

Erstveröffentlichung

1 Kappeler, Andreas: Osteuropäische Geschichte. In: *Aufriß der Historischen Wissenschaften*. Bd. 2: Räume. Stuttgart: Reclam 2001, pp. 198-265, hier p. 200 mit weiterführender Literatur.

2 Gerrits, André/ Adler, Nanci (Hg.): *Vampires Unstaked. National Images, Stereotypes and Myths in East Central Europe*. Amsterdam et al.: North-Holland 1995.

3 Ruthner, Clemens: Sexualität Macht Tod/t. Prolegomena zu einer Literaturgeschichte des Vampirismus. In: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/CRuthner1.v.13.04.2002.p.2>; zu allfälligen Quellen Stokers cf. Ruthner, Clemens: *Süd/Osteuropäer als Vampire: Draculas Karriere vom blutrünstigen Tyrannen zum mythischen Blutsauger*. In: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/CRuthner3.v.25.02.2003.p.8ff>.

4 Lecouteux, Claude: *Die Geschichte der Vampire. Metamorphose eines Mythos*. Aus dem Franz. v. Harald Ehrhardt. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler 2001, p. 23f.

5 Brittnacher, Hans Richard: *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994, p. 119.

6 CRuthner v. 13.04.2002, p. 11.

7 Gelder, Ken: *Reading the Vampire*. London, New York: Routledge 1994 (Popular Fiction Series), pp. 81-85.

8 Schmidt, Klaus M.: *Dracula – Der Herrscher der Finsternis. Vom mittelalterlichen Mythos zum modernen Zelluloid-Nervenkitzel*. In: Müller, Ulrich/ Wunderlich, Werner (Hg.): *Dämonen, Monster, Fabelwesen*. St. Gallen: UVK 1999 (Mittelalter Mythen 2), pp. 185-204, hier p. 193.

Die Thematisierung der sog. Fremdheit des europäischen Ostens ist durchaus nicht originell, sehr wohl aber aktuell. Noch in jüngster Zeit wurde die Abgesondertheit der orthodoxen Welt vom westlichen, abendländischen Europa auf theoretische Beine gestellt.¹ Die stereotypisierte Fremdheit des Raumes wurde und wird – gewissermaßen metonymisch – in einer Figur verkörpert gesehen: in der des Vampirs.²

Im Anschluss an den florierenden Gedankenaustausch zur Vampirologie – zum volkswissenschaftlichen Vampir des 18. Jahrhunderts ebenso wie zum literarischen des 19. Jahrhunderts – manifestiert etwa in einigen jüngeren, im Rahmen des *Kakanien*-Projektes ventilierten Fallstudien, sind daher einige Reflexionen dazu nicht unangebracht. Ich will an dieser Stelle versuchen, die Vampirliteratur des 19. Jahrhunderts weiter auf ihre Schauplätze zu untersuchen und zu hinterfragen, welche Inhalte, Ideen oder Ideologien – kurz gesagt welche Konnotationen – in die Wahl der jeweiligen Schauplätze impliziert waren und sind. Ist diese Diskussion für die westliche Literatur – wenn auch auf Bram Stokers *Dracula* zentriert – gut und fruchtbar vorangetrieben, so fehlt sie für die Literatur aus dem Osten Europas weitestgehend.

Relativ neue Fragestellungen sind jene nach der Reflexion und Reaktion in den Literaturen des östlichen Europa auf den Impuls *Vampir-Motiv* sowie nach den Schauplätzen von Vampirgeschichten in den Literaturen osteuropäischer Herkunft. Da – gemessen am Parameter der englisch- und französischsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts – die Literatur der deutschsprachig dominierten ostmitteleuropäischen Reiche (Preußen/Deutsches Reich, Österreich-Ungarn) ebenso gemeint sein muss wie die slavischsprachige Literatur des Russischen Reiches, wird hierzu eine Unterscheidung nötig sein. Für die Diskussion der politisch-gesellschaftlichen Einbettung des literarischen Vampirs wird aber einleitend eine Differenzierung des Volksglaubens-Vampirs und des literarischen Vampirs, sowie eine Überprüfung beider Figuren auf ihre Relevanz für den Historiker nützlich sein. Folgende Untergliederung bietet sich daher an: 1) Schauplatz und Herkunft in Geschichte und Vampirliteratur 2) Vampire in der galizisch-polnischen deutschsprachigen Literatur 3) Vampire in der Ukraine und in Russland 4) Lokalkolorit, Inversion und Abstraktion: eine Zusammenfassung.

Bram Stoker hat – und mit dieser Feststellung müssen sich die Ausführungen dazu in der vorliegenden Untersuchung erschöpfen – mit dem Grafen *Dracula* (1897) jene Vampirgestalt geschaffen, die als der Erzvampir der englischen Literatur bezeichnet wurde, und damit »ein Stück beinahe vergessener (süd)osteuropäischer Kulturgeschichte zurück ins ›kulturelle Gedächtnis‹ des Westens«³ gebracht. Auch hinsichtlich der Schauplätze hat er noch dazu mit relativ einfachen Mitteln Maßstäbe gesetzt: Er hat die bisherigen Schauplätze der Vampirliteratur, die britischen Inseln und den Osten Europas in Gestalt von Transylvanien, zusammengefasst und somit eine Europa umspannende Bühne für sein Werk geschaffen. Dementsprechend weiter wird auch die Vampir-Welt in räumlicher und zeitlicher Hinsicht gespannt. Die Geografie wird anscheinend historisch, tatsächlich aber ephemere, die entwickelten ethnogenetischen Thesen abenteuerlich. Diesen mythischen Verschleierungen setzt Stoker noch nach, wenn er nicht wie Sheridan Le Fanu in *Carmilla* (1872) Authentizität durch Anschluss an die Vampirberichte des 18. Jahrhunderts sucht,⁴ sondern ausschließlich in der intermedialen Arbeit (Tagebucheintragungen, Reiseberichte, Zeitungsberichte, Tondokumente usw.).⁵

Die in der Fabel Stokers reflektierte geopolitische Situation seines Kontextes wurde gut dargestellt und ist daher klar erkennbar: Der Engländer Jonathan Harker kommt – zunächst in geschäftlichen Angelegenheiten – zu *Dracula* nach Siebenbürgen. Im Gegenzug dringt der Graf mit expansiven Absichten in England ein. Eine eindeutig westlich konfigurierte »Männerallianz«⁶ (England, Holland, USA) verfolgt ihn schließlich unter Nutzung modernster Technologie⁷ in seine Heimat und schaltet ihn aus – mit einem Messer wohlgerichtet, nicht mit dem rückständigen, vorgeschriebenen Pfahl. Der Graf wird somit als der »böse, halborientalische Osteuropäer *Dracula*«⁸ zum Inbegriff für die Bedrohung der letztlich erfolgreichen britischen Weltordnung.

9 Miller, Elizabeth: Reflections on Dracula. Ten Essays. White Rock/Br. Col.: Transylvania 1997, p. 167.

10 Berg, Stephan: Schlimme Zeiten, böse Räume: Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Metzler 1991, p. 41ff, pp. 49-53; Brittnacher 1994, p. 120.

11 Ich nehme für den vorliegenden Beitrag folgende Unterscheidung vor: »Raum« wird – etwa im Gegensatz zur umfassenden Definition vom künstlerischen Raum bei Lotman, Jurij: Die Struktur literarischer Texte. München: Fink 1972, pp. 311-329 – von den Protagonisten sinnlich i.w.S. wahrgenommen; »Schauplatz« bezeichnet das weitere, in einen Kontext und in eine Konnotation eingebettete Umfeld.

12 Kreuter, Peter Mario: Der Vampirglaube in Südosteuropa. Studien zu Genese, Bedeutung und Funktion. Rumänien und der Balkanraum. Berlin: Weidler 2001, p. 17.

13 Barber, Paul: Vampires, Burial, and Death. Folklore and Reality. New Haven, London: Yale UP 1988, p. 67.

14 Brittnacher 1994, p. 130.

15 Chotjewitz, Peter O.: Der Vampir. Theorie und Kritik einer Mythe. In: Insel-Almanach auf das Jahr 1972 (1972), pp. 96-111, hier p. 104f.

16 CRuthneri v. 13.04.2002, p. 5f.

17 Schroeder, Aribert: Vampirismus. Seine Entwicklung vom Thema zum Motiv. Frankfurt/M.: Akad. Verl.ges. 1973 (Studienreihe Humanitas. Studien zur Anglistik), p. 153f.

18 Pütz, Susanne: Vampire und ihre Opfer. Der Blutsauger als literarische Figur. Bielefeld: Aisthesis 1992, p. 119.

19 Perkowski, Jan L.: The Darkling. A Treatise on Slavic Vampirism. Ohio: Slavica 1989, p. 75.

20 Gelder 1994, pp. 38-41; zu England cf. Havekost, Ernst: Die Vampir-sage in England. Halle/S.: Hohmann 1914, p. 62.

21 Gelder 1994, p. 24.

1) Schauplatz und Herkunft in Geschichte und Vampirliteratur

Die Arbeit mit dem Raum hat in der fantastischen Literatur und somit auch in den Vampirgeschichten des 19. Jahrhunderts wesentliche Bedeutung als Stimmung- und Stilmittel. V.a. die Landschaft als Vermittlerin von Fremde und Bedrohung ist von grundlegender Bedeutung; Elizabeth Miller hat auf die *Landschaft* als Symbol des Gegensatzes von zivilisiert und primitiv, von rational und irrational, von geordnet und chaotisch schon bei Shakespeare und auf seinen diesbezüglichen Einfluss auf Stoker hingewiesen.⁹ Diesen literarischen Raum konstituierten bereits die *gothic novel* und die deutsche Romantik zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Zumeist in einem von seiner Umwelt isolierten Schloss angesiedelt, soll die gesicherte Welt des Akteurs und des Rezipienten entgrenzt werden. Dunkelheit und Auswegslosigkeit manifestieren sich so architektonisch.¹⁰

In diesem Beitrag soll der Versuch unternommen werden, die räumliche Argumentation ausgewählter Werke der Vampirliteratur des 19. Jahrhunderts noch weiter zu führen. Anschließend an die Perspektive von der Ebene des unmittelbaren (etwa Schloss) und des unmittelbar wahrnehmbaren (etwa Schloss vom Dorf aus) Raumes soll die Frage nach dem Schauplatz¹¹ gestellt werden. Dieser erfüllt in den Vampirgeschichten in Ost und West eine klare Funktion, nämlich die der Absonderung vom Kontext des Rezipienten, gelegentlich sogar vom Kontext des innertextlichen Erzählers.

Mit dieser räumlichen Abgesondertheit korrespondiert auch die soziale Abgehobenheit der literarischen Vampirgestalten. Kann der Vampir des Volksglaubens als »ein wiederkehrender Toter, der sein Grab verläßt, um Lebenden das Blut auszusaugen, das Vieh zu ruinieren oder anderen Schaden zuzufügen«¹², charakterisiert werden, der seinen Entstehungsort nicht verläßt,¹³ so ist im Gegensatz dazu der literarische Vampir ausdrücklich nicht Teil der dörflich-bäuerlichen Gesellschaft. Vielmehr hat eine Untersuchung ergeben, dass 70% aller literarischen Vampire Aristokraten sind¹⁴ und sich somit ihrer zumeist bürgerlichen Umwelt gleichermaßen entziehen wie der Natur. Meistens gehört zum Inventar des literarischen Vampirs somit die Ausstattung mit feudalen Grundrechten (Gerichtsbarkeit, Gewalt über Pacht- und Lehenverträge, *ius primae noctis*). Ein daran anschließendes Phänomen ist das kultivierte Auftreten, nicht selten mit Bindung an den urbanen Raum,¹⁵ die in krassem Widerspruch zur Herkunft und Unterkunft des Vampirs steht. Daraus resultiert die verführerische Kraft des – v.a., aber nicht ausschließlich – weiblichen literarischen Vampirs.

Daran anschließend muss eine Eingrenzung der Raumes vorgenommen werden, in dem Vampirismus beobachtet wurde und von dem das Vampir-Motiv somit ausging. So lässt sich feststellen oder zumindest hinterfragen, inwieweit das Fremdbild Osteuropa wirkte. V.a. zwei Elemente konstituieren den Raum, in dem Vampirismus auftritt: Zum einen die Erdbestattung, zum anderen der unmittelbare Kontakt mit slavischsprachigen Kulturen. Nicht überzeugend ist hingegen das Argument, die Orthodoxie habe zum Transport eines Wiedergängerglaubens wesentlich beigetragen.¹⁶ Über den slavischsprachigen Raum hinaus hatte auch Ungarn bereits in den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts auf den britischen Inseln als das Ursprungsland des Vampirismus gegolten.¹⁷ Durchaus an die moderne Argumentation anschließend wird die *osteuropäische* Heimat daher als über das slavische Siedlungsgebiet hinausgehend verstanden. Auch – und hier wird deutlich, warum die Frage nach der geografischen Verbreitung des Vampirismus in diesem Zusammenhang relevant ist – der literarische Vampir wurde sehr zeitig mit dem Phänomen eines »slawischen Phantasiegebildes«¹⁸ gleichgesetzt und somit wohl implizit von (Zentral-)Europa abge sondert.

Für den Vampirglauben wurde u.a. slavische Urheberschaft beansprucht.¹⁹ Noch weiter zurück verfolgt sind jedoch die vorchristlich-griechischen Wurzeln des Vampirglaubens evident; auch in England wurde er aber zumindest bis ins 12. Jahrhundert festgestellt.²⁰ Es ist tatsächlich schwierig, die Gestalt des Vampirs auf einen einzigen Ursprungsmoment zurückzuführen und andererseits nicht dem Klischee vom – in der Fiktion häufig benutzen – kulturell omnipräsenten Vampir aufzusitzen.²¹ Dennoch lässt sich der Vampirglaube – einigermaßen ruhigen Gewissens – im östlichen Europa fokussieren. Eine *inneröstliche* Definition über den slavischsprachigen Raum hinaus (Ungarn) macht aber klar: Dem eigentlich heterogenen, vielfältigen *Osten* ist – aus zivilisierter, abendländischer Perspektive – nur die Eigenschaft der Fremdheit gemeinsam. Das Vampir-Phänomen und die damit verbundenen Figuren kommen also aus dem *Osten*, sind in ihrer Genese nur dort möglich und somit distant.

22 Grundlegend zur Verarbeitung des literarischen Vampirs im Theater cf. Summers, Montague: *The Vampire. Its Kith and Kin*. London: Routledge & Keagan 1928 [Neuauf. New York: Dorset 1991], pp. 290-320.

23 Auerbach, Nina: *Our Vampires, Ourselves*. Chicago: Chicago UP 1995, p. 27; zu Byron cf. unten.

24 Byron hatte seinen Augustus Darvell sogar aus Europa verbannt, cf. Brittnacher 1994, p. 154.

25 Ibid., p. 130.

26 Cf. Kappeler 2001, p. 201 mit weiterführender neuerer Literatur.

27 Auerbach 1995, p. 196 u. p. 30.

28 Cf. Borrmann, Norbert: *Vampirismus oder die Sehnsucht nach Unsterblichkeit*. München: Diederichs 1999, p. 63.

29 Gelder 1994, p. 9; die hier behandelten Texte aus dem Osten Europas sind zugänglich in Sturm, Dieter/Völker, Klaus (Hg.): *Vampiren und Menschensaugern. Dichtungen und Dokumente*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994, pp. 144-319 (Gogol', Tolstoj, Turgenew); Sacher-Masoch, Leopold v.: *Don Juan von Kolomea. Galizische Geschichten*. Hg. u. mit einem Nachw. versehen v. Michael Farin. Bonn: Bouvier 1985, pp. 19-61; Przybyszewski, Stanisław: *De profundis und andere Erzählungen*. Hg. v. Matthias Schardt u. Hartmut Vollmer mit einer Nachbemerkung v. Jan Papiór. Paderborn: Igel 1990 (Werke, Aufzeichnungen, Briefe 1, Erzählungen 1), pp. 157-199.

30 CRuthneri v. 13.04.2002, p. 8; zur Bewertung der deutschsprachigen Vampirliteratur des 19. Jahrhunderts cf. Summers 1928/1991, p. 320.

31 Zu Anregungen zur Verarbeitung des Vampir-Motivs in der polnisch-galizischen deutschsprachigen Literatur cf. Hock, Stefan: *Die Vampyr-sagen und ihre Verwertung in der deutschen Litteratur*. Berlin: Duncker 1900 (Forsch. zur neueren Litteraturgeschichte 17), p. 129ff. – Zum Mythos Galizien in Literatur und Geschichte cf. zuletzt Hüchtker, Dietlind: *Der »Mythos Galizien«. Versuch einer Historisierung*. In: Müller, Michael G. et al. (Hg.): *Die Nationalisierung von Grenzen. Zur Konstruktion nationaler Identität in sprachlich gemischten Grenzregionen*. Marburg: Herder-Inst. 2002 (Tagungen zur Ostmitteleuropa-Forsch. 16), pp. 81-107.

32 Kłańska, Maria: *Problemfeld Galizien in deutschsprachiger Prosa 1846-1914*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1991, pp. 56-72.

Schließlich ist auch die Rezeption des Vampirmotivs ein historisch-dynamischer Prozess; einen wichtigen Beitrag zu seiner Verbreitung leistete das Theater.²² Es befreite den Vampirstoff vom aristokratischen Solipsismus des Byronismus²³ und machte ihn allgemein zugänglich. Die britischen Inseln und der unbestimmte Osten Europas²⁴ – die beiden Schauplätze, die Stoker synthetisieren sollte – blieben auch im Theater die hauptsächlichen Schauplätze der Vampirliteratur.

Beiden Räumen, den britischen Inseln und dem osteuropäischen Festland (in Gestalt der ungarischen Ebene bzw. des siebenbürgischen Berglandes) gemeinsam ist ihre periphere Lage; die Differenz besteht in der Distanz zwischen Entstehungs-Schauplatz des Vampir-Mythos einerseits und dem Zentrum seiner literarischen Transformation andererseits. Die durchaus ambivalente Einschätzung dieser exotischen Spannung, sei sie nun im Westen oder im Osten verankert, bleibt charakteristisch. Das Bild des Vampirs als »geheimnisvoller Fremder aus slavischen oder überseeischen Provinzen«²⁵ ist ebenso gültig wie das des sozialen Blutsaugers und des dämonischen Verführers bzw. seines weiblichen Äquivalents.

Die Untersuchung der Schauplätze in der vampirischen Trivial- und Bühnenliteratur des 19. Jahrhunderts wäre eine eigene Darstellung wert. Jedenfalls wird klar, welchem Wandel die Verortung des fremden Europa gerade im 19. Jahrhundert unterzogen war: Wurde im frühneuzeitlichen Verständnis der barbarische Norden Europas dem zivilisierten, um das Mittelmeer konstituierten Süden gegenübergestellt, so verschob sich die Wahrnehmungsgrenze im Lauf des 19. Jahrhunderts zusehends; neues Fremdbild wurde der Osten.²⁶ James Malcolm Rymer führt in *Varney the Vampyre, or the Feast of Blood* (1845-1847) die Vampire auf Skandinavien oder die Levante zurück.²⁷ In dieser Argumentation überschneiden sich gewissermaßen die beiden historischen Abgrenzungen des *bekanntes vom fremden* Europa, an deren chronologischem Schnittpunkt das Werk entstanden ist: Sowohl der Norden (Skandinavien) als auch die Levante (Balkan!!!) gelten als Heimat der fremden, bedrohlichen und doch so faszinierenden Blutsauger und Wiedergänger.

2) Vampire in der galizisch-polnischen deutschsprachigen Literatur

Als literarische Gestalt hatte der Vampir im 19. Jahrhundert weite, von George Noel Gordon Lord Byron, Percy Bysshe Shelley und John Polidori in englischer und von Charles Nodier in französischer Sprache ausgehende Verbreitung. Für den englischen, französischen und deutschen Sprachraum konnte das Motiv durchgehend und auf hoher qualitativer Ebene faszinieren, in der zweiten Jahrhunderthälfte drang der literarische Vampir nach Russland, in das Werk Ivan S. Turgenews und Aleksej K. Tolstoj vor.²⁸

Die deutsche Sprache hatte für das Vampir-Motiv durch die geopolitische Situation des 18. und 19. Jahrhunderts eine – übrigens auch von Stoker angesprochene – Transmitterfunktion:²⁹ Erste Berichte über Vampirismus gelangten über den deutschen Sprachraum und daher in deutscher Sprache nach Westen; paradoxerweise ist der Vampir aber in der deutschsprachigen Literatur erst im 20. Jahrhundert und im Vergleich mit anderen nie wirklich heimisch geworden.³⁰ Der skizzierten Drift-Richtung des Vampirmotivs liegt aber – neben dem gleichermaßen oft thematisierten wie belastenden phasenverschobenen Auftreten kultureller Erscheinungen in West und Ost – noch eine andere Bewegung zu Grunde: Der Vampir war – von der Gestalt eben zum Motiv gewandelt – in den Osten Europas heimgekehrt.

Im Anschluss an die Frage nach der Funktion der deutschen Sprache für die Verbreitung des Vampir-Motivs in seiner literarischen Gestaltung ist die in den letzten Jahren so gründlich untersuchte deutschsprachige galizische³¹ Literatur in diesem Zusammenhang zu behandeln. V.a. Leopold von Sacher-Masoch hat in seine Schilderungen und Betrachtungen des Kronlandes Galizien, die als der beste Teil seiner Arbeiten gelten, Elemente des Vampirmythos einfließen lassen. In der Person Sacher-Masochs verbindet sich der österreichisch-loyale Polizeidirektors-Sohn mit dem interessierten, sympathisierenden Beobachter polnischer und ruthenischer Unabhängigkeitsbestrebungen.³²

Sacher-Masoch thematisiert in der äußerst erfolgreichen Erzählung *Don Juan von Kolomea* (1866) erstmals die Diskrepanz zwischen den Polen und den Ruthenen Galiziens.³³ Der gängigen polnisch-ukrainischen Folie des jüdischen Schankwirts wird dabei noch ein weiterer Topos aufgebürdet, der eines Vampirs. Als der ruthenische Landadelige Demetrius, der die Geschichte der brüchig gewordenen Liebe zu seiner Frau erzählt, die obligate Schenke eines Dorfes betritt, reagiert die Frau des Schankwirts folgendermaßen:

33 Ibid., p. 67.

34 Sacher-Masoch 1985, p. 23.

35 Gelder 1994, p. X, p. 8, pp. 13-17,
p. 22f.

36 Bihl, Wolfdieter: Die Juden. In: Die
Habsburgermonarchie 1848-1918. Bd.
3. Die Völker des Reiches. Wien: ÖAW
1980, pp. 880-948, hier p. 915.

37 Zur Funktion und zum Bild des
jüdischen Schankwirts in Polen cf.
Haumann, Heiko: Geschichte der
Ostjuden. München: dtv 1999,
p. 62ff., pp. 95-100.

38 Kłańska 1991, pp. 188f; zur juden-
freundlichen Haltung Sacher-Ma-
sochs cf. Exner, Lisbeth: Leopold von
Sacher-Masoch. Hamburg: Rowohlt
2003, p. 97.

39 Exner 2003, p. 84.

40 Kłańska 1991, p. 182.

41 Gelder 1994, p. 31.

42 Matuszek, Gabriela: »Der geniale
Pole«?: Stanisław Przybyszewski in
Deutschland (1892-1992). Aus dem
Poln. v. Dietrich Scholze. Paderborn:
Fgell 1996 (Literatur- u. Medienwiss.

41) (Kölner Arb. zur Jahrhundertwen-
de 6), p. 47.

43 Ibid., p. 37ff.

Sie krümmte ihren hohen Rücken, ihre feinen durchsichtigen Hände spielten mit dem Branntweinmaß, ihre Augen hefteten sich an den Fremden. Eine glühende, verlangende Seele stieg aus diesen großen schwarzen, wollüstigen Augen, ein Vampyr aus dem Grabe einer verfaulten Menschennatur, und saugte sich in das schöne Antlitz des Fremden.³⁴

Sacher-Masoch verknüpft hier die erotische und die soziale Bedeutung der Vampirfigur. Das Vampir-Motiv wurde, unterschiedlich polarisierend, häufig mit dem Judentum in Zusammenhang gebracht. Viele Eigenschaften des Vampirs haben Parallelen zum ausgeprägten Stereotyp des Juden: Die Mobilität, die Angst vor globaler und daher unkontrollierbarer Einflussnahme, Merkmale eines äußerlich wahrnehmbaren Fremdbildes.³⁵ Ein weiteres Motiv des galizischen Dorflebens, dem Sacher-Masoch die Jüdin/Vampirin der Erzählung nahe stellt, ist das der Schankwirtin; als Metonymie ist hier das Branntweinmaß zu interpretieren. Tatsächlich waren die Juden auch nach den agrarischen Krisen zu Beginn des 19. Jahrhunderts v.a. in Galizien die Hauptbetreiber des Schank- und Gastgewerbes; noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts stellten sie 80% der in diesem Wirtschaftszweig Tätigen.³⁶ Als Pächter der adeligen Alkoholherstellungs- und -vertriebsprivilegien im polnisch-dörflichen Alltagsleben waren sie seit jeher gleichermaßen begünstigt wie belastet: Da der Adel diese Privilegien fast ausschließlich über Pächter ausübte bzw. die Einkünfte über Juden einbringen ließ, waren sie in den Augen der bäuerlichen Unterschicht der Inbegriff der Ausbeutung. Zwischen Feldarbeit und Durststillung trat der adelige Gutsherr für den bäuerlichen Untertanen kaum in Erscheinung, sehr wohl aber sein jüdischer Pächter.³⁷

In einer seiner Judengeschichten, in *Moses Goldfarb und sein Haus* (1878) rekurrierte Sacher-Masoch auf die Assoziation Jude/Blutsauger. Sie diente ihm als Erklärung – nicht als Rechtfertigung – für die soziale Außenseiterstellung der Juden: Dem polnischen Adeligen, dem Staatsbeamten, dem katholischen Pfarrer und dem Pastor der deutschen Kolonie im Nachbardorf erscheint der Jude gleichermaßen als Blutsauger; die Sympathie des Autors ist dabei unmissverständlich auf Seiten des Juden.³⁸ In *Aus dem Tagebuch eines Weltmannes* (1870) wird der großstädtisch-weibliche, erotische Vampir zwar am Rande, jedoch wiederholt bemüht, in *Ewige Jugend* (*Liebesgeschichten* 1874-1877) sogar die Geschichte der Blutgräfin Elisabeth Báthory aufgegriffen.³⁹

Dass sich Sacher-Masoch zu diesen implizit antisemitischen Assoziationen entschließt, ist nicht mit Antisemitismus zu begründen. Sacher-Masoch galt als Fürsprecher der Juden, wenngleich seine Perspektive als Christ durch den »Blick von außen«⁴⁰ naturgemäß limitiert war. Ob er den erotischen oder den sozialen Aspekt des literarischen Vampirs akzentuiert, Sacher-Masoch bleibt in seinen Schilderungen dem galizischen Lokalkolorit verpflichtet, dessen Darstellung ohne ausführliche Behandlung der Juden wohl tatsächlich unvollständig wäre.

Ein weiteres Vampir-Werk der östlichen Peripherie des deutschen Sprachraumes aus dem späten 19. Jahrhundert ist Stanisław Przybyszewskis *De profundis* (1898). Dieser Roman war weniger in seinen Entstehungsumständen, als vielmehr in seiner Rezeption rasch als Fremdbild aus dem Osten markiert. Er erinnert in seiner Personage an Byrons Vorbild vom »depopulated text«⁴¹. Die Figuren der Erzählung beschränken sich auf zwei inzestuös verbundene Geschwister; über weite Strecken ist der Text auf die Dialogform reduziert. Der Schauplatz, ja sogar der Raum, bleiben weitgehend irrelevant. Der Autor erörtert Visionen und keine wie auch immer geartete Realität; dementsprechend hält er sein Werk bewusst und generell – und somit auch hinsichtlich des Schauplatzes – »von den Bildern und Symbolen des polnischen nationalen Universums frei«⁴², um ihm allgemeine Gültigkeit zu verleihen.⁴³

3) Vampire in der Ukraine und in Russland

Wie bereits erwähnt, hatte sich auch die Literatur des Russischen Reiches des Vampir-Themas angenommen. Russische Autoren bezogen, wie viele literarische Impulse der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, auch das Vampirmotiv v.a. aus Frankreich.⁴⁴ Wie dicht an die westlichen Vampirfiguren angeschlossen wurde, sei nur an einem repräsentativen Umstand festgemacht: Die Vampire der hier untersuchten russischen Autoren sind alle der romantischen, in diesem Sinne westlichen Vampirerzählung zuzurechnen. Sie sind durchweg siegreich oder entgehen zumindest ihrer Vernichtung.⁴⁵

Nikolaj V. Gogol' ist – obwohl gebürtiger Ukrainer – wegen seiner Verwendung der russischen Literatursprache in diesem Zusammenhang zu behandeln. Seine Erzählung *Der Vij* (1835)

44 Göbler, Frank: Das Werk Aleksej
Konstantinovič Tolstoj's. München:
Verl. Otto Sagner in Kommission
1992, p. 89.

45 Gelder 1994, p. 50.

46 Cf. Rancour-Laferrriere, Daniel: The Identity of Gogol's Vij. In: Harvard Ukrainian Studies 2 (1978), pp. 211-234, hier p. 214f.; Brown, William Edward: A History of Russian Literature of the Romantic Period. Vol. 4. Ann Arbor/Mich.: Ardis 1986, p. 275, p. 283.

47 Göbler 1992, p. 82f.

48 Pütz 1992, p. 87.

49 Göbler 1992, pp. 88-94, p. 103, p. 109.

50 Ibid., p. 84f., p. 111.

51 Ibid., pp. 28-33, p. 87f., p. 110.

52 Ibid., p. 106.

ist Teil von *Mirgorod*, einem Zyklus von Erzählungen mit ukrainischer Atmosphäre. Sie spielt im entsprechend lokal kolorierten Kiever Umland; die verarbeiteten Einflüsse sind vielfältig,⁴⁶ folkloristische und volkssprachliche Elemente fehlen nicht. Bei näherer Betrachtung fällt auf, dass es in der slavischen Mythologie oder Folklore weder eine konkrete Vij-Gestalt noch Gnommen generell gibt. Gogol' hat den folkloristischen Zug der Erzählung daher artifiziell herbeigeführt, die postulierte kolossale Kreation des Vij ist Produkt seiner eigenen Vorstellungskraft. Auch die Ansiedlung der Geschichte in Kiev dürfte der Unterstützung des folkloristischen Flairs gedient haben.

Zwei ausdrückliche Vampirerzählungen hat Aleksej K. Tolstoj vorgelegt. In der um 1840 entstandenen, aber erst nach seinem Tod veröffentlichten Erzählung *La famille de vourdalak. Fragment inédit d'un inconnu* wird der Schauplatz des Vampirmythos in seinen ursprünglichen Kontext, nach Serbien um 1759, zurückverlegt. Die Rahmenhandlung, häufiges Mittel zur Distanzierung des Autors und seines Erzählers vom Geschehen, ist in Wien und Paris angesiedelt; die Geschichte spielt ausdrücklich zur Zeit des Wiener Kongresses. Das Vampirphänomen hat sich nach Paris ausgebreitet;⁴⁷ die geografische Ausrichtung (Bedrohung von Osten nach Westen) entspricht somit dem westlichen Muster und nimmt dessen idealtypische Ausprägung in Stokers *Dracula* vorweg.

Für »wohliges Unbehagen«⁴⁸ sorgte Tolstoj mit seiner Erzählung *Uppyr'* (*Der Vampir*, 1841). Anders als in typischen Produkten der Gruseliteratur seiner Zeit verzichtet Tolstoj auf äußere Merkmale bei Personen und in der Kulisse zur Erzielung eines Horroreffektes. So bleibt etwa die direkte Beschreibung der Begegnung mit dem Vampir aus, Horror entsteht hauptsächlich aus der Wahrnehmungsunsicherheit der Akteure. Ein weiteres Mittel, mit dem Tolstoj Unsicherheit erzeugt, ist die häufige Variation von Personage und Raum. Authentizität hingegen erweckt der Autor durch den Einschub von Zeugnissen schriftlicher oder sonstiger historischer Verbindlichkeit, nicht selten über die Grenzen von Raum und Zeit hinweg.⁴⁹

So unsicher und variabel der unmittelbare Ort des Geschehens, der Raum, bei Tolstojis *Uppyr'* ist, so sicher ist der Schauplatz. Ein Teil der Geschichte – gewissermaßen der Rahmen – spielt in Moskau und Umgebung, wobei im Gegensatz zur Familie Vurdalak aber auf Anhaltspunkte für eine konkrete zeitliche Zuordnung verzichtet wird. *Uppyr'* ist somit eine der wenigen fantastischen Geschichten Tolstojis, die Russland zum Mit-Schauplatz und Russen als Akteure hat.⁵⁰ Er spannt somit den Bogen der Verortung seiner fantastischen Fabeln zwischen dem ihm und dem Leser vertrauten Umfeld und einem – aus östlich-russischer Perspektive – exotischen Ausland, denn der andere Teil der Erzählung, der Kern der Fabel, handelt ausdrücklich im italienischen Como. Tolstoj schließt mit der Auswahl seiner Schauplätze unmittelbar an Polidori an und demonstriert somit auch seine weltoffene, westliche Bildung.

Weitläufige Schauplätze des Westens, deren unmittelbare Erfahrung in Russland für die Dichter seiner Zeit unerfüllter (Puškin) oder erfüllter (Gogol') Lebenstraum waren, galten Aleksej K. Tolstoj wohl als selbstverständlich. Bereits als Kind hatte er Deutschland bereist und soll sogar auf Goethes Knie gesessen haben. Einen großen Teil seiner Jahre verlebte der hoch mobile Poet in Deutschland, Frankreich und Italien; *Uppyr'* ist nicht zuletzt die Verarbeitung einer Romanze in Como. In dieser frühen Prosa Tolstojis gibt es darüber hinaus reichhaltige Bezüge zur Antike und zum Mittelalter sowie zu den Schauplätzen Rom, Italien und Frankreich. Hinzu kommt, dass Tolstoj für den Vampirstoff eine Transportfunktion hatte, die am deutlichsten wird in seiner relativ späten (1867) Übersetzung von Goethes *Braut von Korinth*; auch seine Prägung durch E.T.A. Hoffmann ist auf seine Westkontakte zurückzuführen und für seine Auseinandersetzung mit dem Vampirmotiv wesentlich.⁵¹

Tolstoj verarbeitet einen besonders starken, über das Biografisch-Erlebte hinausgehenden Bezug zum Italien-Motiv. Die »Übertretung der Gesetze des Raums«⁵² durch die Etablierung eines italienischen Hauses in Russland hat ausgesprochen fantastischen, durch entsprechende Attribute (alte Gemälde, Staub, Spinnweben) zusätzlich schaurigen Charakter. Italien war darüber hinaus aus russischer Perspektive ebenso Ausland wie – um beim Parameter Stoker zu bleiben – Transylavinen aus britischer Sicht.

Die Vampirerzählungen Aleksej K. Tolstojis und insbesondere *Uppyr'* vereinigen viele Merkmale des Vampir-Kanons: die Verortung im Fremden, in entlegenen geografischen Räumen – wobei aus West-Ost (England/Frankreich-Osten) Ost-West (Russland-Italien) wird –, das Motiv der dämonischen Verführerin nach zahlreichen englischen, französischen und deutschen Vorbildern, die Verwurzelung im aristokratischen, im Falle d'Urfés aus der *Famille Vourdalak* sogar reaktionären Millieu im Gegensatz zur Weltneuordnung, manifestiert durch den Wiener



53 Ibid., p. 91.

54 Lecouteux 2001, p. 29.

55 Cf. Pütz 1992, pp. 119-126.

56 Jänsch, Erwin: Das Vampir-Lexikon. Die Autoren des Schreckens und ihre blutsaugerischen Kreaturen. München: Knauer 2000, p. 317.

57 Schaefer, Hildegard: Moskau. Das dritte Rom. Studien zur Geschichte der politischen Theorien in der slawischen Welt. Darmstadt: WBG 1963, p. 169f.

58 Hosking, Geoffrey: Russland. Nation und Imperium 1552-1917. Aus dem Engl. v. Kurt Baudisch. Berlin: Siedler 2000, pp. 310-315; zu Kontakten Turgenews mit Herzen und Bakunin cf. Lebedev, Jurij: Turgenew. Moskva: Molodaja Gvardia 1990. (”izn’ zamečatel’nych ljudej 706), pp. 454-461.

59 Düwel, Wolf et al. (Hg.): Geschichte der klassischen russischen Literatur. Berlin, Weimar: Aufbau 1965, p. 431.

60 Hosking 2000, p. 314.

Kongress. Darüber hinaus dient der Schauplatz häufig zur Abrückung »vom realistischen Ausgangspunkt der Erzählung«. ⁵³ Merkmale der unmittelbaren Konfrontation in der Grusel- und Vampirerzählung wie der Raum und seine Ausstattung, die Angst, Vampire anzusprechen und antivampirische Mittel, die Tolstoj konstituiert (heilige Gegenstände, Amulette, Kreuze), ⁵⁴ tun ein Übriges.

Ivan S. Turgenew rekurrierte in seiner vampirischen Erzählung *Prizraki* (etwa 1864) ebenfalls auf eine Reihe westlicher Themen und Motive. ⁵⁵ Der Teufel in Menschengestalt als Begleiter des Menschen – am prägnantesten natürlich in Goethes *Faust* verkörpert –, Besuche in den Kulturzentren Rom und Paris sowie die weibliche Vampirgestalt englischer Abstammung Ellis stellen das wesentliche Inventar dieser »spirituellste[n]« ⁵⁶ Vampirgeschichte dar, ausgewählte Schauplätze des *Westens* die Stationen auf dem Weg der Desillusionierung, den der Ich-Erzähler der Geschichte geht. Die englische Küste soll dem Erzähler die destruktive Gewalt der bisher idyllisierten Natur vor Augen führen, Rom veranschaulicht die Vergänglichkeit und ethische Fragwürdigkeit politischer Macht, Paris schließlich demaskiert fleischliche Genüsse. Die starre Höflichkeit eines deutschen Kleinstaates und die Sehnsucht des Autors, Südamerika zu sehen, sind weitere Mittel für die universelle Charakteristik der Erzählung.

Auch bei Turgenew ist eine Inversion feststellbar: Nicht ein Vampir östlicher Herkunft wirkt im britischen Kontext, sondern ein englischer in der russischen Provinz. Auch der Erzähler ist gewandt und mobil; er betont zum Beispiel, bereits in Paris gewesen zu sein. Die Schauplätze der Erzählung stehen als Sinnbilder für Aspekte des Diesseits und sind durchweg negativ besetzt. Von einer Zurückweisung westlicher Kultureinflüsse, etwa unter dem bedingungslosen Einfluss slavophiler Gedanken, kann jedoch nicht gesprochen werden, da alle geschilderten Eindrücke des Ich-Erzählers russische Entsprechungen haben. Das Bild des römischen Machtstaates wird durch das des Bauern- und Kosakenführers Stepan Razin ergänzt, der in den späten 1660er Jahren in weiten Teilen Russlands wütete, St. Petersburg ist ein schaler, im dörflichen Flair verhafteter Abklatsch seines ursprünglichen Vorbildes Paris. Turgenew stellt somit das alte, vorpetrinische Moskovien und das neue, modernisierte russische Imperium als Veranschaulichungen der Desillusionierung Seite an Seite.

Italien und speziell Rom hatten für das russische Geistesleben des 19. Jahrhunderts einerseits die Bedeutung der Rückkehr zu einem Ursprung im Sinne des Anschlusses an westliche kulturelle Traditionen, andererseits aber auch die des Gegenpols in kultureller Hinsicht, der mit dem Diskurs rund um Moskau als *Drittes Rom* fassbar ist. Unter dem Zaren Nikolaus I. (1825-1855) war in der politischen Diskussion – etwa in den Schlagworten von Orthodoxie, Autokratie und Nationalität – eine ausdrückliche Rückkehr zu derartigen Werten zu erkennen, ⁵⁷ aber auch in den unterschiedlichen oppositionellen Kreisen nahm die Idee eines eigenständigen, sich vom Westen Europas unabhängig erneuernden Russland zusehends Gestalt an. Turgenew war v.a. über die Exponenten der Intelligencija, Alexander Herzen (russ. Gercen) und Michail A. Bakunin mit revolutionären, eine autochton russische gesellschaftliche Entwicklung fordernden Kreisen in Kontakt gekommen. ⁵⁸ Gleichzeitig damit hatte Turgenew paradoxerweise verstärkt Kontakt zum westlichen Lebensstil; so verlegte er zu Beginn der 60er Jahre seinen Wohnsitz dauerhaft in den Westen, auch die Kontaktnahme mit den revolutionären Demokraten fand in den westlichen Metropolen Paris und London statt.

Prizraki kann man somit als eine Abrechnung Turgenews mit den vielfältigen Ereignissen und Ideen im Kontext des Autors seit 1860 lesen. ⁵⁹ Die Grundhaltung ist dabei pessimistisch, einerseits gegen die Stilisierung sowohl von Ost als auch von West gerichtet. Andererseits war Turgenew sowohl von der russischen Regierung (St. Petersburg, Rom und politische Macht) und ihren Reformen enttäuscht, sah aber auch seine revolutionären Kontakte und deren Ideen – Herzen etwa hatte in der Gesellschaftsordnung der Kosaken eine der Möglichkeiten einer modellhaften Demokratisierung Russlands gesehen ⁶⁰ – desillusioniert.

4) Lokalkolorit, Inversion und Abstraktion: Eine Zusammenfassung

In den Vampirerzählungen des europäischen Ostens und v.a. des slavischen Sprachraumes gibt es somit durchaus Parallelen zum Westen: Am deutlichsten wird dies zunächst in der Ambivalenz von Faszination und Abstoßung gegenüber den Vampirgestalten. In Analogie zu westlichen Vampirerzählungen, aber auch darüber hinaus würde ich drei Möglichkeiten der Funktion des Schauplatzes in den Vampirerzählungen aus dem Osten Europas sehen:

- Eine Möglichkeit, welche die hier untersuchten Autoren in ihren Vampirerzählungen sahen, bestand somit darin, ihre Vampire in einen osteuropäisch-slavisches Lokalkolorit zu stellen und somit bewusst auf das Bild Osteuropas als Heimat der Vampire zu rekurrieren, etwa bei Gogol', der dazu sogar einen Mythos erfand oder bei Sacher-Masoch, der ihn in Verbindung mit anderen Volksfiguren (galizisches Judentum) stellte.
- Eine weitere Möglichkeit, die v.a. Tolstoj in seinen Vampirerzählungen nutzte, war die konventionelle Verortung des Fantastischen im geografisch Entlegenen, das im Vergleich zu westlichen Vampirerzählungen umgekehrt wurde; Gerade Tolstoj war darüber hinaus an der Ausprägung eines Kanons vampirischer Stilmittel prägend beteiligt.
- Eine dritte Möglichkeit bestand schließlich in der Abstraktion vom Schauplatz. Dies konnte auf unterschiedliche Weise geschehen: Turgenev verband eine umspannende Kette von Schauplätzen, stellte sie nebeneinander und besetzte sie – durchweg und unabhängig vom Begriffspaar vertraut/fremd – pessimistisch. Przybyszewski hingegen akzentuierte die Allgemeingültigkeit seiner erotischen Fabel, indem er auf die Thematisierung des Schauplatzes verzichtet.

In der Übernahme und Bearbeitung des Vampir-Motivs durch Autoren des europäischen Ostens ist daher zunächst die nicht weiter überraschende Bemühung um kulturelle Gleichstellung mit dem Westen erkennbar. Darüber hinaus diente der Vampirmythos aber einer Eigenperzeption, einer Stilisierung des im Westen wahrgenommenen Fremden.

Ob und wie die geografische Verortung und die Funktionalisierung der Schauplätze durch AutorInnen von Vampirerzählungen aus dem Osten Europas – v.a. auch im südslavischen Raum – nach Stoker und im 20. Jahrhundert weitergeführt wurde, kann getrost, ja muss weiteren Forschungen vorbehalten bleiben.

Ass.-Prof. Dr. Christoph Augustynowicz, geb. 1969 in Wien, 1987-1994 Studium der Geschichte und der Slavistik (Russisch), im WS 1990/91 einsemestriger Aufenthalt an der Universität Volgograd, Russland. Seit 1994 beschäftigt am jetzigen Inst. für Osteuropäische Geschichte der Univ. Wien; 1997 Promotion zum Dr.Phil zum Thema *Die Kandidaten und Interessen des Hauses Habsburg in Polen-Litauen während des Zweiten Interregnums 1574-1576*. Seit 2000 Arbeit an der Habilitationsschrift *Sandomierz als polnisch-galizische Grenzstadt 1772-1844*. Im Zuge der diesbezüglichen Recherche regelmäßige Forschungsaufenthalte in Polen.
Kontakt: christoph.augustynowicz@univie.ac.at