



KATRIN REICHWEIN

DIE ADAPTION DES VAMPIRMOTIVS BEI
BYRON, POLIDORI, LE FANU UND STOKER

DÄMONISCHE VERFÜHRER IN DER LITERATUR

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Impressum:

Copyright © 2017 Studylab

Ein Imprint der GRIN Verlag, Open Publishing GmbH

Druck und Bindung: Books on Demand GmbH, Norderstedt, Germany

Coverbild: GRIN | Freepik.com | Flaticon.com | ei8htz

Katrin Reichwein

Dämonische Verführer

**Die Adaption des Vampirmotivs bei
Byron, Polidori, Le Fanu und Stoker**

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitende Bemerkungen	5
2 Vorüberlegungen: Weiblichkeit und Vampirismus	11
2.1 Die Dämonisierung der Weiblichkeit: Von der Göttin zur Vampirin.....	11
2.2 Weiblichkeit, Gender und Vampirismus	18
2.3 Weibliche Sexualität im 19. Jahrhundert	24
2.4 Weiblichkeitsentwürfe zwischen femme fatale und femme fragile.....	30
3 Die Anfänge der literarischen Vampirin: Goethes Ballade „Die Braut von Korinth“ .	38
4 Der männliche Vampir: Lord Byrons Fragment und John William Polidoris „Der Vampyr“	44
4.1 Angst vor dem weiblichen Begehrn.....	45
4.2 Darvell und Ruthven – Homosexuelle Vampire?	47
5 Die lesbische Vampirin: Joseph Sheridan Le Fanus „Carmilla“.....	53
5.1 Von Tätern und Opfern	55
5.2 Carmillas Verführungsstrategie	56
5.3 Tabubruch Homosexualität	61
5.4 Die Vampirin als Naturwesen	67
5.5 Carmillas Tod – Die Wiederherstellung patriarchaler Ordnung	71
6 Der Klassiker: Bram Stokers „Dracula“	76
6.1 Draculas Rolle als Katalysator	76
6.2 Draculas weibliche Gefolgschaft.....	83
6.3 „Dracula“ im Kontext der New-Woman-Bewegung	114
7 Fazit: Die Vampirin des 19. und ihre Schwestern des 20. Jahrhunderts	124
8 Ausblick: No Sex Sells – Stephenie Meyers „Twilight“-Saga	130
8.1 „Twilight“ und Sexualität	131
8.2 „Twilight“ und Feminismus.....	132
8.3 „Twilight“ und Religion	135
9 Literaturverzeichnis	140

1 Einleitende Bemerkungen

Seit mehr als zwei Jahrhunderten beißen sich Vampire weltweit durch diverse Medien. Die Angst vor blutsaugenden Wesen ist seit der Antike belegt. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts, in der Hochzeit der englischen Schauerliteratur (*gothic novel*) und der Schwarzen Romantik wird der Vampir schließlich zu einer festen literarischen Figur, mit dem Roman *Dracula* von Bram Stoker (1897) erhält er eine vorläufig endgültige Gestalt.

Wie kaum ein anderes literarisches Motiv hat sich die Gestalt des blutsaugenden Wiedergängers im 20. und noch jungen 21. Jahrhundert zu einem beliebten Artikel der westlichen Unterhaltungsindustrie entwickelt. Zahlreiche Werke erreichten mit dem Vampir als Hauptfigur ein großes Publikum; auch in der Kinderliteratur, im Comic, im Computerspiel, auf der Bühne, in der Werbung hat sich der Vampir seinen Platz erobert.

Die Figur des Vampirs röhrt an archetypische menschliche Ängste und Wünsche. Sehnsucht nach Unsterblichkeit, die Angst vor dem Tod und den Toten sowie die Faszination und Symbolkraft von Blut sind nur einige wenige dem Motiv zugrundeliegende Themen, die als Ursache für den immer noch andauernden Erfolg genannt werden können.

Da Gewalttätigkeit und Blutdurst im Vampirmotiv buchstäblich aus dem Nichts kommen, dient sich seine literarische Adaption grundsätzlich jeder beliebigen Kritik an: Der Vampir erscheint mal als Sinnbild einer entmachteten und rachsüchtigen Aristokratie, mal als Symbol nymphomanischer Weiblichkeit, mal als das eines maßlosen Don-Juanismus, mal wird mit ihm der Stalinismus gebrandmarkt, mal das Franco-Regime, mal die Jesuiten, dann wieder sind es Bürokratie, venerische Krankheiten oder die Furcht vor neueren wissenschaftlichen Entdeckungen wie Hypnose und Magnetismus, die im Vampir ihr Bild gefunden haben. Eben diese Elastizität verbietet eine [...] simple Deutung.¹

¹ Hans Richard Brittnacher: Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur. Frankfurt: Suhrkamp 1994. S. 125.

Für das 19. Jahrhundert beschreibt Susanne Pütz treffend eine „Polyvalenz“² des Vampirmotivs. In dieser Zeit transportierte es sowohl psychologische, wissenschaftliche als auch religiöse und gesellschaftskritische Aussagen.³ Am Offensichtlichsten tritt jedoch die sexuelle Symbolkraft des Vampirs zu Tage. Mario Praz hat in seiner breit angelegten Studie *Liebe, Tod und Teufel* festgestellt, dass Sexualität in der Literatur und Kunst der (Schwarzen) Romantik deutlich im Mittelpunkt gestanden habe.⁴ Es verwundert daher wenig, dass auch der Schwerpunkt der literarischen Vampire in der Romantik liegt. Insbesondere die Frühromantiker wollten das Verhältnis der Geschlechter neu bestimmen, propagierten die Emanzipation der Frau sowie Liebe und Sexualität außerhalb der bürgerlichen Konventionen von Ehe und Moral. So schrieb etwa Clemens Brentano in Liebesraserei an seine Dichterkollegin Caroline von Günderode:

[S]o öfne alle Adern deines weisen Leibes, daß das heiße, schäumende Blut aus tausend wonnigen Springbrunnen sprizze, so will ich dich sehen, und trinken aus den Tausend Quellen, trinken biß ich berauscht bin und deinen Tod mit jauchzender Raserei beweinen kann [...]. [E]s ist zu viel, waß ich habe, drum beiße ich mir die Adern auf, und will es dir geben, aber du hättest es thun sollen, und saugen müssen. Oefne deine Adern nicht Günterrödchen, ich will dir sie aufbeisen.⁵

Dieser Brief aus dem Jahr 1802 schildert bereits eindrücklich die herausragenden Bestandteile des literarischen Motivs, die Verschmelzung von Sexus und Vampirismus. Die blutsaugenden Untoten verkörpern zu allen Zeiten sexuelle Potenz. So ist der Biss des Vampirs von einer starken sexuellen Metaphorik umgeben und kommt einer dentalen Penetration gleich.

Die in Vampirerzählungen dargestellten Vorstellungen von Erotik haben eine komplexe Beziehung zur Sexualität innerhalb der jeweiligen gesellschaftlichen Ordnung. Der Vampir, der sich zum einen einer eindeutigen geschlechtlichen

² Susanne Pütz: Vampire und ihre Opfer. Der Blutsauger als literarische Figur. Bielefeld: Aisthesis 1992. S. 12.

³ Vgl. ebd. S. 166.

⁴ Vgl. Mario Praz: Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik. Band 1. München: dtv 1970. S. 13.

⁵ Clemens Brentano: Sämtliche Werke und Briefe. Band 29: Briefe I (1792-1802). Nach Vorarbeiten von Jürgen Behrens und Walter Schmitz hrsg. von Lieselotte Kinskofer. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer 1988. S. 444f.

Identifizierung als Mann oder Frau entzieht, verstößt zum anderen gegen die akzeptierten Normen der ehelichen Monogamie und Heterosexualität. – Der vampirische Bruch mit geltenden Normen wird gleichermaßen gefürchtet als auch herbeigesehnt.

Zum Bedeutungskern des Vampirismus gehört nicht nur die Sexualität, auch Geschlecht – im Sinne von *gender* – spielt in der klassischen europäischen Vampirliteratur des 19. Jahrhunderts eine wesentliche Rolle. In den Texten des 19. Jahrhunderts geht die vampirische Bedrohung häufig von einer Frau aus. Vom Mann nicht mehr kontrollierbare Weiblichkeit tritt dämonisch hinter der Fassade domestizierter Weiblichkeit hervor. Vor allem die weibliche Vampirin ist es, die *aktiv* ihre Sexualität auslebend, von den Männern als Bedrohung empfunden wird. Traditionell auf die passive Rolle verwiesen und außerhalb der ehelichen Schranken ein asexuelles Wesen, stellt die Frau in Gestalt der Vampirin einen Tabubruch dar. Im Vampirismus lebt sie die Erotik außerhalb der reglementierten Moralvorstellungen der Gesellschaft aus. Sowohl voreheliche Hingabe, wie sie etwa in Stokers *Dracula* oder Johann Wolfgang von Goethes *Braut von Korinth* (1797) thematisiert wird, als auch homosexuelle Liebe, wie im Falle von Sheridan Le Fanus *Carrolla* (1872), erschüttern die bestehende gesellschaftliche Ordnung, in der nur dem Mann die Erfüllung seiner sexuellen Natur gestattet wird.

Nach Simone de Beauvoir wird die Frau zumeist in der traditionellen weiblichen Rolle des Opfers gesehen: „Die Frau ist das schlafende Dornröschen, die Eselshaut, das Aschenbrödel, das Schneewittchen, lauter Gestalten, die ergebungsvoll dulden.“ Es ist das Schicksal der Frau zu leiden und passiv auf ihren Prinzen zu warten, denn: „Oberstes Gebot für die Frau ist, ein Männerherz zu entzücken.“⁶ Mit der Figur der Vampirin wandelt sich dieses Bild. Als selbstbestimmte Frau ergreift die Blutsaugerin die Initiative, sie erobert den Mann – bevor sie schließlich getötet wird.

Weiblichkeit dieser Art ist zwar mit Macht assoziiert, doch letztlich überschreitet die Vampirin nur scheinbar die Grenzen des Kontrollierbaren, denn sie ist das Objekt einer genuin männlichen Literaturschöpfung, niemals ihr Subjekt.

Jedenfalls ist sie [die Frau] nichts anderes, als was der Mann befindet; so spricht man auch von ihr als vom „anderen Geschlecht“, worin sich ausdrückt, daß sie dem Mann in erster Linie als Sexualwesen erscheint:

⁶ Simone de Beauvoir: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Reinbek: Rowohlt 1968. S. 284f.

da sie es für ihn ist, ist sie es ein für allemal. Sie wird bestimmt und unterschieden mit Bezug auf den Mann, dieser aber nicht mit Bezug auf sie; sie ist das Unwesentliche angesichts des Wesentlichen. Er ist das Subjekt, er ist das Absolute: sie ist das Andere.⁷

Sie fällt damit in den Bereich der von Männern produzierten Vorstellungen von Weiblichkeit. Die feministische Literaturforschung bzw. die heutigen *Gender Studies* haben solche Inszenierungen weitgehend als Männerfantasien entlarvt. Mit dem von Klaus Theweleit geprägten Begriff der Männerfantasie ist gemeint, dass die Frauenfiguren Wunschprojektionen sind, in denen sich individuelle und kollektive Fantasien über das Wesen der Frau ausdrücken, wie auch die zeitgenössischen Erwartungen und Ängste der Männer verbildlicht werden.⁸ Die für die patriarchale Gesellschaftsordnung bedrohlichen Formen weiblicher Sexualität, welche in der Vampirin ihre Verkörperung finden, sollen unter Kontrolle gebracht werden, indem sie entweder als männliche Wunschvorstellung umfunktioniert oder aber als Perversion und Abnormität denunziert werden.

Die Vampirin fügt sich in ein „gigantisches Figurenpanoptikum“⁹, hervorgebracht von der männlichen Kunstproduktion und losgelöst von der Realität der Frauen. Das Weibliche werde laut Silvia Bovenschen so zum „Kunstweiblichen“¹⁰ verdoppelt, welches Frauen mit der Natur identifiziere und nicht die wirklichen Frauen, sondern das imaginierte/konstruierte Idealbild des Weiblichen meine.¹¹

Da das Weibliche der männlichen Bestimmung bedarf, um die Differenz der Geschlechter zu markieren, gehe der Begriff des Weiblichen verloren und ein „begriffliches ‚Niemandsländ‘“¹² entstehe. Die Konsequenz dieser Existenz ohne ei-

⁷ Ebd. S. 11.

⁸ Vgl. grundlegend Klaus Theweleit: Männerphantasien. Band 1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte. München: dtv 1995.

⁹ Silvia Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt: Suhrkamp 1979. S. 13.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Vgl. ebd. S. 37.

¹² Ebd. S. 14.

genen Platz in der Kultur ist eine quasi vampirische Zwischenexistenz; „gleichermaßen innerhalb und außerhalb einer geschichtlichen Situation.“¹³ Frauen kommt in einer patriarchal dominierten Gesellschaft der Status einer Unterworfenen und zugleich Ausgeschlossenen zu. Eine doppelte Rolle, die sich ähnlich im Bild der Vampirin nachvollziehen lässt.

Einem dualisierenden Prinzip folgend wird die Vielfalt der stereotypen Frauenbilder in zwei Teile gespalten; in eine idealisierte und eine dämonische Gestalt. Der eine Teil steht für Werte und Normvorstellungen, die von der Gesellschaft für schützenswert gehalten werden. Der andere Teil symbolisiert die Sehnsucht aus der Enge des Werte- und Normenkorsets zu entfliehen. Die Frau ist Heilige oder Hure, Unschuld oder Verführerin, liebende Mutter oder *femme fatale*. Auch der Vampir-Mythos sieht in seiner literarischen Verarbeitung nur zwei alternative Rollen für seine Protagonistinnen vor. Sie sind entweder das unschuldige Opfer oder die blutrünstige Vampirin. Als Vampirin kann sie sich den Zuschreibungen, denen wirkliche Frauen unterliegen, entziehen. Doch auch sie bleibt als imaginierte Figur durch Anpassung oder durch Negation den männlichen Weiblichkeitsbildern unterworfen.

Weder tot noch lebendig ist der Vampir [...] die uneindeutige Gestalt, die Gestalt der „Negativität“ schlechthin. Daß er von Anfang an gern mit weiblichem Antlitz ausgestattet wurde, liegt [...] vornehmlich daran, daß spätestens die Romantik „Weiblichkeit“ als ein kritisches Konzept entdeckt hat, das sich gegen die Zwangorganisation von Kultur und Gesellschaft ausspielen läßt. Daß damit zugleich die Frau [...] auf den Ort des Todes und des Anderen, des Disparaten und Naturhaften festgelegt wird, läßt den Begriff zu einer Kategorie mit Hintersinn, zu einer ideologischen Falle werden.¹⁴

Ausgehend von diesen Überlegungen der Vampire als Kunstfiguren, Projektionen zeitgenössischer Ängste, Wünsche und Vorstellungen soll im Folgenden betrachtet werden, wie sich die weibliche Blutsaugerin in der Literatur des 19. Jahrhun-

¹³ Ebd. S. 264.

¹⁴ Silvia Volckmann: Gierig saugt sie seines Mundes Flammen. Anmerkungen zum Funktionswandel des weiblichen Vampirs in der Literatur des 19. Jahrhunderts. In: Weiblichkeit und Tod in der Literatur. Hrsg. von Renate Berger und Inge Stephan. Köln/Wien: Böhlau 1987. S. 155-176. Hier: S. 166.

derts darstellt. Der eingangs nur kurz angerissenen Mehrdimensionalität des Motivs kann diese Arbeit nicht gerecht werden. Die folgenden Interpretationen wollen keinen Überblick über alle möglichen Lesarten dieser Texte geben, sie konzentrieren sich auf die zum Kern des Motivs gehörenden Vorstellungen der Sexualität.

Als Einleitung in das Thema wird zunächst ein Einblick in die antiken Vorstellungen von blutsaugenden Dämoninnen gegeben. Im Anschluss daran sollen die Erwartungen an die gesellschaftliche Rolle der Frau des 19. Jahrhunderts, welche sich auf das Bild der Vampirin auswirkten, sowie die zeitgenössische Vorstellung weiblicher Sexualität, die maßgeblich vom Mediziner Richard von Krafft-Ebing beeinflusst wurde, betrachtet werden. Den Abschluss dieses ersten Teils bildet ein Überblick über die entgegengesetzten Konzeptionen von *femme fatale* und *femme fragile*, zwischen deren Polen die weiblichen Protagonisten der Vampirgeschichten oszillieren.

Das besondere Augenmerk dieser Arbeit wird sich auf die Vampirtexte des ausgehenden 19. Jahrhunderts richten. Als Vorläufer dieser wird zunächst Goethes *Braut von Korinth* im Mittelpunkt stehen, des Weiteren werden die Schriftsteller Sheridan Le Fanu und Bram Stoker betrachtet, die das Bild der vampirischen *femme fatale* maßgeblich geprägt haben. Jeder dieser Autoren setzt bei der Konzeption seiner weiblichen Vampirfigur(en) einen anderen Schwerpunkt: Handelt es sich bei Goethes Vampirin noch um eine zurückhaltende Liebende, verschiebt sich dieses Bild mit fortschreitender Dämonisierung der Frau im 19. Jahrhundert. So prägte Le Fanu mit *Carmilla* maßgeblich den Prototyp der homosexuellen Vampirin und Stoker bringt in *Dracula* die männliche Skepsis gegenüber weiblichen Emanzipationsbestrebungen zum Ausdruck.

Auch die Konzeption der männlichen Vampire soll hierbei nicht vernachlässigt werden. *Dracula* sowie Lord Byrons Textfragment aus dem Jahr 1816, als auch John William Polidoris Erzählung *Der Vampyr* (1819) gilt es wie die anderen behandelten Texte im Hinblick auf Sexualität, die homosexuelle Komponente des Motivs, die Beziehungen der Geschlechter sowie der literarischen Entwürfe von Weiblichkeit und Männlichkeit zu betrachten.

Den Abschluss der Arbeit bildet ein Ausblick in das 21. Jahrhundert, das mit Stephenie Meyers *Twilight*-Tetralogie (2005 bis 2008) einen weiblichen Blick auf das Phänomen Vampir(in) wirft, das mittlerweile zum festen Bestandteil der amerikanisch-europäischen Populärkultur zählt.

2 Vorüberlegungen: Weiblichkeit und Vampirismus

2.1 Die Dämonisierung der Weiblichkeit: Von der Göttin zur Vampirin

Die Figur des Vampirs ist keineswegs erst im 17. oder 18. Jahrhundert aus dem Nichts aufgetaucht. Blutsauger bevölkern seit der Antike Volksglauben und Literatur. „Die ältesten Vampyre, wovon wir Nachricht haben, waren bei den Griechen zu Hause“¹⁵, schreibt Carl von Knoblauch zu Hatzbach bereits 1791 im *Taschenbuch für Aufklärer und Nicht-Aufklärer* und verweist damit auf die Lamien und Empusen der klassischen Antike. Ohne völlig identisch zu sein, ähneln viele dieser Gestalten dem Vampir so stark, dass sie zu seinen geistigen Vätern bzw. Müttern zu rechnen sind. So begegnen in der Antike häufig weibliche Dämonen, denen man das nächtliche Töten von Kindern, aber auch von Männern und öfters explizit das Aussaugen von Blut nachsagt. Dämonische Gestalten wie die Lamien und Empusen erscheinen in der Mythologie fast aller Völker. Die weite Verbreitung des Mythos der kinderraubenden und blutsaugerischen Wesen einerseits und der verführerischen Frauen andererseits lassen Vampire als archetypische Figuren erkennen.

Der Volksglaube an Vampire entsteht als sich die Gottheiten in gute und böse scheiden. Während die frühesten menschlichen Kulturen eine Große Göttin verehrten, die alle positiven und negativen Aspekte des Lebens in sich vereinte, wurden diese aufgespalten als die von der Natur geprägten (weiblichen) Erdkulte von den (männlichen) Himmelkulten abgelöst wurden.¹⁶

In den frühen Entwicklungsphasen des Glaubens stehen zwei Begriffe im Vordergrund: die Fruchtbarkeit und das Weibliche. Beide werden als Einheit angesehen und dominieren die religiöse Ebene dieser Ära, die als Matriarchat bezeichnet wird.

Innerhalb prähistorischer matriarchaler Kulturen erscheint das Weibliche zunächst immer in Gestalt der Großen Mutter, die in dreierlei Gestalt auftritt. Sie gibt Auskunft über den ewigen Kreislauf von Leben, Tod und Wiedergeburt, wes-

¹⁵ Carl von Knoblauch zu Hatzbach: So groß ist unsere Torheit. In: Von den Vampiren oder Menschensaugern. Dichtungen und Dokumente. Hrsg. von Dieter Sturm und Klaus Völker. München: Hanser 1968. S. 489-490. Hier: S. 490.

¹⁶ Vgl. Hans Meurer: Vampire. Die Engel der Finsternis. Der dunkle Mythos von Blut, Lust und Tod. Freiburg: Eulen 2001. S. 16ff.

halb ihr die drei Herrschaftssphären Himmel, Erde und Unterwelt zugeordnet werden. Symbol dieser weiblichen Trinität ist in Analogie mit dem weiblichen Fruchtbarkeitszyklus der Mond mit seinen drei Phasen; als aufgehender Sichelmond Symbol der Mädchengöttin, der rote Vollmond repräsentiert die Frauengöttin und der unsichtbare Neumond ist der Unterweltdgöttin zugeordnet.¹⁷

Indem das Patriarchat Geburt und Tod in die Hände eines unsichtbaren Vatergottes legt, wird diesem archaischen Modell jedoch der Boden entzogen. Die Verlagerung des Ortes der Schöpfung von „Mutter Erde“ zu „Vatergott“ bedeutet eine Abwendung von der zyklischen Wiederkehr und damit auch Loslösung von Natur und letztlich Überwindung von Sterblichkeit. „Es ist zugleich die Stunde der aufbrechenden Angst des Mannes vor der Frau und seiner dadurch ausgelösten Versuche ihrer Demütigung und Unterwerfung“¹⁸, beschreibt Helmut Uhlig den Umbruch. Denn die Verdrängung des Todes führt zur Dämonisierung der Natur und der ihr gleichgesetzten Frau, die alles Leben gebiert, aber auch wieder in sich hinabzieht; Natur bedeutet nicht mehr Schöpfung, sondern Sterblichkeit.¹⁹ Durch die Gleichsetzung von Weiblichkeit-Natur-Tod wird Weiblichkeit als das *Andere* gegenüber der Kultur konstruiert und somit zum privilegierten Objekt männlicher Projektionsarbeit, das es zu erforschen, domestizieren und auch zu eliminieren gilt.²⁰

Die Vorstellung jenseitiger Unsterblichkeit geht mit einem neuen Weltverständnis einher, das zum einen zum Sieg des nun weiter existierenden Geistes über die sterbliche Materie führt, in dessen Folge es auch zur Umwertung matriarchaler Mythen kommt.²¹ Zum anderen begünstigt der Übergang vom weiblich naturhaften zum männlich metaphysischen Prinzip zudem die Entwicklung von (Geschlechts-)Polaritäten, die der matriarchalen Kultur fremd waren:

¹⁷ Vgl. Heide Göttner-Abendroth: Die Göttin und ihr Heros. Die matriarchalen Religionen in Mythos, Märchen und Dichtung. 9. Auflage. München: Frauenoffensive 1990. S. 20.

¹⁸ Helmut Uhlig: Die grosse Göttin lebt. Eine Weltreligion des Weiblichen. Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe 1992. S. 258.

¹⁹ Vgl. Meurer 2001: 16ff.

²⁰ Elisabeth Bronfen Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. 2. Auflage. München: Antje Kunstmann 1994. S. 100.

²¹ Vgl. Göttner-Abendroth 1990: 118-132.

Nun wurde als Gegensatz auseinandergerissen, was nie als Gegensatz gedacht war. [...] Und die Gegensätzlichkeit zwischen männlichem und weiblichem Prinzip wurde so konstruiert, daß die Skala der negativen Eigenschaften stets auf die Seite des Weiblichen glitt: War der Mann das Obere, das Helle, das Gute, so war die Frau das Untere, das Dunkle, das Böse.²²

Unter androzentrischem Einfluss gewinnt der Mann an Bedeutung, während die Frau fast alles Positive verliert, was sich wiederum auf den sozialen Stellenwert der Geschlechter auswirkt. Die Frau in ihrer Reduktion auf Körper/Materie/Natur ist nun geist- und damit wertlos, weil sie nur endliches Leben hervorbringt. Das Streben des Geistes ist das unendliche Leben, ein Leben ohne Tod. So wandelt sich die dreifaltige Göttin im Laufe der Patriarchalisierung einerseits in harmlose, nichts Göttliches mehr ausstrahlende Erscheinungen, zum anderen aber auch in eben jene dämonischen Wesen von denen im Folgenden die Rede sein wird.²³

Bereits an dieser Stelle wird deutlich, dass die Vampirin innerhalb ihrer Konzeption lediglich einen Aspekt der einst dreifaltigen Göttin verkörpert. Übrig geblieben ist allein ihr „schwarzer Aspekt“, jedoch nicht mehr im Sinn einer Wandlung, aus der neues Leben entsteht. „Aus der Göttin des Lebens und des Sterbens [wird] eine rein-destruktive Todesgöttin, eine grausame Dämonin, die noch heute als Vampirin ihr Unwesen treibt.“²⁴ Als Blutsaugerin stellt sie eine verzerrte Darstellung der dunklen, sexuellen, zerstörerischen Seite der Göttin dar.²⁵

Exemplarisch für die vielen „Schwarzen Göttinnen“ steht die Geschichte Liliths. Ihrer ursprünglichen Natur nach ist sie Teil einer göttlichen Triade. Lilith erscheint zum ersten Mal im Zusammenhang mit der sumerischen Erzählung *Inanna und der Huluppu-Baum* aus dem *Gilgamesch*-Epos (ca. 1950-1700 v. Chr.). Der hier für Lilith verwendete Name Ki-sikil-lil-la-ke (babylonisch-assyrisch: Lilitû) weist

²² Ebd. S. 7.

²³ Vgl. Uhlig 1992: 260.

²⁴ Gudrun Wegner: Bluttabu – Tabuisierung des Lebens. Eine historisch-kulturanthropologische Untersuchung zum Umgang mit dem Weiblichen von der griechischen Mythologie bis zum Zeitalter der Gentechnik. Diss. Freie Universität Berlin 2001. S. 68.

²⁵ Vgl. Petra Flocke: Vampirinnen. Ich schaue in den Spiegel und sehe nichts. Die kulturellen Inszenierungen der Vampirin. Tübingen: Konkursbuchverlag 1999. S. 16.

sie noch als Gottheit aus („Göttin des Windes in großer Höhe“), die bei der Er-schaffung der Welt eine Rolle spielt.²⁶ Erst innerhalb der talmudisch-rabbinischen Tradition wird Lilith in die Gruppe der Shedit, der Dämonen, eingeordnet. In der Folge der Aufspaltung der dreieinigen Göttin in verschiedene Teilespekte und der damit einhergehenden Zuweisung überwiegend negativer Eigenschaften, verliert die babylonische Göttin Lilitu zunächst ihre göttliche Gestalt und wird zu einem bleichen, farblosen „Nachtgespenst“²⁷, aus dem sich dann ihre zwei Seiten – die furchtbare Mutter und die verführerische Frau – entwickeln, wie wir ihnen auch im Vampir-Mythos wieder begegnen werden.²⁸ Diese beiden Wesensseiten der Lilith erscheinen zudem bereits im babylonischen Schrifttum personifiziert, und zwar in den beiden Göttinnen Lamaschtu und Ischtar, aus denen sich die Gestalt der Lilith herauskristallisiert hat.²⁹

Das Weibliche in seiner Fruchtbarkeit wie auch in seiner erotischen Sinnlichkeit wird vom patriarchal-geprägten rabbinischen Judentum als bedrohlich empfun-den.³⁰ Der im matriarchalen Mythos positiv aufgehobene Todesaspekt wird in der hebräischen Mythologie negativ hypostasiert im Bild der kinderverschlingenden Dämonin, die ihre Fruchtbarkeit zudem nur noch sündhaft einsetzt. Im babylonischen Talmud, der wichtigsten Textsammlung des rabbinischen Judentums, gilt sie bereits als verführerische Dämonin mit langem Haar und Flügeln.³¹ Männer werden gewarnt, nicht allein in einem Haus zu schlafen, da sie sonst Opfer der Lilith werden könnten.³² Im *Sefer ha-Sohar* (14. Jh.), dem Hauptwerk der Kab-bala, spielt sie dann eine entscheidende Rolle, einerseits als Erwürgerin von Kin-dern, andererseits auch als Männerverführerin. So heißt es hier von Lilith, dass

²⁶ Vgl. Siegmund Hurwitz: Lilith – die erste Eva. Eine Studie über dunkle Aspekte des Weiblichen. 2. Auflage. Zürich: Daimon 1983. S. 34f.

²⁷ Jes 34,14.

²⁸ Vgl. Hurwitz 1983: 19 und 64.

²⁹ Vgl. Hurwitz 1983: 21. Ischtar, die wichtigste babylonische Göttin, war Himmelsgöttin und wurde in ihren Nebenformen auch als Göttin der Liebe, des Krieges und der Fruchtbarkeit ver-ehrt. Lamaschtu, ursprünglich auch eine Himmelsgöttin, gilt hingegen als Dämonin, die Krank-heiten und den Tod verbreitet.

³⁰ Vgl. ebd. S. 66.

³¹ Vgl. Traktat Erubin 110b; Traktat Nidda 24b, zitiert in Hurwitz 1983: 67.

³² Vgl. Traktat Sabbat 151b, zitiert in Hurwitz 1983: 67.