonomie und die Intertextualität des Marginalen am Beispiel der (österreichischen) Phantastik im 20. Jahrhundert*. A. Francke Verlag. Tübingen und Basel.

Ruthner, Clemens (2005): *Untote Verzahnungen. Prolegomena zu einer Literaturgeschichte des Vampirismus*. In: Bertschick, Julia/Tuczay, Christa Agnes (Hrsg.) (2005): *Poetische Wiedergänger. Deutschsprachige Vampirismus-Diskurse vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG. Tübingen. S. 11-41.

Schaub, Hagen (2008): *Blutspuren. Die Geschichte der Vampire. Auf den Spuren eines Mythos*. Leykam Buchverlagsgesellschaft m.b.H. Nfg & Co KG. Graz.

Schroeder, Aribert (1973): *Vampirismus. Seine Entwicklung vom Thema zum Motiv*. Akademische Verlagsgesellschaft. Frankfurt am Main.

Strübe, Katrin (2006): *After Nightfall. Zur Geschichte des Vampirs in Literatur und Film*. Tectum Verlag. Marburg.

Völker, Klaus (1968): *Historischer Bericht*. In: Sturm, Dieter/Völker, Klaus (Hrsg.) (1968): *Von denen Vampiren oder Menschengaugern*. Carl Hanser Verlag. München. S. 505-533.

Voß, Heinz-Jürgen (2011): *Geschlecht. Wider die Natürlichkeit*. Schmetterling Verlag GmbH. Stuttgart.

Werthschulte, Leila/Selimovic, Seila (2009): *Gutes Monster, böses Monster. Über die Ambivalenz der Ungeheuer von Bisclavret bis Buffy*. In: Gebhard, Gunther/Geisler, Oliver/Schröter, Steffen (Hrsg.) (2009): *Von Monstern und Menschen. Begegnungen der anderen Art in kulturwissenschaftlicher Perspektive*. transcript Verlag. Bielefeld. S. 229-251.

### 7.3 Websites

Niederlich, Hendrik (2011): *Wortpfau.de*. URL: <http://www.wortpfau.de/zitate/Geschlecht-2.html>. (letzter Stand von 10. Juni 2011).

### 7.4 Filme und CDs

Coppola, Francis Ford (1992): *Bram Stoker's Dracula*. Columbia Tristar Home Entertainment.

Dylan, Bob (1988): *Death is not the end*. Aus: *Down in the Groove*. Jet (Sony Music).

Hardwicke, Catherine (2008): *Twilight. Biss zum Morgengrauen*. Eurovideo Bildprogramm GmbH.

Jordan, Neil (1994): *Interview mit einem Vampir*. Warner Home Video.

Metallica (1991): *Enter Sandman*. Aus: *Black Album*. Vertigo.

Murnau, Friedrich Wilhelm (1922): *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*. Universum Film.

Siege, Marcos (2009): *The Vampire Diaries*. Staffel 1. Warner Home Video.

Steinman, Jim/Polanski, Roman/Kunze, Michael (1998): *Ewigkeit*. Aus: *Tanz der Vampire*. Vereinigte Bühnen Wien.