GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Vampir/inn/e/n. Anne Rice' "Interview with the Vampire", Sheridan LeFanus "Carmilla" und Bram Stokers "Dracula"

Liebrand, Claudia

1998

https://doi.org/10.25595/4042

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Liebrand, Claudia: *Vampir/inn/e/n. Anne Rice' "Interview with the Vampire", Sheridan LeFanus "Carmilla" und Bram Stokers "Dracula"*, in: Freiburger FrauenStudien : Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung, Jg. 4 (1998) Nr: 1, 91–113. DOI: https://doi.org/10.25595/4042.

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Vampir/inn/e/n. Anne Rice' *Interview with the Vampire*, Sheridan LeFanus *Carmilla* und Bram Stokers *Dracula*

Claudia Liebrand

Vampire - ob männliche oder weibliche - neigen dazu, an einem Syndrom zu laborieren: *gender identity disorder*. Sie beunruhigen die gesellschaftliche und symbolische Ordnung nicht nur durch ihr Grenzgängertum zwischen Tod und Leben, sondern auch durch ihre sexuelle Devianz. Vampire und Vampirinnen stehen que(e)r zur heterosexuellen Matrix, figurieren als *cross-dressers*, als Transvestiten (mit zweifelhaften - 'perversen' - Sexualpraktiken): Sie verkleiden sich, sie maskieren sich als etwas, was sie nicht sind, sie geben sich als Menschen - und verhüllen damit ihr (wahres) Interesse:[1] dem nächstbesten Opfer an den Hals zu springen und es auszusaugen. Das menschliche Opfer, dem Vampirin oder Vampir an die Halsschlagader gehen, um mit ihm auf vampirische Art zu kopulieren, kann weiblich oder männlich sein: Draculas Brüder und Schwestern orientieren sich nicht an der heterosexuellen Norm. Vampirerzählungen, Vampirromane verunsichern mithin die gesellschaftliche und symbolische Ordnung dadurch, daß sie die Geschlechtergrenzen und die (diesen Geschlechtergrenzen aufsitzende) heterosexuelle Matrix subvertieren - so lautet meine These, die ich an drei Texten erläutern werde: an Ann' Rice *Interview with the Vampire*, einem 1976 publizierten Vampirroman (und seiner Verfilmung), und an zwei Texten des 19. Jahrhunderts - und zwar den beiden, in denen Vampirin- und Vampirmythos ihre 'klassische' Gestaltung fanden: Sheridan LeFanus *Carmilla* von 1872 und Bram Stokers *Dracula* von 1897.

---

[1] Die Formulierung spielt mit dem Titel des Transvestismusbuches von Garber, 1993.

In Ann Rice' *Interview with the Vampire*[2] ist unübersehbar, was zumindest in Stokers Text mit ein wenig mehr Aufwand kouvriert wird: die *queerness* von Vampirinnen und Vampiren.[3] Der Roman stellt eine Interviewsituation nach: Louis, der vampirische Protagonist, wird von einem jungen Mann befragt, der mit dem Kassettenrekorder unterwegs ist, um die Lebensgeschichte interessanter Zeitgenossen auf Band zu nehmen. In einem Zimmer - irgendwo in Amerika (der Film verlegt dieses Zimmer dann mit guten Gründen nach San Francisco, in das *gay capitol* der Vereinigten Staaten) - erzählt Louis seine Lebens- resp. seine Untoten-Geschichte als Vampir.[4] Louis gibt seinem Interviewer (und uns den Leserinnen und Lesern) also eine *first-hand*-Version, „'the real story' (at last) about vampires" - wie es in Rice' Text heißt.[5] Als Vampir geboren wurde er, damals Sklaven haltender, reicher Plantagenbesitzer, vor etwa 200 Jahren, 1791, in New Orleans, einer damals multikulturellen, dekadenten, exotischen Stadt, dem Paris Amerikas. Dort spürt ihn der Vampir Lestat auf und beißt ihn. Dieser Biß wird in Neil Jordans Romanverfilmung effektvoll in Szene gesetzt: Louis, der an einer Hauswand lehnt und ziemlich lust- und leidenschaftslos mit einer Hure befaßt ist, wird von Lestat ergriffen, gebissen und erlebt anders als mit der Frau, in deren Armen er noch vor Sekunden lag, nun mit dem (männlichen) Vampir die Himmelfahrt

---

[2] Anne Rice ließ den Erfolg von *Interview with the Vampire* in Serie gehen. Inzwischen ist ihre Vampirchronik zur Tetralogie angewachsen. Und die Nachfolgebände sind womöglich noch erfolgreicher als das Interview. Der dritte Band der Vampirchronik, betitelt mit *The Queen of the Damned – Die Königin der Verdammten*, erschienen 1988, führte bereits eine Woche, nachdem er auf dem Markt war, die *bestseller*-Liste der *New York Times* an.

[3] Ich setze *queerness* nicht mit Homosexualität gleich, sondern verstehe darunter jede Form des Unterlaufens der konventionellen heterosexuellen Matrix, jede Form von *gender trouble*, um die schöne Formulierung von Judith Butler aufzugreifen: Bisexualität, nicht-genitale sexuelle Praktiken etc.

[4] Und das ist einer der wirklichen Kunstgriffe, derer sich Anne Rice bedient: Soweit ich sehe, ist sie die erste Autorin, die auf die Idee kam, eine Vampirgeschichte in der ersten Person zu schreiben, aus vampirischer Sicht zu erzählen: Ich, der Vampir.

[5] Anne Rice, 1988, S. 4. Im folgenden zitiere ich den Rice-Roman (wie die Texte Stokers und LeFanus auch) nach der deutschen Übersetzung, die mir die brauchbarste zu sein scheint. In Einzelfällen, wenn die deutsche Übersetzung unzureichend oder fehlerhaft ist, zitiere ich die Originalversion.

orgiastischer Lust - eine Himmelfahrt, die von der Kamera ganz buchstäblich in Szene gesetzt wird. Der Vampir und sein auserwähltes Opfer heben wie gezündete Feuerwerkskörper ab. Solange Lestats Biß währt, ist beider Ekstase zu groß, um sie auf dem Erdboden zu halten. Die Wollust liegt durchaus nicht nur auf der Seite dessen, der penetriert - mit seinen spitzen phallischen Zähnen, sondern auch auf Louis' Seite, auf der Seite dessen, der penetriert wird. Lestat läßt Louis, nachdem er seinen Durst an ihm gestillt hat, nicht sterben, sondern macht ihn zu einem Gefährten, zu einem Vampir, indem er seine eigene Pulsader aufbeißt und Louis von seinem vampirischen Blut zu trinken gibt. Als sei er ein verdurstendes Kind, das auf keinen von der Mutterbrust gespendeten Milchtropfen verzichten will, saugt Louis Lestats Blut auf. Der Vampir Lestat, der Liebhaber von Louis, figuriert - zu konstatieren ist eine erhebliche Geschlechter- und Generationenkonfusion - also gleichzeitig als Louis' Vater, als derjenige, der Louis als Vampir zeugt, und als Louis' Mutter, die das Vampirbaby nährt.

Nach Louis' Vampirwerdung leben Lestat und Louis als Paar zusammen: Zwar verfügt Louis nun auch über den Phallus, i. e. die vampirischen Zähne, die Rollenverteilung zwischen Alt- und Neuvampir bleibt aber wie gehabt: Lestats Part ist der penetrierend-maskuline, er ist ungestüm und aggressiv, Louis dagegen kultiviert feminine Eigenschaften, ist sensibel und zartfühlend - so zartfühlend, daß der Vampirismus ihm ein wirkliches Problem wird: weil er Menschen nicht töten mag, ernährt er sich, dem Hohn von Lestat trotzend, von Rattenblut. Ein Paar, auch ein Vampirpaar, macht aber noch keine rechte Familie - und so legen sich Louis und Lestat noch eine Tochter zu: Sie vampirisieren ein fünfjähriges Mädchen, Claudia (anders als andere schwule Paare haben sie also eine Lösung für ihr Reproduktionsproblem). An Claudias vampirischem Geburtsakt sind sie beide beteiligt - und wie ganz normale Eltern sehen sich auch Louis und Lestat der Aufgabe gegenüber, ihre Tochter sexuell aufklären. Konfrontiert Claudia doch ihre beiden Väter immer wieder mit der Frage: *Wie habt ihr mich gemacht?*[6] Auch andere Probleme, die sich in

[6] Vgl. Anne Rice, 1994, S. 104.

'Normalfamilien' finden, stellen sich bei der vampirischen Kleinfamilie ein. So buhlen beide Elternteile um die Gunst der Tochter - ein Wettbewerb, der mit je größerem Einsatz gespielt wird, je zerstrittener das Paar Lestat und Louis wird. Ein Sorgerechtsstreit, wie man ihn aus heterosexuellen Scheidungsfamilien kennt, wird nur dadurch vermieden, daß Claudia und Louis sich gegen ihrer beider Vater Lestat verbünden, ihn zu töten versuchen und gemeinsam aus der 'neuen' Welt in die 'alte' Welt fliehen, von New Orleans nach Paris. Mit dieser Flucht nach Paris kommt wenigstens topographisch jene Mutter ins Spiel, die man bislang im Text vergeblich suchte, wird Paris doch als Mutter von New Orleans bezeichnet. Die Konsequenz der Vatertötung scheint also die Suche nach dem weiblichen Ursprung zu sein. Beide Projekte, Vatertötung und Reise ins Ungewisse, in die alte Welt, ersinnt nicht der mit femininen Geschlechtsstereotypen 'belegte' zartfühlende, aber wenig aktive, ständig jammernde Louis, die treibende Kraft ist Claudia. Sie will mit Louis nach Paris gehen und schaltet mit großer ödipaler Energie Lestat aus - ihren einzigen Konkurrenten um die Gunst von Louis (gibt es doch in New Orleans keine weiteren Vampire). Mit Louis, dessen Tochter und Geliebte sie gleichzeitig ist, teilt sie den Sarg (wie ein Kind, das zu ängstlich ist, alleine zu übernachten, aber auch wie eine Liebende, die mit ihrem Liebhaber zusammen schläft). *Queer*, d. h. die expliziten und impliziten Regeln der konventionellen heterosexuellen Matrix verletzend, ist nicht nur die Konfiguration eines schwulen Paares mit Kind, sondern auch dieser pädophile und inzestuöse Zug des Verhältnisses zwischen Louis und Claudia. Claudias Handstreich, mit dem sie sich zum einzigen Liebesobjekt von Louis macht, schafft allerdings keine stabile Zweierbeziehung zwischen Vater und Tochter, Liebhaber und Geliebter. Louis lernt in Paris den Vampir Armand kennen, in dem er endlich den väterlichen Freund zu finden hofft, der ihm der haltlose und ungestüme Lestat nie war. Und so entschließt er sich, als Kompensation für seine Abwendung von Claudia auch seiner Tochter/ Liebhaberin eine Gefährtin, eine Mutter und Geliebte, zu schaffen - er vampirisiert für Claudia eine Frau namens Madeleine. Claudia und Madeleine werden von anderen Vampiren vernichtet, Armand und Louis trennen sich. Am Schluß von *Interview with the Vampire* aber findet sich ein neues

homosexuelles vampirisches Paar - jedenfalls ist es in Neil Jordans Film so,[7] für den Anne Rice zusammen mit dem Regisseur das Drehbuch schrieb. Am Schluß der Filmversion wird Louis von Lestat, der alle Mordversuche seiner Vampirkinder überstanden hat, überfallen. Lestat penetriert den jungen Mann und saugt ihn fast aus, um ihm danach mit denselben Worten, mit denen er schon 200 Jahre zuvor Louis geködert und zur Vampirexistenz überredet hatte, sein unmoralisches Angebot zu machen. Es besteht kaum Zweifel daran, daß der von Louis' Erzählung so faszinierte Interviewer den Teufelspakt schließen wird, sagte er doch Minuten zuvor noch voller Emphase zu Louis: „So wie Sie es erzählt haben, war es ein Abenteuer, wie ich es nie wieder miterleben werde. Sie sprachen von Leidenschaft, von Liebe; sprachen von Dingen, die Millionen gewöhnlicher Sterblicher nie erfahren, nie verstehen werden. [...] Mach[en Sie] mich zu einem Vampir."[8] Der junge Reporter votiert - treten die Vampir-Protagonisten, von denen Louis sprach, doch sämtlich entschieden *queer* auf - nicht nur für eine Änderung seiner Nahrungsgewohnheiten, sondern auch für eine nicht *straighte*, nicht heterosexuelle Lebensform: *Mach[en Sie] mich zu einem Vampir* läßt sich mithin lesen als Aufnahmebegehren in die *gay community*.

Gut hundert Jahre bevor Anne Rice ihre Vampirsaga auf den Buchmarkt brachte, publizierte Sheridan LeFanu seine Vampirerzählung *Carmilla* 1872 in einer Sammlung von fünf Schauergeschichten: *In a Glass Darkly*. Der Titel verweist in Abwandlung des Bibelwortes aus dem 1. Korintherbrief, Kap. 13, Vers 12 auf das *sujet* dieser viktorianischen Horrorgeschichten: Die Bedrohung des Menschen durch dunkle Mächte. LeFanus Erzählung spielt in der Steiermark. In einem einsamen Schloß[9] lebt dort - zusammen mit ihrem Vater und wenigen Dienstboten (die Mutter ist gestorben) - die Ich-Erzählerin Laura.[10] Ein wenig leidet Laura, die junge, 18jährige Engländerin im Exil, an

---

[7] In diesem Punkt weicht die Romanfassung vom Film ab. Der Roman endet damit, daß sich der Interviewer auf die Suche nach Lestat macht.

[8] Anne Rice, 1994, S. 286.

[9] Das Ambiente ist das einer *Gothic Novel*.

[10] In Sheridan LeFanus Text erzählt das Vampiropfer seine Geschichte.

der fehlenden Abwechslung, Gäste sind deshalb stets willkommen, und so nimmt Lauras Vater für einige Monate Carmilla in sein Haus auf. Die Umstände, unter denen das adelige junge Mädchen als Gefährtin Lauras Einlaß in das steirische Schloß erhält, und auch Carmillas Verhalten muten zwar ein wenig eigenartig und ziemlich geheimnisvoll an (so bewahrt Carmilla beispielsweise vollkommenes Stillschweigen über ihre Person und ihre Geschichte),[11] dennoch schließt sich Laura eng an den unverhofft eingetroffenen Gast an, zu dem sie eine seltsame Verbundenheit fühlt. Sie ist sich nämlich sicher, Carmilla bereits in ihrer Kindheit einmal gesehen zu haben - und auch Carmilla berichtet, sie erinnere sich an Laura: Vor zwölf Jahren sei sie ihr im Traum erschienen, und seitdem habe sie Lauras Gesicht ständig verfolgt.[12] Spricht Carmilla davon, daß sie Laura im Traum gesehen habe, ist sich Laura nicht recht sicher, ob das von ihr erinnerte Ereignis wirklich ein Traum war. Es handelt sich um Lauras vampirische Ur-Szene:

> Das erste Ereignis meines Lebens, das mir einen furchtbaren Schrecken einjagte und mir nie mehr aus dem Gedächtnis geschwunden ist, zählt zu den frühesten Vorfällen, deren ich mich überhaupt entsinnen kann. [...] Ich war kaum älter als sechs Jahre, als ich eines Nachts aufwachte, mich vom Bett aus im Zimmer umsah, weder die Kinderfrau noch das ihr zugeteilte Hausmädchen entdeckte und glaubte, ich sei allein. Ich fürchtete mich nicht, denn ich war eines jener glücklichen Kinder, denen man absichtlich keine Geistergeschichten, Märchen oder Sagen erzählt, und die daher den Kopf nicht unter die Bettdecke stecken, wenn plötzlich die Tür knarrt oder im Flackern einer niedergebrannten Kerze der Schatten des Bettpfostens an der Wand tanzt, ganz nah am Kopfkissen. Aber ich war ärgerlich und beleidigt, denn ich fühlte mich vernachlässigt; ich begann zu wimmern und war nahe daran, in heftiges Geschrei auszubrechen. Da erblickte ich zu meiner Überraschung ein ernstes, aber sehr liebreizendes Gesicht, das mich vom Rand des Bettes her ansah. Es war das Gesicht einer jungen Dame, die neben mir kniete und die Hände unter die Bettdecke geschoben hatte. Ich betrachtete sie mit fast freudigem Staunen und hörte auf zu schluchzen. Sie streichelte mich zärtlich, legte sich neben mich aufs Bett und zog mich lächelnd an sich. Sofort fühlte ich mich wunder-

[11] Sheridan LeFanu, 1994, S. 346.

[12] *Ibid.*, S. 341.

> bar beruhigt und schlief wieder ein. Doch plötzlich schreckte ich hoch: mir war, als seien zwei Nadeln tief in meine Brust gedrungen. Ich stieß einen lauten Schrei aus. Die Dame richtete sich rasch auf, starrte mich an, ließ sich zu Boden gleiten und schlüpfte, wie mir schien, unters Bett.[13]

Die Vampirin, die hier zur kleinen Laura ins Bett schlüpft, scheint so etwas wie ein Substitut der verstorbenen Mutter zu sein: Sie tröstet und liebkost das Kind. Statt es aber mit Nahrung zu versorgen, nährt sie sich von seinem Blut.

Schon in dieser Ur-Szene hat also Carmilla ihren ersten Auftritt als Vampirin. Laura ist mithin längst als Opfer ausgewählt, als Carmilla viele Jahre später Mitbewohnerin im Schloß wird und ihr Werben um sie beginnt. Dabei läßt Carmilla

> kein Requisit romantischer Liebe [...] ungenutzt: Da gibt es Seufzer und Melancholie und verstohlene Blicke und erste zaghafte Berührungen. [Carmilla] [...] geht daran, in [Laura] [...] Gegenliebe zu erwecken; in kleinen Dosen steigert sie vorsichtige Intimitäten. Das Opfer unversehens zu überfallen hieße, den Genuß verkürzen (derweilen wütet [Carmilla] [...] ungeniert und herzhaft unter den Landmädchen der Umgebung).[14]

Die saugt sie aus, und Laura schmachtet sie an: „'Liebste [...]. [...] Du wirst in mein Leben hineinsterben - süß sterben [...]. [...] vertraue mir mit der ganzen Kraft deiner Liebe.'"[15] „'Du hast [...] an die Nacht gedacht, in der ich zu euch kam? [...] Bist du froh, daß ich hier bin, [...] und willst du [mein] [...] Bild [...] in deinem Zimmer aufhängen?' [...] Mein Liebling [...], 'ich lebe in dir, und du würdest für mich sterben, so sehr liebe ich dich.'"[16] Laura betont zwar unentwegt, daß ihr Carmillas Empfindungen „ebenso unverständlich wie ihre Worte"[17] sind, spürt aber doch jedesmal eine „seltsame, stürmische Erregung", die ihr wohltut.[18] Wenn Carmilla sie an sich zieht, mit ihren heißen Lippen über Lauras Wangen wandert und ihr fast schluchzend zuflüstert:

---

[13] *Ibid.*, S. 325f.

[14] Dieter Sturm, 1994, S. 568.

[15] Sheridan LeFanu, 1994, S. 349.

[16] *Ibid.*, S. 359.

[17] *Ibid.*, S. 347.

[18] *Ibid.*, S. 347.

„Du gehörst mir, du wirst mir immer gehören, und du und ich sind eins für ewig",[19] verbittet Laura sich solche Geständnisse zwar, aber nur, weil sie sich geheimnisvoll angerührt fühlt, mit Empfindungen konfrontiert, die ihr bisher fremd waren: „'[...] laß das bitte sein, ich hasse solche Szenen. Ich erkenne dich dann nicht wieder - ich kenne mich selbst nicht mehr, wenn du mich so ansiehst und mir solche Dinge sagst.'"[20] Vampirinnen und Vampire - insofern ist Lauras Analyse hier ganz hellsichtig - bringen ihre Opfer in Kontakt mit dem Fremden, mit dem anderen, mit dem Dunklen in sich selbst, mit dem Bereich, in dem sie sich selbst nicht mehr kennen, weil er jenseits der gesellschaftlichen und symbolischen Ordnung liegt: dem des Begehrens, des Verbotenen, des Exzesses, auch dem des Todes. Lauras Phantasie ist allerdings nicht verwegen genug, das Verbotene als *queer desire* zu identifizieren, stattdessen vermutet sie eine „romantische Verkleidungsaffaire",[21] sie mutmaßt, daß ein verkleideter junger Mann ihr den Hof mache. Auch diese Vermutung ist ja nicht ganz verkehrt. Nur täuscht sich Laura über die Art der Maskerade, über die Art des *cross-dressings*: Es handelt sich nicht um eine Travestie, die ein Mann in Frauenkleidern inszeniert: Es ist vielmehr eine Vampirin, die ihr Interesse verhüllt, die sich als Mensch verkleidet. Carmillas wahres Interesse ist ein vampirisches und ist ein lesbisches - und es ist anzunehmen, daß Vampirismus und *queerness* hier nicht zufällig zusammengespannt sind. Offenbar scheinen diejenigen, die sich *quer/queer* zur heterosexuellen Matrix stellen, in einem solchen Maße monströs, unheimlich, tabu-brechend, daß sich die Analogie zum ebenfalls monströsen und 'unnatürlichen' Vampirismus ergibt. Die Ähnlichkeitsbeziehung ist so eng, daß gelegentlich auch Texte 'vampirisiert' erscheinen, die gar keine Vampirerzählungen sind, sondern Romane, die von lesbischen Liebesbeziehungen handeln. So findet sich etwa in Winifred Ashtons Roman *Regiment of Women* aus dem Jahre 1915 die folgende Beschreibung, die nicht etwa einem Vampiropfer gilt, sondern einer Frau, die sich in eine andere verliebt hat: „So

[19] *Ibid.*, S. 348.

[20] *Ibid.*, S. 348.

[21] *Ibid.*, S. 349.

dünn - sie wird so fürchterlich dünn. Ihr Hals! Du solltest ihren Hals sehen, sie hat Gruben, wie Salzfässer. Und dabei hatte sie einen wundervollen Hals! [...] Und jetzt ist sie so weiß und matt!"[22]

Bleiben wir noch ein wenig bei der Analogie von Vampirismus und Homosexualität. Vampirgeschichten haben sämtlich mit der Spannung von Wissen und Nichtwissen, Erkennen und Geheimnis zu tun - eine Struktur, die auch in bezug auf Homosexualität bezeichnend ist.[23] In *Carmilla*, wie in den meisten anderen Vampirgeschichten, entdecken die menschlichen Protagonisten erst nach und nach, daß jemand ein Vampir ist - es handelt sich bei der vampirischen Existenz um ein Geheimnis, das es zu enthüllen gilt. Die Analogie von Vampirismus und Homosexualität als einer häufig ebenfalls 'geheimen' sexuellen Praxis hat nun zwei Seiten. Auf der einen Seite ist es mit der sexuellen Orientierung so bestellt, daß man sie bei anderen schlicht nicht 'sehen' kann, der Augenschein erlaubt niemandem zu sagen, ob jemand tatsächlich homosexuell ist oder nicht; auf der anderen Seite geht aber natürlich jeder davon aus, daß es verräterische Hinweise und sichere Anzeichen dafür gibt, daß jemand homosexuell ist. Eben dieses Spiel von Wissen, Nicht-Wissen, Vermuten, Erkennen, Geheimnis, offenbarem Geheimnis strukturiert auch Vampirgeschichten, baut jenen *suspense* auf, den wir an ihnen so schätzen und der meist sein Ende findet mit der Exekution des Vampirs - auch in *Carmilla*.

Die Titelheldin wird als Vampirin identifiziert - nicht von Laura, sondern von ihrem Vater. Carmilla ist nur der Deckname, das Anagramm von Mircalla von Karnstein, die bereits vor 150 Jahren starb. Zu Laura steht sie nicht nur in erotischer, sondern auch verwandtschaftlicher Beziehung, stammt doch Lauras Mutter genealogisch von den Karnsteins ab. Nachdem Carmilla als Vampirin 'geoutet' ist, tut sich Lauras Vater zwecks Vampirvernichtung mit anderen Männern zusammen, einem General, einem Arzt, einem Vampirforscher und leitet die üblichen Schritte ein, um die Vampirin zu ver-

[22] Zitiert nach Andrea Weiss, 1995, S. 87.

[23] Darauf hat Richard Dyer, 1988, S. 58 hingewiesen.

nichten.[24] Die *crew* der Vampirjäger (ein Männerbund, der sich zusammenschließt, um das, was die gesellschaftliche und symbolische Ordnung gefährdet und untergräbt, auszulöschen) dient also - um es lacanianisch zu sagen - dem Gesetz des Vaters. Bekanntlich hat der französische Psychoanalytiker und Kulturtheoretiker Lacan jede symbolische Ordnung, jede kulturelle Ordnung als phallisch bestimmt und unter das Gesetz des Vaters gestellt. Frauen haben in dieser symbolischen Ordnung nichts zu suchen, keinen Ort, es gibt sie in der symbolischen Ordnung schlicht nicht: „La femme n'existe pas." Und es ist gerade der Ausschluß des Weiblichen, durch den sich die symbolische Ordnung, durch den sich das kulturelle Repräsentationssystem konstituiert. Wenn die paternalistischen Figuren in *Carmilla* die 'normale' gesellschaftliche Ordnung durch Ausmerzung der Titelheldin, die gleichzeitig Frau und Vampir ist, retablieren wollen, setzen sie also den Gründungsmoment von Kultur, von Symbolisierung noch einmal in Szene. Sie führen wieder jene Differenzen ein, die die Konstitution von Bedeutung ermöglichen und die das kulturelle Repräsentationssystem fundieren: vor allem die Differenz zwischen Leben und Tod, die durch den vampirischen Zustand des Dazwischenseins, des lebendiges Todes, untergraben wurde.

Als signifikant festzuhalten bleibt, daß für Frauen und für Vampire in bezug auf das kulturelle Repräsentationssystem dieselbe Ortlosigkeit kennzeichnend ist - insofern sind alle Vampire irgendwie 'weiblich'. Die sich durch den Ausschluß von Frauen (Elisabeth Bronfen würde sagen: „durch die Tötung von Frauen"[25]) statuierende symbolische Ordnung bekämpft und vernichtet Vampire - jene Wesen, die sich um die Grenzen zwischen Tod und Leben nicht scheren, die sich dem Exzeß und dem Monströsen verschreiben, die also (um es lacanianisch zu formulieren) dem Bereich des Realen zugehörig sind. Die Auseinandersetzung zwischen Menschen und Vampiren ist also tendenziell auch ein Geschlechterkampf zwischen männlichen Vampirjägern auf der einen Seite und den Vampiren, die immer auch 'weiblich' konnotiert sind, und jenen Frauen, die mehr oder weniger entschieden

[24] In der Regel vollzieht sich die Vampirvernichtung in einem Dreischritt: der ins Herz gerammte Pfahl, der abgeschlagenen Kopf, die verbrannten Überreste.

[25] Elisabeth Bronfen, 1994.

gemeinsame Sache mit den Vampiren machen, auf der anderen Seite. So scheint in *Carmilla* Lauras tote Mutter auf der Seite der Vampirin zu stehen. Nicht nur, daß sie - ich habe bereits darauf hingewiesen - aus derselben altösterreichischen Familie kommt, aus der auch Mircalla alias Carmilla entstammt, sie erscheint Laura auch einmal zu nächtlicher Stunde, um sie „vor dem Mörder zu warnen". „Im gleichen Augenblick wurde es hell, und ich sah Carmilla am Fußende des Bettes stehen, in ihrem weißen Nachthemd und von Kopf bis Fuß mit Blut bespritzt."[26] Die Szene ist uneindeutig. Möglicherweise warnt die mütterliche Traumgestalt ihre Tochter vor der mörderischen Vampirin; möglich ist aber auch - und ich präferiere diese Lesart -, daß Lauras Mutter vom Mörder Carmillas spricht, ihre Tochter und die vampirische Gefährtin vor den Vampirjägern warnt, die ja um Lauras Vater gruppiert sind. Die Warnung kann, was passiert, nicht verhindern. Die Vampirin Carmilla wird ermordet. Noch Jahrzehnte nach dem Ereignis bleibt Laura die Erinnerung und eine unbestimmte, seltsame Sehnsucht:

> [...] bis zum heutigen Tag habe ich Carmilla und ihre zwei Gesichter immer wieder vor mir gesehen: manchmal das verspielte, träge, schöne junge Mädchen, manchmal den sich windenden Unhold aus der verfallenen Kapelle. Und oft, wenn ich in Gedanken versunken war, bin ich hochgeschreckt, und es war mir, als hörte ich an der Wohnzimmertür Carmillas leichten Schritt.[27]

Auch wenn die Wiedergängerin Carmilla nicht mehr existiert, Lauras Erinnerung, Lauras Gedächtnis läßt die Vampirin wieder- und wiederkehren, macht aus ihr eine - mentale - Wiedergängerin, eine Wiedergängerin in Phantasien und Sehnsüchten.

Seit Jahren boomt die (seriöse) literaturwissenschaftliche Forschung zu Bram Stokers *Dracula* - dem (ein Vierteljahrhundert nach LeFanus *Carmilla* publizierten) Roman, dessen Titelheld zum Synonym für 'Vampir' wurde. Die Psychoanalyse und der Feminismus, die Mediengeschichte, der *New Historicism* haben sich *Dracula* mit den unterschiedlichsten Ergebnissen vorgenommen. So hat der Me-

---

[26] Sheridan LeFanu, 1994, S. 372.

[27] *Ibid.*, S. 414.

dientheoretiker Friedrich Kittler ausgemacht, daß es sich nicht etwa um einen Vampirroman handele, sondern um das Sachbuch unserer Bürokratisierung, das die Effekte moderner Medien abhandele, und hat Mina Harkers Schreibmaschine von der Firma Remington zur eigentlichen Protagonistin des Romans erklärt.[28] Postkoloniale und postimperialistische Lesarten haben den geographischen, den rassischen und ethnischen Diskurs des Romans zur politischen, sozialpsychologischen und mentalitätsgeschichtlichen Situation der englischen Gesellschaft am *fin de siècle* in Bezug gesetzt. Philologen haben die Quellen aufgetan, aus denen Stoker schöpfte, haben gezeigt, wie er verschiedenste Dichtungsmotive, Überlieferungen aus dem Aberglauben, aus historischen Legenden und der (niederen) Mythologie miteinander verwob - und wie er die Geschichten vom blutsaugenden Vampir mit den sagenhaften Berichten über den historisch verbürgten Vojevoden Vlad verband, genannt 'Tepez' ('der Pfähler'), der in der ungarischen Überlieferung *Dracole* heißt.

Auch in Bram Stokers *Dracula* destabilisiert das Vampirische konventionalisierte *gender*-Konfigurationen, subvertiert die vampirische Sexualität die heterosexuelle Matrix. Der Roman - ein Konglomerat von (nicht chronologisch geordneten) Niederschriften und Notaten der unterschiedlichen Figuren, Briefen, Mitteilungen, Zeitungsausschnitten, Tagebuchnotizen - beginnt mit Eintragungen aus dem Reisetagebuch von Jonathan Harker, der den ungarischen Grafen Dracula in Transsylvanien aufsucht, um ihn in bezug auf einen Grundstückskauf in England anwaltlich zu beraten. Die Atmosphäre in Draculas Schloß erlebt Harker als äußerst unheimlich, er merkt bald, daß er der Gefangene des Grafen ist, der ihn aber auch vor Gefahren schützt. So wird Harker in letzter Sekunde von Dracula davor bewahrt, von drei Vampirinnen überwältigt zu werden. Mit viel Glück gelingt es dem Anwalt schließlich aus dem Schloß zu entfliehen. Völlig entkräftet und mit Nervenfieber kämpfend wird er von Nonnen aufgenommen und gesundgepflegt. Harkers Schloßerlebnisse sind deshalb instruktiv, weil sie ein sehr klares Licht darauf werfen, was es eigentlich ist, das den

[28] Friedrich Kittler, 1989.

Vampirismus so bedrohlich macht - für Männer. Harker beschreibt seine Begegnung mit den Vampirinnen folgendermaßen:

> Alle drei hatten blendend weiße Zähne, die wie Perlen zwischen den Rubinen ihrer wollüstigen Lippen hervorglänzten. Sie hatten etwas an sich, das mir Unbehagen verursachte; ich verlangte nach ihnen und fühlte dennoch Todesangst. Ich empfand in meinem Herzen ein wildes, brennendes Begehren, daß sie mich mit ihren roten Lippen küssen möchten. [...] Ich lag still und blinzelte nur unter meinen Lidern hervor, halb in Todesangst, halb in wonniger Erwartung. [...] [Ein schönes Vampirweib] beugte sich über mich, indem sie sich auf die Knie niederließ und mir starr in die Augen sah. Es war eine wohlberechnete Wollüstigkeit, die anziehend und abstoßend zugleich wirkte; als sie ihren Nacken beugte, leckte sie ihre Lippen wie ein Tier, so daß ich im Licht des Mondes den Speichel auf ihren Scharlachlippen, ihrer roten Zunge und ihren weißen Zähnen erglänzen sah. [...] Ich fühlte erst die zarte, zitternde Berührung ihrer weichen Lippen auf der überempfindlichen Haut meiner Kehle und dann die harten Spitzen zweier scharfen Zähne, die mich berührten und darauf innehielten. Ich schloß die Augen in schlaffer Verzückung [...].[29]

In dieser Passage, die deutlich macht, wie 'schwül', wie sexualitätsbesessen sein Roman ist, bedient sich Stoker auf gut viktorianische Weise einer Deckgeschichtenstrategie: Er schreibt nicht über Sexualität, er schreibt über Vampirismus, sexualisiert das Vampirische aber so ungeniert, daß man eigentlich nicht mehr davon sprechen kann, daß etwa der vampirische Biß Sexualität symbolisiere und simuliere, der vampirische Akt - sozusagen eine Wiederkehr des Verdrängten - ist vielmehr Sex. In der zitierten Szene lechzt Jonathan Harker einerseits danach, diese vampirische Sexualität zu erleben, andererseits stürzt sie ihn in Todesängste. Wird er doch durch die Vampirinnen in die passive, hingebungsvolle, 'weibliche' Position gerückt, in die dessen, der - anstatt selbst zu penetrieren - penetriert wird. Die Bedrohung, der Jonathan ins schöne, lasziv lockende Auge blickt, ist die, kein 'richtiger' Mann mehr zu sein, sondern wie eine Frau zu sein - oder (fast genauso schlimm) wie ein homosexueller Mann. Obwohl also auf den ersten Blick in der zitierten Episode der heterosexuelle Code eingehalten scheint, Vampirinnen spielen mit einem männlichen Opfer,

[29] Bram Stoker, 1992, S. 53ff.

auf den zweiten Blick erweist sich die heterosexuelle Matrix als destabilisiert. Eine der entscheidenden Differenzen, die Gesellschaft konstituiert, die Trennung zwischen Männern und Frauen, wird verwischt - und das versetzt Jonathan so in Panik, daß er beschließt, lieber tot zu sein als ein Weib. In sein Reisetagebuch schreibt er (und dieser Formulierung bedienen sich im Roman viele der Männer, die mit dem Vampirischen in Kontakt kommen), daß er gerne sterben wolle, aber 'als Mann'.[30] Von Jonathan Harker gemeint ist diese Äußerung natürlich figurativ, im Sinne von 'mutig' sterben, 'nicht als Memme' sterben, literal sagt sie aber etwas anderes: als Mann - und eben nicht als Frau - sterben. Jonathan Harker kämpft also für sichere und feste Grenzen zwischen Männern und Frauen, dem Weiblichen und Männlichen, gerade weil ihm die Erfahrung mit den Vampirinnen gezeigt hat, wie leicht die Grenzlinie zwischen dem Männlichen und Weiblichen überschritten werden kann. Christopher Craft hat diese vampirische Subversion von Geschlechtergrenzen auch im vampirischen Mund symbolisiert gefunden:

> [...] dieser Mund [ist] per se widersprüchlich; er straft die leichtfertige Trennung von 'männlich' und 'weiblich' Lügen. Erst lockt er mit seiner einladenden Öffnung und verspricht rote Weichheit, [...] [zeigt dann aber seine phallischen Zähne]; der Vampirmund vereint und vermischt [...] die geschlechtsspezifischen Kategorien von Penetration und Empfänglichkeit. [...] er [zwingt] Widersprüche und Gegensätze zu einer furchteinflößenden Einheit.[31]

Vor der Bedrohung, von Wesen penetriert zu werden, die mit einem solchen (die Geschlechteropposition zum Kollaps bringenden) Organ ausgestattet sind, wird Harker von Dracula gerettet. Und damit kommt er ironischerweise vom Regen in die Traufe. Dracula nämlich reklamiert den jungen Mann für sich, den Vampirinnen gibt er den Bescheid: „Dieser Mann ist mein."[32] Im selben Moment, in dem eine Vergewaltigung, die immerhin noch heterosexuell kodiert ist, abgewendet wird, kündigt sich die homosexuelle Vergewaltigung an. Es

---

[30] *Ibid.*, S. 75, siehe auch S. 118.

[31] Zitiert nach Andrea Weiss, 1995, S. 92.

[32] Bram Stoker, 1992, S. 55.

scheint, daß Jonathan die erspart bleibt - ganz sicher aber ist das nicht: Das Reisetagebuch läßt Lücken, auch Erklärungslücken. Als Jonathan nach seiner Flucht aus dem Schloß aufgefunden wird, ist er sehr geschwächt, möglicherweise von Blutverlust, und psychisch völlig dekompensiert, möglicherweise durch einen vampirischen Akt Draculas. Das ist Spekulation, zurück zu dem, worüber der Text klare Auskunft gibt: Draculas englische Invasion.

Nachdem der Graf in England eingetroffen ist, wählt er sich Lucy, eine ein wenig kapriziöse Freundin von Jonathan Harkers Braut Mina, als Opfer aus. Lucy, das Mädchen mit dem teuflischen Namen: Lucy-Luzifer, wird damit die Braut desjenigen, den der Text immer wieder als leibhaftigen Teufel apostrophiert. Und das obwohl - oder gerade weil - viele Männer sie sich zur Frau wünschen. An einem Tag tragen ihr gleich drei Männer die Heirat an: Dr. Seward, ein Irrenarzt, Quincey Morris, ein Amerikaner, Arthur Holmwood, ein künftiger Lord. Lucy macht Morris und Seward durch ihre Entscheidung für den Lord in spe untröstlich und beklagt sich sehr darüber, daß ihr überhaupt eine solche Entscheidung aufgenötigt werde. In einem Brief an Mina schreibt sie:

> Ich brach wieder in Tränen aus -- ich fürchte, Liebste, Du wirst sagen, das sei ein sehr wässeriger Brief --- und fühlte mich wirklich recht elend. Warum kann auch ein Mädchen nicht drei Männer heiraten oder so viele, als sich um sie bewerben, und dadurch so viel Verwirrung und Herzeleid verhindern? Aber das ist ja Ketzerei, und ich sollte so was gar nicht sagen [...].[33]

Die Strafe für Lucys promiskes Begehren ist in Gestalt von Dracula schon im Anzug, der stattet ihr nächtliche Besuche ab und saugt ihr soviel Blut aus, daß ihr Leben nur gerettet werden kann, indem in einer Bluttransfusion nacheinander die drei Brautwerber und auch Professor van Helsing ihr Blut für sie geben.[34] Mittels der Bluttransfusionen gelingt es Lucy, metaphorisch das zu tun, was ihr verwehrt

---

[33] *Ibid.*, S. 82f.

[34] Professor van Helsing ist ein niederländischer Wissenschaftler, ein Mediziner, der auch über okkulte Kenntnisse verfügt und zum großen Widersacher von Dracula wird.

war, mehrere Männer zu heiraten.[35] Rekurriert der Text doch auf die Bluttransfusion als Bluthochzeit. Dem Bräutigam Arthur Holmwood wird von den anderen Blutspendern, die in diesem Fall die Täuschung für gnädiger als die Wahrheit halten, dann auch nicht gesagt, daß er nicht alleiniger Spender war (daß auch andere in einem quasi sexuellen Akt ihre Körperflüssigkeit, und in diesem Fall steht Blut wohl für Sperma, in Lucy eingeführt haben).

Das Blut aller vier Spender bleibt immer nur kurz in Lucys Körper. Es fließt durch ihn hindurch, um von Dracula aufgesaugt zu werden. Der Körper von Lucy wird gewissermaßen zu der *agora*, auf der die Vampirjäger (van Helsing und seine jungen Freunde) in Kontakt zueinander und zum Grafen treten. Hinter der (Blut-)Hochzeit verbirgt sich also eine Blutsbrüderschaft. Van Helsing und Lucys Bräutigame befestigen ihren homosozialen Bund durch das gemeinsam vergossene Blut, das von dem getrunken wird, gegen den sie sich verbündet haben. In dieser Perspektive ist Lucys Körper nur ein Medium zur Konstitution dieses homosozialen Bundes. Sobald dieser vorgenommen ist, kann er zerstört werden. Und so vernichten die Vampirjäger dann auch Lucys lebenden Leichnam,[36] vollziehen das Ritual der Pfählung:

> Arthur ergriff den Pfahl und den Hammer, und da er fest entschlossen war, zitterten sie nicht in seinen Händen. Van Helsing schlug sein Meßbuch auf und begann zu lesen, während Quincey und ich ihm respondierten, so gut wir es konnten. Arthur richtete die Spitze auf das Herz des Leichnams, ich konnte genau ihren Eindruck in dem weißen Fleisch erkennen. Dann schlug er mit aller Kraft zu. Das Wesen im Sarge krümmte sich zusammen, scheußlicher, blutiger Schaum trat auf seine geöffneten roten Lippen. Der Körper wand sich, erzitterte und zuckte in wilden Krämpfen; die scharfen weißen Zähne schnappten zu und durchschnitten die Lippen, die sich mit blutigem Speichel bedeckten. Aber Arthur wich nicht. Er glich einem Standbild des Gottes Tor, wie so sein unfehlbarer Arm sich hob und niederfiel, den gnadenlosen Pfahl immer wieder hin-

[35] Und so kommentiert van Helsing auch: „Dann ist also das Mädchen in Vielehe gestorben, und ich, dessen Weib schon lange tot, nach der Lehre meiner Kirche aber noch für mich lebendig ist und dem ich immer noch die Treue halte, ich bin Bigamist." (Bram Stoker, 1992, S. 242.)

[36] Der geht des Nachts im Londoner Norden um und saugt kleine Kinder aus. Inszeniert wird also eine vampirische Version des Mütterlichen.

> eintreibend. Das Blut quoll aus dem durchbohrten Herzen und spritzte weit herum. Auf seinem Angesicht leuchteten unerschütterliche Entschlossenheit und Pflichtbewußtsein; sein Anblick gab uns wieder Mut, und unsere Stimmen klangen lauter durch das Grabgewölbe. Dann ließen plötzlich die krampfartigen Bewegungen des Leichnams nach, die Zähne schlugen nicht mehr zusammen und das Zucken des Gesichtes hörte auf. Schließlich lag er still. Das Entsetzliche war vorüber.[37]

Die Episode läßt sich als als gemeinschaftliche Vergewaltigung, als *gang rape*, lesen, einer stößt zu, wieder und wieder, die anderen feuern ihn an; der slowenische Psychoanalytiker und Philosoph Žižek hat in Lucys Zuckungen so etwas wie die Epiphanie des - lacanianischen - Realen gesehen:

> Wenn in einer typischen Szene der Held das unschuldige Mädchen, das zum Vampir geworden ist, dadurch zu erlösen versucht, daß er sie auf angemessene Weise (der hölzerne Pfahl durchs Herz und so weiter) umbringt, so besteht das Ziel dieser Operation darin, das Ding vom Körper zu trennen, das Ding, diese Verkörperung perversen und traumatischen Genießens, aus dem [...] Körper auszutreiben. [...] [Das Ding, das Genießen dagegen versucht Widerstand zu leisten, kämpft darum,] nicht aus dem Körper entfernt zu werden. Als das Ding schließlich ausgetrieben ist, wechselt der Gesichtsausdruck Lucys in den Normalzustand zurück und nimmt wieder die Züge unschuldiger Glückseligkeit an - das Ding im Körper ist tot. Eine der geläufigen Phrasen über das Ding im Schauerroman ist der entsetzte Ausruf: 'Es ist lebendig!' - das will sagen, die Substanz des Genießens ist noch nicht mortifiziert, vom transzendental-symbolischen Netz zerstückelt. Das Paradox der Vampire ist, daß sie gerade als 'lebende Tote' weitaus lebendiger [sind] als wir, mortifiziert durchs symbolische Netz [...]. [...] die wirklichen 'lebenden Toten' sind wir, gewöhnliche Sterbliche, dazu verdammt, im Symbolischen zu vegetieren.[38]

Die Chance - wenn man sich entschließt, das mit Žižek als Chance zu begreifen - sich von den Mortifikationen des symbolischen Netzes zu befreien, vampirisch zu werden und tot lebendiger zu sein, als man es im Leben war, bekommt neben Lucy auch Mina, Jonathan Harkers

---

[37] Bram Stoker, 1992, S. 297f.

[38] Slavoj Žižek, 1994, S. 235f.

Ehefrau. In Bram Stokers *Dracula*, gibt es keine Männer, die Vampire werden, diejenigen, die vampirisiert werden, sind Frauen. Zwar saugt der Graf nicht nur Frauen, sondern auch etliche Männer aus,[39] seine männlichen Opfer verlieren aber bloß ihr Leben, ihnen bleibt, anders als Lucy und Mina, der Status des Untot-Seins vorbehalten. Es gibt also - auch in LeFanus *Carmilla* war das ja schon zu beobachten - eine geheime Affinität zwischen dem Vampirischen und dem Weiblichen. Der einzige Mann, der sich in Stokers Roman vom Grafen affizieren (wenn auch nicht vampirisieren) läßt, ist Renfield - ein geisteskranker Patient von Dr. Seward. Es sind mithin Frauen und wahnsinnige Männer, diejenigen also die an den Rand der symbolischen Ordnung verbannt sind, die eine Antenne für das Vampirische haben. Zu ihnen gehört Mina, der Dracula einen von Dr. Seward beobachteten nächtlichen Besuch abstattet:

> Das Mondlicht war so hell, daß es sogar durch den dicken gelben Vorhang das Zimmer noch so weit erleuchtete, daß man gut sehen konnte. Auf dem Bett zunächst dem Fenster lag Jonathan Harker; sein Gesicht war gerötet und sein Atem mühsam, als habe ihn ein Schlag getroffen. Auf der Kante des dem Fenster ferner stehenden Bettes kniete die weiße Gestalt seiner Frau. Neben ihr stand ein großer, hagerer Mann, vollkommen in Schwarz gekleidet. Sein Gesicht war abgewandt; aber als er sich umdrehte, erkannten wir den Grafen, sogar die Narbe auf seiner Stirn war zu sehen. Mit seiner linken Hand hatte er Frau Minas Hände umfaßt und hielt sie mit ausgestrecktem Arm weit von sich; seine Rechte umklammerte ihren Nacken und drückte sie mit dem Gesicht an seine Brust. Ihr weißes Nachthemd war mit Blut bespritzt, und Blut rann wie ein feiner Faden über des Mannes Brust, die er entblößt hatte. Minas Haltung hatte verzweifelte Ähnlichkeit mit der eines kleinen Kätzchens, dem ein Kind die Nase in die Milch stößt, um es zum Trinken zu zwingen. Als wir in das Zimmer hineinpolterten, wandte sich der Graf um; sein dämonischer Blick, von dem ich schon so oft in den Berichten gelesen, richtete sich auf uns. Seine Augen flammten in roter Höllenglut, die weiten Nüstern der weißen Adlernase öffneten sich weit und zitterten; die weißen, scharfen

[39] Ich nenne neben Swales und Renfield nur die Besatzung des Schiffes, mit dem Dracula nach England übersetzt.

> Zähne, die hinter den vollen Lippen des bluttriefenden Mundes sichtbar wurden, schlugen zusammen wie die eines wilden Tieres.[40]

Für Minas Vampirwerdung ist offenbar Voraussetzung, daß das Opfer - und das will auch als Blasphemie auf die christliche Eucharistie gelesen sein - das Blut des Vampirs trinkt. Dracula 'säugt' - eine Perversion des Mütterlichen - Mina mit seinem Blut. Überdies stellt die Szene möglicherweise eine Fellatio nach: Zwingt Dracula doch in einem hochsexuell konnotierten Akt, Mina eine Körperflüssigkeit zu trinken, die für Mina unaussprechlich ist. Auch sie erzählt die Episode aus ihrer Sicht: „Als das Blut zu spritzen begann, nahm er meine beiden Hände in eine der seinen und hielt sie fest umspannt; mit der anderen ergriff er meinen Nacken und preßte meinen Mund auf die Wunde, so daß ich entweder ersticken oder schlucken mußte von dem --- o mein Gott, o mein Gott!"[41] Was sie schlucken mußte, ist Mina unfähig über die Lippen zu bringen, und diese Leerstelle setzt die Leserphantasie in Gang, ermöglicht die Ersetzung von Blut durch Sperma. Konterkariert wird eine solche Lesart jedoch dadurch, daß das die vampirische Körperflüssigkeit spendende Organ nicht dem männlichen, sondern dem weiblichen Genitale ähnelt: Es wird als „klaffende Wunde"[42] beschrieben, aus der es blutet. Und das läßt eher an Menstruation denken. Wenn Mina darüber klagt, daß sie nun „unrein"[43] sei, kann das als ein Argument dafür gelten. Minas blutbeflecktes Nachthemd verweist aber vielleicht auch auf ihre vampirische Defloration.[44]

Die Episode ist sehr uneindeutig, die agierte Sexualität läßt sich kaum mit einem Erklärungsmodell beschreiben, sondern ist offenbar polymorph, vielgestaltig - und das gilt nicht nur für die vampirische

---

[40] Bram Stoker, 1992, S. 390f.

[41] *Ibid.*, S. 399.

[42] *Ibid.*, S. 394.

[43] *Ibid.*, S. 393.

[44] Es ist allerdings wohl zu spekulativ (immerhin ist Mina seit einiger Zeit Jonathan Harkers Ehefrau), anzunehmen, daß es sich nicht nur um ihre vampirische Defloration, sondern um ihre Defloration überhaupt handelt – auch wenn der Text häufiger von Jonathans geschwächtem und kraftlosem, kurz von seinem impotenten Zustand spricht. Vgl. Ken Gelder, 1994, S. 70.

Sexualität in dieser Szene, sondern für die vampirische Sexualität überhaupt, die polymorph-pervers ausgerichtet ist.[45] Sie kennt also vielfältige Formen des Genießens und wird nicht durch den Phallus, nicht durch Genitalität, zentriert. In diese vampirische Sexualität initiiert Dracula seine weiblichen Opfer eher - so sieht es Philip Martin[46] - durch Verführung, als durch Vergewaltigung. Berichtet Dr. Seward doch zweimal von Draculas Kopulation mit Mina. Er zeichnet sie als sadistischen Akt, aber auch auf eine Weise, die Draculas Verhalten liebevoll engagiert erscheinen läßt: „It interested me, even at that moment, to see that whilst the face of white set passion worked convulsively over the bowed head, the hands tenderly and lovingly stroked the ruffled hair." Auch wenn man sich Martins Lesart nicht anschließt, das Ausmaß, in dem die vampirische Sexualität Gewißheiten und gefundene Bedeutungen destabilisiert und irritiert, bleibt bemerkenswert (die Diffusion und Konfusion ist so groß, daß schlicht nicht entschieden werden kann, welcher Vorgang fokussiert wird: Stillen, Fellatio, Defloration, Menstruation).

Die vampirisierte Mina, die noch nicht 'fertige' Vampirin ist, aber eben auch nicht mehr 'rein' menschlich, kämpft anders als Lucy mit Verve gegen den Vampirismus. Das muß nicht verwundern, hat sie doch schon, bevor Dracula sie als Opfer auserkor, die eigentliche Waffe gegen den Vampirismus gefunden: die Bürokratie und die Ordnung. Mina kam auf die Idee, alle ihr vorliegenden Dokumente, Tagebücher, Notate, phonographischen Aufzeichnungen mit der Schreibmaschine abzutippen und chronologisch zu ordnen. Sie schuf damit einen (alles Wissen über Dracula versammelnden) Informationspool, der die Männer erst mit jenen Hinweisen versorgt, die ihnen erlauben, den Vampir zu jagen. Seitdem Mina vampirisiert ist, verfügt sie überdies über telepathische Fähigkeiten, kann in Hypnose Kontakt mit Dracula aufnehmen. Sie wird für die *crew of light*, für die Vampirjäger, technisch gesprochen zu einem Peilsender, mit dem Hinweise über den Aufenthaltsort des Vampirs gewonnen werden. Zu Minas Repertoire gehören also nicht nur (männlich konnotierte) Rationalität

[45] *Ibid.*, S. 69.

[46] Philip Martin, 1988.

und Bürokratisierungstechnik, sondern auch (weiblich konnotierte) Empfänglichkeit. Beides ist vonnöten, um den Vampir zur Strecke zu bringen (was schließlich gelingt). Obwohl Mina am meisten dazu beiträgt, den Vampir aufzustöbern und zu vernichten, schließt sie die Gruppe der Vampirjäger, die sich wohl durch das von Mina auch inkorporierte Vampirische verunsichert fühlt, von ihren Beratungen aus. Und am Schluß des Romans muß Mina, die gelegentlich Sympathie für die *New Women* bekundet hatte (für die Frauen im England der Neunziger Jahre, die sich mit emanzipatorischen Anliegen identifizierten), die beruflichen Experimente als Schreibmaschinistin, Dokumentatorin, Journalistin aufgeben, sie nimmt den Platz ein, den die Viktorianer für die verheiratete Frau vorsahen, den der Mutter. Sie schenkt Jonathan Harker, der nach Draculas Tod, die Kraft seiner Lenden wiedergefunden hat, einen Sohn. Offenbar kann Jonathan erst dann Vater werden, als er sich (mit Hilfe der *crew of light*) von Dracula befreit hat - dem archaischen Übervater, der den anderen Männern seiner Horde (Arthur Holmwood und Jonathan Harker) die Frauen wegnimmt. Deren Zusammenrottung - so hat Freud es in *Totem und Tabu*[47] beschreiben - zielt also auf den Vatermord.

Der homosoziale Bund der Vampirmörder schafft aus der Welt, durch was er sich gefährdet sieht: den Vampir - und die vom Vampirischen ausgehende Destabilisierung der gesellschaftlichen und symbolischen Ordnung. Am Schluß des Romans sind jene Differenzen wieder trennscharf instituiert, die vampirisch subvertiert worden waren: die Differenz zwischen Lebenden und Toten, die Differenz zwischen Männern und Frauen. Männer müssen nicht länger Angst haben, daß der Vampir verborgene weibliche oder verborgene homosexuelle Anteile in ihnen weckt; Frauen nehmen (wenn sie Lichtgestalten wie Mina sind - und nicht fleischliche Wesen wie Lucy, die sich mit mehreren Männern vergnügen wollen: solche Frauen freilich sind besser tot) ihre Rolle als Mutter und Engel der Familie ein und geben ihre emanzipativen Bestrebungen auf, zeigen nicht länger ihren Mut, ihren Intellekt, ihre Rationalität.

---

[47] Sigmund Freud, 1974.

Auch wenn wir uns ein anderes Ende von Bram Stokers *Dracula* wünschten, die Behauptung von der Ausmerzung alles Vampirischen, die am Ende von Stokers Roman steht, ist längst falsifiziert. Vampire sind wie *aliens*, irgendwo überlebt immer ein Restchen von ihnen. Wieviele ihrer Artgenossen auch gepfählt werden - es sind nicht alle. Und die Überlebenden melden sich zurück, kommen wieder und wieder: im nächsten Horrorfilm, im nächsten Comicstrip, im nächsten Anne Rice-Roman.

Literaturverzeichnis:

Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik,* Deutsch von Thomas Lindquist, München, 1994.

Dyer, Richard: „Children of the Night. Vampirism as Homosexuality, Homosexuality as Vampirism". In: Susannah Radstone (ed.), *Sweet Dreams. Sexuality, Gender and Popular Fiction*, London, 1988.

Freud, Sigmund: „Totem und Tabu". In: ders.: *Studienausgabe,* Bd. 9, Frankfurt/M., 1974.

Garber, Marjorie: *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst*, Frankfurt/M., 1993.

Gelder, Ken: *Reading the Vampire*, London/New York, 1994.

Kittler, Friedrich: „Dracula's Legacy's". In: *Stanford Humanities Review* 1, 1989.

LeFanu, Sheridan: „Carmilla". In: Alan Ryan (ed.), *The Penguin Book of Vampire Stories,* Harmondsworth, 1988.

— „Carmilla". Deutsch von Gertrud Baruch. In: Dieter Sturm, Klaus Völler (ed.), *Von denen Vampiren,* Frankfurt/M., 1994.

Martin, Philip: „The Vampire in the Looking-Glass. Reflection and Projection in Bram Stoker's Dracula". In: Clive Bloom et al. (ed.), *Nineteenth Century Suspense. From Poe to Conan Doyle,* Houndsmills, London, 1988.

Rice, Anne: *Interview with the Vampire*, New York, 1988.

— *Gespräch mit dem Vampir*. Aus dem Amerikanischen von Karl Berisch und C. P. Hofmann, Gütersloh, 1994.

Stoker, Bram: *Dracula*, Oxford, 1988.

— *Dracula,* Aus dem Englischen von Stasi Kull, München/Wien, 1992.

Sturm, Dieter: „Literarischer Bericht". In: Dieter Sturm, Klaus Völler, *Von denen Vampiren,* Frankfurt, 1994.

Weiss, Andrea: *Vampires & Violets. Frauenliebe und Kino,* aus dem Englischen von Elfi Hartenstein, Dortmund, 1995.

Žižek, Slavoj: *Denn sie wissen nicht, was sie tun. Genießen als ein politischer Faktor*, Wien, 1994.