

Heinrich Heine Universität Düsseldorf
Philosophische Fakultät
Germanistisches Seminar

Personifikation und Demontage eines Feindbilds: Bram Stokers und Fred Sa- berhagens „Dracula“-Varianten

Schriftliche Hausarbeit für das Hauptseminar
Feindbilder in der Literatur und den Medien
(Prof. Dr. Peter Tepe)

Wintersemester 2006/07

verfasst von:

Daniel Schulzek

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung	3
I. Der Vampir als Feindbild	
1. Peter Tepes Feindbild-Konzeption in Grundzügen	4
2. Der Vampir in der Literatur.....	6
3. Die Komponenten des Feindbilds	
3.1 Die Universalität des Vampirprinzips	8
3.2. Der Vampir als Projektion des Egoismus.....	9
3.3. Die Sehnsucht nach Unsterblichkeit.....	10
3.4. Jesus Christus als Anti-Vampir	12
4. Das Gefüge des Feindbilds.....	13
II. Die Verarbeitung des Feindbilds in der Literatur	
1. Bram Stokers „Dracula“: Personifikation des Feindbilds	
1.1. Erzählperspektive	15
1.2. Darstellung der Vampire	16
1.3. Stokers Roman als sublimierte Unterdrückung.....	19
2. Fred Saberhagens „Die Geständnisse des Grafen Dracula“: Demontage des Feindbilds	
2.1. Erzählperspektive	21
2.2. Darstellung der Vampire	22
2.3. Saberhagens Roman als Plädoyer für Toleranz.....	24
Resümee	25
Anhang	
Literaturverzeichnis	28

Vorbemerkung

Ein Pflock, der durch sein Herz dringt, tötet den Vampir; gleißendes Tageslicht verbrennt ihn. – Anders als in Literatur und Film sind die blutsaugenden Untoten in den Köpfen des gruselsüchtigen Publikums allerdings ungleich schwerer totzukriegen: Seit jeher regen Vampire die Fantasie der Menschen an, wie ein Virus haben sich Vampirmythen¹ in den vergangenen Jahrhunderten ausgebreitet. Die Vielfalt der literarischen wie cineastischen Verarbeitungen überrascht also nicht.

Diese Hausarbeit untersucht das Feindbild, das sich um den Vampir der klassischen Genreliteratur rankt. Als „klassisch“ verstehe ich hierbei den Zeitraum vom ausgehenden 18. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, in dem laut Claude Lecouteux die heutige Vorstellung von einem Vampir entstanden ist.² Auf dieser Grundlage zeige ich auf, wie dieses Feindbild in zwei Werken verarbeitet ist, die knapp 80 Jahre auseinander liegen: Bram Stokers Klassiker „Dracula“³ stammt aus dem Jahre 1897, und Fred Saberhagens Roman „Die Geständnisse des Grafen Dracula“⁴ ist erstmals 1975 veröffentlicht worden. Aufschlussreich ist dieser Vergleich vor allem deshalb, weil Stokers „Dracula“ Höhepunkt und Ende der klassischen Vampirliteratur zugleich markiert.⁵

These dieser Arbeit ist, dass die Vampire in Stokers Werk das als klassisch empfundene Vampir-Feindbild verkörpern, während das Feindbild bei Saberhagen demontiert wird. Um diese These schrittweise zu entwickeln, gliedert sich die vorliegende Abhandlung in einen ersten grundlagentheoretischen Teil, in dem das Feindbild des Vampirs analysiert wird, und einen zweiten literarisch-kontrastiven Teil, der darstellt, auf welcher unterschiedlichen Weise Stoker und Saberhagen das Feindbild in ihren „Dracula“-Varianten verarbeiten.

¹ Unter Mythen verstehe ich sowohl mündlich als auch schriftlich tradierte Erzählungen, die fantastisch angehaucht sind.

² Vgl. Claude Lecouteux 2001: Die Geschichte der Vampire. Metamorphose eines Mythos. Düsseldorf/Zürich: Artemis-und-Winkler-Verlag, S. 18. [Künftig zitiert als Lecouteux 2001.]

³ Zitiert wird aus der Ausgabe Bram Stoker 1993: Dracula. Der erste und beste Dracularoman der Weltliteratur. Bergisch Gladbach: Bastei-Lübbe-Verlag. [Künftig zitiert als Stoker 1993.]

⁴ Zitiert wird aus der Ausgabe Fred Saberhagen 2006: Die Geständnisse des Grafen Dracula. Leipzig: Festa-Verlag. [Künftig zitiert als Saberhagen 2006.]

⁵ Lecouteux 2001, S. 18.

Der erste Teil fußt auf der Feindbild-Definition, die der Literaturwissenschaftler Peter Tepe in seinem Aufsatz „Grundsätzliches über Feindbilder“⁶ darlegt. Diesen Ansatz zeichne ich zunächst in Grundzügen nach. Im Anschluss gebe ich einen allgemeinen Abriss über den Vampir in der Literatur wieder und untersuche das Feindbild, das sich dort manifestiert. Bei der Ausarbeitung des Feindbilds ziehe ich Norbert Borrmanns Studie „Vampirismus. Oder die Sehnsucht nach Unsterblichkeit“⁷ heran. Zwar befasst sich Borrmann nicht ausdrücklich unter dem Aspekt des Feindbilds mit den Vampiren – dazu ist sein Buch zu allgemein gehalten –, aber nichts desto trotz lassen sich aus seiner Arbeit Thesen ableiten, die Licht auf diese Thematik werfen.

Auf dieser Basis erläutert der zweite Teil, inwiefern das Feindbild des klassischen Vampirs in Stokers und Saberhagens Romanen seinen Niederschlag findet. Abschließend stellt das Resümee heraus, auf welcher Strategie Saberhagens Demontage basiert. Um ein terminologisches Tohuwabohu zu vermeiden, sei darauf hingewiesen, dass ich die gesamte philologische Terminologie aus Martinez´ und Scheffels „Einführung in der Erzähltheorie“⁸ übernehme.

I. Der Vampir als Feindbild

1. Peter Tepes Feindbild-Konzeption in Grundzügen

Tepe ordnet die Feindbild-Diskussion dem Vorurteilsabbau-Diskurs zu und definiert ein Feindbild zunächst als „eine negative Vorstellung, die eine Bezugsgruppe von einer anderen hat“⁹. Diese vorläufige Begriffsbestimmung differenziert er im Folgenden seines Aufsatzes: Das Feindbild, verstanden als eine negative Vorstellung, muss nicht in seiner Gänze zutreffend sein; ebenfalls ist es möglich, dass in einem Feindbild zutreffende und unzutreffende Annahmen verschmelzen. Die zutreffenden Elemente nennt

⁶ Zitiert wird aus der Ausgabe Peter Tepe 2002: „Grundsätzliches über Feindbilder.“ In: Aufklärung und Kritik. Zeitschrift für freies Denken und humanistische Philosophie. 2/2002. Seite 51 – 60. [Künftig zitiert als Tepe 2002.]

⁷ Zitiert wird aus der Ausgabe Norbert Borrmann 1998: Vampirismus. Oder die Sehnsucht nach Unsterblichkeit. München: Diedrichs-Verlag. [Künftig zitiert als Borrmann 1998.]

⁸ Ich stütze mich auf die Ausgabe Matias Martinez; Michael Scheffel 2005: Einführung in die Erzähltheorie. 6. Auflage. München: C.-H.-Beck-Verlag.

⁹ Tepe 2002, S. 51.

Tepe Feindbild(+), die unzutreffenden Feindbild(-). Vor diesem Hintergrund warnt Tepe vor einem radikalen Vorurteilsabbau-Diskurs, der die Nicht-Existenz realer Feinde voraussetzt. Stattdessen plädiert er dafür, den Vorurteilsabbau-Diskurs nur bei Feindbildern(-) zu aktivieren. Innerhalb dieses Diskurses kann ein Feindbild um die unzutreffenden Elemente verkürzt und so „durch ein ‚realistisches‘ und insgesamt positiveres Bild“¹⁰ ersetzt werden.

Allerdings existieren Feindbilder(+) und Feindbilder(-) nicht unabhängig voneinander, sondern bedingen sich gegenseitig: Zunächst erwachsen Feindbilder(+) sowohl aus einer Relation als auch aus einer Kausalität – entsprechend dem Schema „eine Gruppe A ist gefährlich für eine Gruppe B, weil C“. Feindbilder(+) begründen sich in einer realen Gefahr, und ihre Funktion ist es, dass sich die Mitglieder der Gruppe A die Gefahr bewusst machen, die von der Gruppe B ausgeht. Dies ist „ein unter grundsätzlicher Gegnerschaft akzeptabler und notwendiger Vorgang“¹¹, schreibt Tepe.

Die so entstandenen Feindbilder(+) werden „umrankt oder überlagert“¹² von Feindbildern(-), die entstehen, wenn Feindbilder(+) negativ überhöht und verfremdet werden. Eine typische Strategie hierfür ist es, alle schlechten Eigenschaften in den realen Feind zu projizieren oder ihn in Verbindung zu bringen mit metaphysischen Wesen, die das Böse per se verkörpern – wie dem Teufel. Diese Feindbilder(-) haben zwei Funktion: Zum einen motivieren sie Anhänger in den Reihen der eigenen Fraktion; Tepe zufolge sind nämlich viele Menschen „erst dann bereit, gegen den realen Feind vorzugehen, wenn dieser eine Dämonisierung erfahren hat“¹³. Zum anderen mobilisieren Feindbilder(-) zusätzliche Mitstreiter aus fremden Fraktionen, wie es das folgende Beispiel illustriert: Angenommen, es besteht ein Konflikt zwischen Gruppe A und Gruppe B; daneben gibt es eine Gruppe D, für die Gruppe B nur eine marginale Bedrohung darstellt. Nun kann die Gruppe A Feindbilder(-) verwenden, um der Gruppe D vorzutäuschen, dass für diese eine größere Gefahr von der Gruppe B ausgeht, als tatsächlich besteht. Damit verfolgt die Gruppe A das Ziel, die Gruppe D als Verbündete im Kampf gegen Gruppe B zu gewinnen. Insofern erfüllen Feindbilder(-) sowohl eine fraktionsinterne als auch eine fraktionsexterne Funktion.

¹⁰ Ebd., S. 53.

¹¹ Ebd., S. 55.

¹² Ebd., S. 56.

¹³ Ebd.

2. Das Feindbild des Vampirs in der Literatur

Als Urväter der Vampirliteratur gelten John William Polidori (1795 – 1821), Joseph Sheridan Le Fanu (1814 – 1873) und – last but not least – Bram Stoker (1847 – 1912). „Die beiden ersteren haben das Interesse für das Sujet geweckt, der dritte [...] hat das literarische Bild geprägt, das wir uns noch heute von einem Vampir machen“¹⁴: 1819 erscheint Polidoris Novelle „The Vampyre, a tale“, mit der der Autor die Vampire zum belletristischen Thema erhebt. Gut 50 Jahre später, 1872, kreiert Le Fanu den ersten weiblichen Vampir der Literaturgeschichte in Gestalt von Camilla.¹⁵ Und schließlich serviert Stoker gegen Ende des 19. Jahrhunderts mit seiner Verarbeitung des Dracula-Stoffes einen vorläufigen Höhepunkt der fantastischen Literatur.

Gleichwohl haben diese Autoren die Vampirfigur nicht aus dem Nichts ersponnen. „Ihre ganze Kunst bestand darin, bereits existierende Informationen zusammenzutragen und daraus eine Schauergeschichte zu machen.“¹⁶ Der Vampirmythos ist nämlich wesentlich älter als die aufgeführten Werke: Der genaue Ursprung ist zwar kaum mehr eruierbar, doch sicher ist, dass sich die Chinesen bereits um 600 v. Chr. Geschichten von blutsaugenden Untoten erzählen, die nachts die Lebenden anfallen.¹⁷ Auch im antiken Rom oder Griechenland kursieren Geschichten über vampirähnliche Wesen.¹⁸ Derweil verbreiten sich im Abendland zur Zeit der Türkenkriege zwischen dem 15. und 18. Jahrhundert verstärkt Berichte über wiederkehrende Tote, die das Blut der Lebenden trinken.¹⁹ Um das Jahr 1750 gipfelt der Glaube an Vampire auf europäischem Boden gar in einer realen Panik, in deren Folge Tote gepfählt, geköpft und verbrannt werden.²⁰

Das Feindbild des Vampirs basiert allerdings nicht auf einer realen Bedrohung; der Vampir ist keine Ausgeburt der Hölle, sondern eine der Fantasie. Dennoch ist der Glaube an „echte“ Vampire bis in die frühe Neuzeit hinein verbreitet, und auf eben diesen Volksmythen beruht das Feindbild, das sich in der klassischen Vampirliteratur konturiert. Kehrt man also den neuzeitlichen Eskapaden den Rücken und wendet sich der Literatur zu, zeichnet sich dort folgende Vorstellung ab: Der Vampir ist ein Untoter; sein

¹⁴ Lecouteux 2001, S. 18.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 21.

¹⁶ Ebd., S. 34.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 42.

¹⁸ Vgl. Borrmann 1998, S. 46.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 48.

²⁰ Vgl. ebd., S. 52 – 58.

Nahrungsquelle ist fremdes Blut, dessen Anblick er nicht widerstehen kann. Um vom Blut der Lebenden zu trinken, schlägt er seine außergewöhnlich langen Eckzähne in die Hälse seiner Opfer, denen er dann den roten Lebenssaft aussaugt. Auf diese Weise kann der Vampir neue Vampire erschaffen: In den meisten Erzählungen werden die Vampir-opfer nach ihrem Tod ebenfalls zu Vampiren. In vereinzelt Geschichten wird dieses Motiv abgewandelt, so dass Menschen erst das Blut eines Vampirs trinken müssen, um zu einem solchen zu werden.

Gemeinsam ist allen Erzählungen währenddessen, dass der Vampir unsterblich ist. Um ihn zu töten, muss man ihm einen Pflock ins Herz rammen, ihn köpfen oder verbrennen. Auch eine gesegnete Kugel kann ihn vernichten, wenn der Vampirjäger diese durch den Sarg schießt, in dem der Vampir schläft. Des Weiteren fürchtet der Vampir jegliche christliche Symbolik, wie Kruzifixe, Rosenkränze oder Weihwasser. Darüber hinaus fügen ihm diverse Gegenstände Schaden zu, die in vorchristlichen Glaubensrichtungen Dämonen abwehren. In dieses Inventar reiht sich der Knoblauch ebenso ein wie die wild gewachsene Rose.

In seiner Bewegungsfreiheit ist der Vampir eingeschränkt: Ein Haus, das nicht sein eigenes ist, kann er erst nach einer Einladung des Hausherrn betreten, und fließendes Wasser kann er nur während des Übergangs zwischen Ebbe und Flut überqueren. Tageslicht schwächt den Vampir, in vielen Erzählungen tötet es ihn sogar. Zudem hat er weder ein Spiegelbild, noch wirft sein Körper einen Schatten. Auf der anderen Seite verfügt der Vampir über übernatürliche Kräfte: Er ist übermenschlich stark, kann die Naturgewalten kontrollieren – etwa Nebel und Sturm –, und er hat Macht über niedere Lebensformen, vornehmlich über Ratten und Wölfe. In manchen Erzählungen ist der Vampir imstande, sich in eine Fledermaus zu verwandeln oder seinen Körper zu verkleinern, um sich durch die engsten Ritzen zu zwängen. Seine Wahrnehmung übertrifft die eines Menschen bei Weitem, selbst hypnotische oder telepathische Fähigkeiten werden ihm zugesprochen.²¹

Bei der folgenden Analyse des Feindbilds zergliedere ich die oben skizzierte Vorstellung zuerst in einzelne Komponenten. Anschließend zeige ich auf, wie diese Komponenten im Feindbild des Vampirs vernetzt sind.

²¹ Vgl. zu diesem Komplex Lecouteux 2001, S. 10.

3. Komponenten des Feindbilds

3.1. Die Universalität des Vampirprinzips

„Alles irdische Leben ist im Grunde einem Vampirprinzip untergeordnet“²², schreibt Borrmann. Und das gilt auch für den Menschen, sogar von Kindesbeinen an: Der Psychoanalytiker Karl Abraham unterteilt das erste Lebensjahr in zwei Phasen, und zwar „in das frühe orale Stadium von 0 – 6 [sic!] Monaten, in dem alles Vergnügen gleichbedeutend mit Saugen ist, und in die darauffolgende sadistische orale Phase, die mit dem Zahnen und der Lust zu beißen einsetzt.“²³ Hier verquicken sich sadistische Lust und genussvolles Saugen – die Archetypen der vampirhaften Existenz, die tief in der menschlichen Natur verwurzelt sind; denn der Säugling, der von der Mutterbrust trinkt, huldigt gewissermaßen einem „sanften Vampirismus“: Er tötet seine Mutter zwar nicht, aber dennoch schwächt er sie, indem er ihr das Lebenselixier entzieht, das er für sein eigenes Überleben braucht.²⁴ Dieser „sanfte Vampirismus“ ist ein universelles Lebensprinzip, das sich auch in der Tierwelt wiederfindet. Man denke beispielsweise an die Wolfsfähe, die ihre Jungen säugt.

In der Vampirgestalt pervertiert dieses Lebensprinzip in morbider Art und Weise: Der Vampir schwächt seine Opfer nicht nur – er tötet sie. Der Vampir trinkt das Blut seiner Opfer, über das im Fünften Buch Mose geschrieben steht: „Blut ist Lebenskraft“²⁵. Folglich verleibt sich der Vampir die Lebenskraft seiner Opfer ein, und das bildet seine Existenzgrundlage: Er tötet, um zu leben; das liegt in seiner Natur, und infolgedessen verkörpert der Vampir eine menschliche Urangst, nämlich die Angst vor dem Tod.

Das vampirhafte Saugen und Beißen ist aber nicht nur ein Lebens-, sondern auch ein Lustprinzip – allerdings eines mit sadistischen Zügen: „Das Beißen weist auf die oral-sadistische Phase des Säuglings hin, in der sich sexuelle Lust und Nahrungsaufnahme miteinander vermengen.“²⁶ Vor diesem Hintergrund leitet Borrmann aus der Beißlust des Vampirs eine Sublimierung des (menschlichen) Sexualtriebs ab.²⁷ Und tatsächlich

²² Borrmann 1998, S. 9.

²³ Vgl. ebd.

²⁴ Vgl. ebd.

²⁵ Deuteronomium (12,23). Hier zitiert aus der Ausgabe Katholische Bibelanstalt GmbH (Hrsg.) 1980: Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung. Freiburg/ Basel/ Wien: Herder-Verlag, S. 183. Vgl. auch Borrmann 1998, S. 17.

²⁶ Borrmann 1998, S. 114.

²⁷ Vgl. ebd.

lässt sich dem Biss des Vampirs eine erotische Komponente nicht absprechen – nicht nur, wenn man sich die Nahrungsaufnahme des Säuglings vor Augen hält, sondern auch, wenn man an die so genannten „Liebesbisse“ in geschlechtlichen Beziehungen denkt. Daher ist es kein Zufall, dass sich in der Literatur der männliche Vampir vorzugsweise an attraktiven jungen Frauen, der weibliche Vampir vorzugsweise an attraktiven jungen Männern vergeht.²⁸ Damit einher geht die Obsession, eine Person besitzen und kontrollieren zu wollen, und der Vampir ergreift Besitz und Kontrolle über seine Opfer, wenn er diese beißt: Der Vampir entscheidet über das Schicksal seiner Opfer, über deren Leben und Sterben.

3.2. Der Vampir als Projektion des Egoismus

Das angeführte universelle Lebensprinzip gewinnt seine morbiden Züge, weil es aufgrund negativer Eigenschaften pervertiert, die den Charakter des Vampirs dominieren. Diese negativen Eigenschaften sind eindeutig identifizierbar und bilden die zweite zentrale Säule, auf der das Feindbild ruht: In der Vampirgestalt reflektiert sich die dunkle Seite der menschlichen Psyche. „Es ist unser eigener Egoismus und unsere Maßlosigkeit, unser eigener Materialismus und Hedonismus, unser Leben auf Kosten anderer und auf Kosten der Nachgeborenen, das uns im ‚Spiegel‘ Vampir entgegengrinst“²⁹, heißt es bei Borrmann. Dabei verbirgt sich hinter dieser Aufzählung eine Hierarchie: Alle schlechten menschlichen Eigenschaften, die Borrmann nennt, sind dem Egoismus untergeordnet, weil sich all diese schlechten Eigenschaften aus dem Egoismus ableiten. Arthur Schopenhauer schreibt dazu folgendes:

Der Egoismus ist seiner Natur nach grenzenlos: der Mensch will unbedingt sein Dasein erhalten, will es von Schmerzen, zu denen auch aller Mangel der Entbehrung gehört, unbedingt frei, will die größtmögliche Summe von Wohlsein und will jeden Genuß, zu dem er fähig ist, ja sucht womöglich noch neue Fähigkeiten zum Genuße in sich zu entwickeln. Alles was sich dem Streben seines Egoismus entgegenstellt, erregt seinen Unwillen, Zorn, Haß: er wird es als einen Feind zu vernichten suchen. Er will womöglich alles genießen, alles haben; da aber dies unmöglich ist, wenigstens alles beherrschen [...]. Der Egoismus ist kolossal: er überragt die Welt. Denn, wenn jedem einzelnen die Wahl gegeben würde zwischen seiner eigenen und der übrigen Welt Vernichtung, so brauchte ich nicht zu sagen, wohin sie, bei den allermeisten, ausschlagen würde.³⁰

²⁸ Für beide Konstellationen gibt es Beispiele in Bram Stokers „Dracula“, was im zweiten Teil dieser Hausarbeit thematisiert wird.

²⁹ Borrmann 1998, S. 318.

³⁰ Arthur Schopenhauer 1987: Vom Nutzen der Nachdenklichkeit. Ein Schopenhauer-Brevier. Mit einem Nachwort hrsg. von Otto A. Böhrer. München: Deuter-Taschenbuch-Verlag, S. 93. Vgl. auch Borrmann 1998, S. 318.

Wesenserhaltung, Wohlsein, Genuss, Unwillen, Zorn und Hass – dieses Kaleidoskop der Zwietracht nährt sich aus dem Egoismus, und im Blutdurst des Vampirs schlägt sich dieser Egoismus mit all seinen Facetten nieder: In chauvinistischer Manier stellt er das eigene Leben über das Leben anderer, weil der Verzicht aufs Töten den Untergang seiner Existenz bedeutete. Es ist eben das Töten, das das Überleben des Vampirs sichert.

Carl Gustav Jung spricht vom „Schatten in uns“. Darunter versteht er „die individuellen Mängel und Schwächen, die man bei sich selbst nicht wahrhaben will“³¹. Der „Schatten in uns“ konstituiert sich aus der fehlenden Auseinandersetzung „mit den eigenen schwachen, negativen und abgelehnten Seiten“³². Es ist unsere dunkle Seite, d. h. die Summe unserer schlechten Eigenschaften, die auf der Grundlage kultureller und ethischer Normen ins Unbewusste verdrängt wird – so tief wie nur möglich. Auch der Egoismus fügt sich in dieses Schattenreich des menschlichen Gefühlslebens, und der Vampir als der „Egoist[...] par excellence“³³, der „vollkommen rücksichtslos alles in sich einsaugt“³⁴, verweist auf diesen „Schatten in uns“. Dies führt so weit, dass der Vampir in der klassischen Literatur über keine positiven Züge verfügt. Stattdessen ist sein Charakter auf die egoistische Natur des Menschen verkürzt. Hier spiegelt sich Tepes Ansicht wider, dass der potentielle Feind auf negative Attribute reduziert wird.

Im Egoismus wurzelt die Bereitschaft des Vampirs, skrupellos zu morden. Da das Töten die Existenzgrundlage der Blutsauger bildet, bilden der Egoismus und das genannte universelle Lebensprinzip das Fundament des Vampir-Feindbilds. Der übersteigerte Egoismus verzerrt das Lebensprinzip des Beißens und Saugens zum Vampirprinzip, das in dem Drang besteht, gewissenlos zu töten, um zu überleben.

3.3. Die Sehnsucht nach Unsterblichkeit

Der Vampir ist Gefahrenquelle und Ausweg in Einem: Einerseits bringt er den Tod, andererseits bietet er eine Flucht vor dem Sterben. Der Vampir ist ein „Zwitterwesen“³⁵, wie es Borrmann herausarbeitet, das weder tot noch lebendig ist. Der Vampir ist ein Untoter, er steht jenseits von Leben und Tod. Daher verkörpert er nicht nur eine

³¹ Susanne Starke-Perschke; Thomas Bliesener 2001: Der Brockhaus. Psychologie. Fühlen, Denken und Verhalten verstehen. Mannheim/ Leipzig: Brockhaus-Verlag, S. 511.

³² Ebd.

³³ Borrmann 1998, S. 318.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd., S. 96.

menschliche Urangst, sondern auch eine urmenschlichen Sehnsucht: die Sehnsucht nach Unsterblichkeit.

Unklar ist, wann diese Vorstellung erstmals auftaucht. Sicher ist nur, dass sie weiter zurückreicht als die ersten literarischen Verarbeitungen des Vampirthemas: Diese Vorstellung durchzieht die angeführten asiatischen Volksmythen ebenso wie die der griechischen Antike und die, die sich während des ausgehenden Mittelalters in Europa verbreiten. Borrmann hebt hervor, dass das Sterben in unserer Gesellschaft über Jahrhunderte hinweg ein Tabu-Thema war – und es bis heute ist: „[D]as Wissen, daß der Tod die andere Seite des Lebens ist, bleibt verborgen und stößt auf tiefe Ängste.“³⁶ Es verwundert kaum, dass die Sehnsucht nach Unsterblichkeit genauso alt ist wie die Angst vor dem Tod, und der Vampir ist die Projektion dieser Sehnsucht, weil er keinen biologischen Tod fürchten muss; der Vampir ist aus dem natürlichen Lebenszyklus emanzipiert. Da diese Emanzipation gepaart ist mit übermenschlichen Kräften, scheint der Vampir den Normalsterblichen auf den ersten Blick überlegen.

Aber überall, wo Licht fällt, gibt es Schatten. Auch die Unsterblichkeit des Vampirs ist an eine Bürde geknüpft: Er muss töten, um zu überleben. „Als paradoxe Kreatur verlängert der Vampir sein Leben, indem er anderen das Leben raubt.“³⁷ In dieser Hinsicht ist der Vampir „ein Mangelgeschöpf, ihm fehlt etwas. Was ihm fehlt, raubt er sich von anderen“³⁸ – bis in alle Ewigkeit. Und das ist sein düsteres Schicksal. So ist der Vampir, „auch wenn er mächtig gegenüber den Normalsterblichen erscheinen mag, doch nur Sklave seiner Verdammnis“³⁹. Es ist sein Fluch, die Jahrhunderte und Jahrtausende zu überdauern, was ihn zu einem Gefangenen der Monotonie des Lebens macht – oder, um mit Nietzsche zu sprechen, zu einem Gefangenen der Ewigen Wiederkunft.⁴⁰ Deswegen bedeutet die Tötung eines Vampirs nicht selten dessen Erlösung.⁴¹ Unter diesem Aspekt ist der Vampir ein ambivalentes Wesen: Er ist Projektion der Sehnsucht nach Unsterb-

³⁶ Ebd., S. 94.

³⁷ Lecouteux 2001, S. 35.

³⁸ Borrmann 1998, S. 16.

³⁹ Ebd., S. 64.

⁴⁰ Vgl. zur Ewigen Wiederkunft Miguel Skirl 2000: „Die Ewige Wiederkunft“. In: Henning Ottmann (Hrsg.): Nietzsche-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung. Stuttgart: Metzler-Verlag, S. 222 – 230.

⁴¹ Auch in Bram Stokers „Dracula“ finden sich Hinweise darauf, dass sich der Vampir nach Erlösung sehnt, wie im zweiten Teil dieser Arbeit zu sehen sein wird. Des Weiteren soll hier die Frage nicht weiter thematisiert werden, inwieweit der Vampir die Verantwortung für sein düsteres Schicksal trägt. Untersuchungen dazu finden sich in Hans Richard Brittnacher 1994: Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp-Verlag, S. 124 – 125.

lichkeit, aber eben die verkehrt sich in der Vampirgestalt zu einer Sehnsucht nach dem Tod. Der Vampir ist nicht nur eine todbringende, sondern zugleich eine tragische Figur.

3.4. Der Vampir als Widerpart des Christentums

Laut der in Unterkapitel 3.1. zitierten Bibelstelle ist Blut Lebenskraft. Weiterhin steht im fünften Buch Mose geschrieben: „Doch beherrsche dich und genieße kein Blut“⁴². Insofern handelt der Vampir der christlichen Glaubenslehre zuwider, wenn er seine Fangzähne in den Hals eines Menschen schlägt. Genau genommen verstößt er gegen das fünfte und siebte Gebot – gegen das Verbot zu töten und das Verbot zu stehlen –, denn er raubt seinen Opfern ihre Lebenskraft, und das hat in den meisten Fällen deren Tod zur Folge. Wegen seiner biologischen Natur ist der Vampir dazu gezwungen, diese fundamentalen Gebote zu missachten, was ihn zum Antagonisten des Christentums macht. Deshalb kommt die spätmittelalterliche Theologie nicht umhin, zu den Vampiren Stellung zu nehmen. Diese Erklärungen haben das Bild des Vampirs entscheidend geprägt: Um 1600 macht sich die katholische Kirche „die dort herrschende Frucht vor Vampirwesen zunutze und ernannte die Vampire zu Verbündeten des Teufels, womit deren Bekämpfung automatisch in ihren Kompetenzbereich fiel“⁴³. So wird auch ab 1600 das „bekannte Szenario christlicher Vampirabwehr“⁴⁴ entwickelt: Kruzifixe und Weihwasser fügen Vampiren Schaden zu, heißt es. Die mangelnde Resistenz des Vampirs gegen Sonnenlicht ist ebenfalls diesem Komplex zuzuordnen, wenn man die Sonnenstrahlen als Symbol des Göttlichen interpretiert.⁴⁵ Außerdem versieht die Kirche die Vampirpfählung, die einem vorchristlichen Glauben entsprungen ist, mit einem christlichen Anstrich: Der Pflock muss nach Auffassung der katholischen Kirche aus derselben Holzart geschnitzt sein, aus der das Kreuz Jesu gefertigt wurde. Dies führt Borrmann zu der Schlussfolgerung, dass sich die Gestalt Jesu Christi in dieser Zeit zum Anti-Vampir erhebt. Dem liegt folgende Parallele zugrunde:

In gewisser Hinsicht verbindet die leibliche Auferstehung und Überwindung des Todes Christus als „lebenden Toten“ mit dem Vampir. Aber während der Gottessohn die opfernde, altruistische Position vertritt, indem er sein Fleisch und Blut im Abendmahl zum Wohle der Menschen ver-

⁴² Deuteronomium (12,23). Hier zitiert aus der Ausgabe Katholische Bibelanstalt GmbH (Hrsg.) 1980: Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung. Freiburg/ Basel/ Wien: Herder-Verlag, S. 183.

⁴³ Borrmann 1998, S. 48 – 49.

⁴⁴ Ebd., S. 49.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 317.

schenkt, vertritt der Vampir die sadistische und egoistische Position, indem er sich fremdes Blut zum eigenen Wohle einverleibt.⁴⁶

Der Vampir steht im scharfen Kontrast zum Christentum. Dies hat zur Folge, dass der Vampir aus theologischer Sicht als ein seelenloses Wesen betrachtet wird, d. h. ihm fehlt genau das, was den Menschen mit dem Göttlichen verbindet: Wie es die katholische Kirche lehrt, ist die Seele etwas Gottgegebenes, das nach dem körperlichen Tod in den Himmel zurückkehrt. Wenn die Verwandlung in einen Vampir nun unablässig mit dem Verlust der Seele verbunden ist, zieht diese Metamorphose die unaufhebbare Trennung vom Göttlichen nach sich. Dass der Vampir keinen Schatten wirft und kein Spiegelbild hat, wird vielfach als Beleg der Seelenlosigkeit herangezogen.⁴⁷ Allerdings widerspricht Borrmann der restlosen Seelenlosigkeit des Vampirs. Stattdessen verfüge der Vampir über Seelenfragmente, da sein Wesen andernfalls keine individuellen Züge mehr trüge.⁴⁸ Den vollständigen Erhalt der menschlichen Seele überdauere die Verwandlung in einen Vampir indes nicht; hier stimmt Borrmanns Ansicht mit der christlichen Auffassung überein. Dennoch lässt sich auch in Borrmanns Auslegung festhalten, dass eine Diskrepanz zwischen dem Vampir als wesenhaft Teuflischem und dem Göttlichen klafft.

Da der Vampir den Gegenpart zur christlichen Glaubenslehre bildet, herrscht sowohl in der christlichen Propaganda als auch im Volksglauben die Ansicht vor, dass es in erster Linie Sünder sind, die nach ihrem Tod zum Vampir werden. Dem mittelalterlichen Verständnis folgend, sind sie besonders gefährdet, sich nach ihrem Tod in einen blutsaugenden Untoten zu verwandeln – als Form einer göttlichen Strafe. Die Palette der Laster reicht dabei von Priestern mit Todsünden bis hin zu Christen, die zum Islam konvertieren.⁴⁹

4. Das Gefüge des Feindbilds

Im Feindbild des Vampirs, wie es uns in der klassischen Literatur begegnet, verschmelzen vier Ingredienzien: zum einen ein universelles Lebensprinzip, in dem Lebenserhaltungs- und Sexualtrieb eine Symbiose eingehen, zum zweiten der übersteigerte Egois-

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 316.

⁴⁸ Vgl. ebd.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 109.

mus als projizierte Schattenseite der menschlichen Psyche; den dritten Bestandteil bildet die urmenschliche Sehnsucht nach Unsterblichkeit, und zum vierten drückt die von der spätmittelalterlichen Theologie geprägte Vorstellung des Vampirs dem Feindbild ihren Stempel auf.

Die Basis des Feindbilds formt sich aus dem erwähnten Lebensprinzip, das um einen übersteigerten Egoismus erweitert wird und in dessen Folge zu einer Manie des Tötens pervertiert – dem Vampirprinzip. Das Vampirprinzip bildet ein Grundgerüst, das sich nicht nur in der klassischen Vampirliteratur, sondern auch in neueren Verarbeitungen des Stoffes wiederfindet, wie beispielsweise in den „Dracula“-Verfilmungen der Hammer-Studios aus den 50er und 60er Jahren. Dort wird der Vampirfürst als ein bössartiger Zerstörer menschlichen Lebens dargestellt, der wahllos tötet, um selber zu überleben. Darüber hinaus findet sich dieses Gerüst in den angeführten chinesischen Mythen über blutsaugende Untote wieder,⁵⁰ ebenso wie in den entsprechenden Erzählungen der Antike, auf die bereits verwiesen wurde.⁵¹ Dieses Jahrtausende alte Grundgerüst haben die Autoren im Dunstkreise Stokers übernommen.

Die Literaten bereichern diese Basis um zwei weitere Elemente, so dass in dem Feindbild unterschiedliche Strömungen zusammenfließen: Einerseits rezipieren sie das Bild des Vampirs, das die christliche Kirche maßgeblich geprägt hat, und rücken die Blutsauger in die Nähe einer metaphysischen Macht, die das Böse verkörpert; der Vampir wird zum teuflischen Gegenpart des Guten stilisiert. Auf diese Weise potenziert sich die Gefahr, die augenscheinlich von den Ungeheuern der Nacht ausgeht. Dass die Literaten das Feindbild des Vampirs um diesen Bestandteil ergänzen, erfüllt insofern einen dramaturgischen Zweck.

Andererseits fügen die Autoren dem Wesen des Vampirs eine tragische Nuance hinzu, indem sie die Unsterblichkeit des Vampirs – ein Relikt abendländischer und asiatischer Volksglauben – konsequent weiterdenken: Seine Natur verdammt den Vampir zum Töten, und wegen seiner Unsterblichkeit ist er außerstande, aus diesem morbiden Zyklus auszubrechen. Der einzige Ausweg, der sich ihm bietet, ist der Tod – herbeigeführt durch rituelle Tötung oder göttliche Gnade. Aber bis zu seiner Erlösung ist der Vampir ein Gefangener dieses Zyklus, und deshalb wandelt sich die Sehnsucht nach Unsterblichkeit in der Vampirgestalt zu einer Sehnsucht nach dem Tod. Hier wird ein Einfluss

⁵⁰ Vgl. Lecouteux, S. 42.

⁵¹ Vgl. Borrmann 1998, S. 46.

der spätromantischen Epoche augenscheinlich, die vielfach die „Produktivität von Widersprüchen“⁵² nutzt. Dies zeigt, dass auch die Ikonen der Vampirliteratur Kinder ihrer Zeit sind.

Nicht auszuschließen ist, dass in das Feindbild des klassischen Vampirs noch weitere Strömungen einfließen. Für die folgende Analyse erweisen sich aber die hier genannten Einflüsse als die zentralen. Somit erhebe ich nicht den Anspruch, das Feindbild bis in die letzten Winkel durchleuchtet zu haben; sicher bin ich mir jedoch bei der Identifizierung der Basis, die aus der Zusammenführung des genannten Lebensprinzips mit dem übersteigerten Egoismus hervorgeht.

II. Die Verarbeitung des Feindbilds in der Literatur

1. Bram Stokers „Dracula“: Personifikation des Feindbilds

1.1. Erzählperspektive

Stoker erzählt seine Geschichte des Vampirfürsten Dracula in Form von Tagebucheinträgen, Zeitungsartikeln und Briefen, die sich zu einer geschlossenen Romanhandlung verdichten. Auf einen allwissenden Erzähler, der das Geschehen zusätzlich kommentiert, verzichtet der Autor. Zusammengehalten werden die Tagebucheinträge und Briefe von der Stimme eines anonym bleibenden Herausgebers, der in einem vorangestellten Vorwort angibt, die einzelnen Dokumente gesammelt, zusammengefügt und um für das Verständnis der Handlung unrelevante Fakten gekürzt zu haben. Die fiktiven Verfasser der Dokumente sind die handelnden Figuren, die zeitversetzt über Ereignisse berichten, die nur wenige Stunden zurückliegen. Die Erzählperspektive wechselt häufig. Daher „schlüpft“ der Leser wiederholt von der Wahrnehmung einer handelnden Figur in die einer anderen.

Es gibt drei Ebenen der Erzählung: eine extradiegetische, die sich dem Leser als Vorwort präsentiert, eine intradiegetische Ebene, auf der die Protagonisten von ihren Erlebnissen berichten, und eine metadiegetische, auf der sich die Handlung abspielt. Die zeit-

⁵² Hans Vilmar Geppert 1990: „Romantik“. In: Günther Schweikle; Irmgard Schweikle (Hrsgg.): Metzler Literatur-Lexikon. Begriffe und Definitionen. Zweite, überarbeitete Auflage. Stuttgart: Metzler-Verlag, S. 398 – 401, hier S. 399.

liche Distanz zwischen den Ebenen ist gering. Die Handlung wird chronologisch erzählt, unterschiedliche Darstellungen desselben Geschehens aus unterschiedlichen Perspektiven gibt es nicht. Gérard Genette fasst diese Merkmale der Erzählweise unter dem Begriff der variablen internen Fokalisierung zusammen. Auf diese Weise gewinnt der Roman ein authentisches Flair.

Die Charaktere des Romans zerfallen in zwei Parteien: in die Vampirjäger, die der Allround-Wissenschaftler Abraham Van Helsing anführt, und die Vampire. Von den letztgenannten gibt es zunächst vier – nämlich Dracula und drei namenlose weibliche Vampire im Schloss des Grafen. Ein fünfter Vampir taucht in Gestalt von Lucy Westenra auf, die von Dracula gebissen wird und sich nach ihrem Tod in eine Untote verwandelt. Auffällig in dem Roman ist, dass ausnahmslos aus der Perspektive der Vampirjäger erzählt wird; Tagebucheinträge oder Briefe der Vampire finden sich nirgends, wenn man von drei kurzen Notizen absieht, die in den Tagebucheinträgen des Jonathan Harker erwähnt werden und aus Draculas Perspektive geschrieben sind. Folglich wechselt die Fokalisierung zwar, Einblicke in die Gedankenwelt der Vampire bleiben dem Leser jedoch verwehrt. Handlungen und Wortwechsel der Vampire werden dem Leser nur aus der Perspektive der übrigen Protagonisten geschildert. Die einzige Ausnahme stellt Lucy Westenra dar: Im Roman gibt es nach ihrer Verwandlung in einen Vampir zwar keine Dokumente, die aus ihrer Perspektive verfasst sind; dafür aber werden ihr Tagebucheinträge zugeschrieben, die sich in der Chronologie der Ereignisse vor und während dieser Verwandlung einreihen. Dies bereichert die Erzählung um einen entscheidenden Faktor: Anhand der Tagebucheinträge, die aus der Perspektive der Lucy Westenra fokalisiert sind, wird der Leser unmittelbar Zeuge ihrer Metamorphose zum Vampir.

1.2. Darstellung der Vampire

In allen Vampirfiguren Stokers spiegelt sich das beschriebene Feindbild des Vampirs wider. Zunächst zeichnet sich in der Darstellung der Vampire das Vampirprinzip ab; es findet sich sowohl der übersteigerte Egoismus als auch das universelle Lebensprinzip, das im oralsadistischen Saugen zum Ausdruck kommt. So besteht die Nahrung des Vampirs aus Blut. Als sich Jonathan Harker mit einer Rasierklinge schneidet, ist Dracula nicht in der Lage, seine Gier zu zügeln. Nur der Anblick eines Kreuzifixes hält den

Vampirfürsten davon ab, sein Opfer auszusaugen.⁵³ Darüber hinaus verjüngt sich Dracula nach übermäßigem Blutgenuss: „[E]s sah aus, als sei seine [gemeint ist Dracula; Anmerkung des Verfassers] Jugend zur Hälfte zurückgekehrt [...] auf seinen Lippen hingen Tropfen frischen Blutes“⁵⁴. Van Helsing konstatiert: „[E]r kann blühen und gedeihen, solange ihm das Blut der Legenden zugänglich ist“⁵⁵. Auch Lucy Westenra ernährt sich nach ihrer Verwandlung vom Blut junger Kinder,⁵⁶ und die drei weiblichen Vampire verleiben sich – quasi als Mitternachtssnack – das Blut eines Neugeborenen ein.⁵⁷

Die egoistischen Tendenzen des Vampirs werden explizit angesprochen: „[S]eine Aktionen [gründen] nur auf Eigennutz“⁵⁸, urteilt Van Helsing über Dracula. An anderer Stelle schreibt er dem Grafen ein „Kinderhirn“⁵⁹ zu, „das nur eigensüchtig und damit unvollständig arbeitet“⁶⁰. Somit beschränkt Stoker den Charakter Draculas – als den Vampir par excellence – auf negative, in erster Linie egoistische Züge. Hier findet sich also exakt der Mechanismus wieder, der auch bei der Feindbild-Analyse herausgearbeitet wurde.

Zugleich verkörpern die Vampire die erotische Komponente des Vampirprinzips. Sogar Van Helsing fühlt sich zu den drei weiblichen Vampiren hingezogen: „Dort liegt sie in ihrem Vampir-Schlaf, so voller Leben und wollüstiger Schönheit“⁶¹, sagt er über die blonde Vampirin und fügt an: „Es ist sicher faszinierend, daß ich durch die bloße Gegenwart eines solchen Wesens erregt werde“⁶². Dass die drei weiblichen Vampire seine sexuellen Gelüste wecken, betont er noch suggestiver, wenn er über die brünette Vampirin sagt: „Sie war so schön anzuschauen, so über alle Maßen schön, so ausgesucht wollüstig, daß in mir der Urinstinkt des Mannes wach wurde [...] mein Kopf schwirrte vor neuerlicher Erregung“⁶³.

Ebenso schwingt ein eindeutig erotischer Akzent mit, wenn Dracula Mina Harker das Blut aussagt und sie anschließend von seinem Blut trinken lässt: Sie sitzt auf dem Bett,

⁵³ Vgl. Stoker 1993, S. 39.

⁵⁴ Ebd., S. 74.

⁵⁵ Ebd., S. 342.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 303

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 58.

⁵⁸ Ebd., S. 486.

⁵⁹ Ebd., S. 483.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Ebd., S. 526.

⁶² Ebd.

⁶³ Ebd., S. 527.

„[i]hr weißes Nachtgewand war blutverschmiert, und ein dünner Blutsfaden lief an der entblößten Brust des Mannes, die unter dem zerrissenen Hemd sichtbar wurde, hinunter“⁶⁴. Stoker verleiht der Episode einen lasziven Anstrich – einerseits, weil er das Schlafzimmer als Szenerie wählt, andererseits, weil Mina Harker dem Grafen wie eine Geliebte verfallen ist. Auf der anderen Seite kann Jonathan Harker den weiblichen Vampiren im Schloss des Grafen nicht widerstehen – obwohl er weiß, dass sie ihm nach dem Leben trachten. Harker ist den Vampirinnen in ähnlicher Weise verfallen wie seine Frau dem Vampirfürsten.⁶⁵

Daneben tritt ein weiterer der in der Feindbild-Analyse aufgeführten Mechanismen in Stokers Roman zutage: Die Vampire werden mit einer negativen metaphysischen Instanz in Verbindung gebracht, und zwar dem Teufel: „Diese hier sind die Ausgeburten der Hölle!“⁶⁶, heißt es in dem Roman die Untoten, und an anderer Stelle bemerkt Van Helsing über Dracula: „[E]r ist ein Teufel an Gefühllosigkeit, und ein Herz besitzt er nicht“⁶⁷. In einer weiteren Aussage Van Helsing kommt der stereotype Gegensatz zwischen Gut und Böse zum Ausdruck: „[D]er Teufel bekämpft uns mit allem, was ihm zu Gebote steht, aber der liebe Gott schickt uns immer wieder Kämpfer, wenn wir sie brauchen“⁶⁸. Dieses Muster schlägt sich auch an anderer Stelle des Romans nieder: „Mina meint, wir seien vielleicht die Werkzeuge des ultimativ Guten“⁶⁹, heißt es im Roman, wobei Dracula den böartigen Gegenpart zum Guten bildet. Und dies gilt nicht nur für Dracula im Speziellen, sondern für die Vampire im Allgemeinen. Nachdem sich Lucy Westenra in einen Blutsauger verwandelt hat, steht über sie geschrieben: Ihre „ganze Erscheinung vermittelte das Bild einer teuflischen Verkehrung von Lucys Reinheit in ihr genaues Gegenteil, in ein satanisches Schreckensbild“⁷⁰.

Wie der Teufel, so bilden auch die Vampire in Stokers Roman den Widerpart zum christlichen Gott – ganz im Sinne des erläuterten Feindbilds. Dementsprechend etabliert sich christliche Symbolik im Kampf gegen die Vampire, etwa wenn Dracula vor dem Kreuzifix an Harkers Hals zurückschreckt.⁷¹ Des Weiteren lähmt ihn der Anblick ge-

⁶⁴ Ebd., S. 401.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 54.

⁶⁶ Ebd., S. 76.

⁶⁷ Ebd., S. 339.

⁶⁸ Ebd., S. 214.

⁶⁹ Ebd., S. 448.

⁷⁰ Ebd., S. 305.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 39.

weihter Hostien,⁷² mit denen Van Helsing auch die Gruft der Lucy Westenra versiegelt.⁷³ Darüber hinaus ergänzen heidnische Praktiken aus dem Volksglauben das christliche Repertoire der Vampirabwehr: Van Helsing hebt hervor, dass Silberkugeln Vampire töten, wenn diese durch die versiegelten Särgen der Untoten geschossen werden; die Pfählung nennt er als eine weitere Möglichkeit der Vampirtötung. Und Knoblauch führt der Wissenschaftler ebenfalls als eine Waffe gegen Vampire an.⁷⁴ Zudem hat Stoker aus dem Volksglauben die Vorstellung rezipiert, dass der Vampir mit übernatürlichen Kräften ausgestattet ist: Angefangen bei der Fähigkeit, die Gestalt einer Fledermaus oder eines Wolfes annehmen zu können, bis hin zur Entkräftung der Untoten, die das Sonnenlicht herbeiführt – Van Helsing referiert lückenlos über die im vorigen Teil aufgeführten Charakteristika der vampirhaften Existenz.⁷⁵

Wie bereits angemerkt, verkommt der Traum vom ewigen Leben in der Vampirgestalt zu einer Passion. Bei Stokers Vampirfiguren ist es nicht anders, sie werden durch ihren Tod erlöst: Ein „Glücksschimmer“⁷⁶ huscht über das Gesicht eines der weiblichen Vampire, „kurz bevor die endgültige Auflösung als Bestätigung dafür kam, daß ihre Seele gerettet worden war“⁷⁷, und in Draculas Gesicht kehrt „so etwas wie der Ausdruck von Friede“⁷⁸ ein, ehe sein Körper zu Staub zerfällt.

1.3. Stokers Roman als sublimierte Unterdrückung

Stokers Graf Dracula verkörpert den monströsen Widersacher, der keinen Funken Gutes in sich birgt. Er ist die personifizierte Bedrohung menschlichen Lebens. Vielschichtig diskutiert ist die Frage, warum der Autor „seinen“ Dracula in dieser menschenverachtenden Weise charakterisiert. Die überzeugendste Antwort gibt Karsten Prüßmann, der nicht bei Dracula, sondern bei dessen Gegenspieler Van Helsing ansetzt: „Vom psychoanalytischen Standpunkt wäre es auch einmal interessant, zu hinterfragen, warum Stoker dem Gelehrten Van Helsing ausgerechnet seinen eigenen Vornamen Abraham gab.“⁷⁹ Stokers zweiter Vorname lautet tatsächlich „Abraham“, und dies ist Prüßmann zufolge

⁷² Vgl. ebd., S. 401.

⁷³ Vgl. ebd., S. 290.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 342 – 343.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 342 – 344.

⁷⁶ Ebd., S. 528.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Ebd., S. 535.

⁷⁹ Karsten Prüßmann 1993: Die Dracula-Filme. Von Friedrich Wilhelm Murnau bis Francis Ford Coppola. München: Heyne-Verlag, S. 39.

ein Hinweis darauf, dass Stokers Roman ein literarischer Emanzipationsversuch ist: Stoker bemüht sich, die emotionalen Fesseln zu zerschlagen, die ihn zu Lebzeiten an Henry Irving binden.

Dem Schauspieler Irving kommt eine zentrale Rolle in Stokers Leben zu. Als Stoker ihn kennenlernt, schwebt der anerkannte Mime auf dem Höhepunkt seines Ruhmes, den er sich mit seinen Auftritten in Shakespeare-Stücken erspielt hat. Stoker ist gleichermaßen beeindruckt wie verängstigt von der Aura des Mannes. Bis Irving 1905 stirbt, bleibt der Dracula-Schöpfer sein Manager und Privatsekretär – ganze 27 Jahre lang. Über ihre Beziehung schreiben Raymond McNally und Radu Florescu: Irving „war für Stoker im Leben, was Dracula in der Fiktion für Renfield war: sein Herr und Meister.“⁸⁰ Es ist eine asymmetrische Zweckgemeinschaft, die die beiden verbindet und an deren schwächerem Ende Stoker steht. Er ist von Irving abhängig, finanziell wie auch emotional. Dennoch, vielleicht auch deswegen, fürchtet er ihn. Sein Beruf ist ein Herrendienst, der Stoker zu erdrücken droht, aus dem er sich aber nicht befreien kann.

Als Stoker Anfang der 1890er Jahre seine Arbeit an „Dracula“ beginnt, orientiert er sich – so der philologische Konsens – bei der Gestaltung des Vampirfürsten an Irving.⁸¹ Natürlich verarbeitet er in seiner Erzählung ebenfalls die Legenden, die sich um den historischen Graf Dracula, dem walacheischen Fürsten Vlad Tepes ranken,⁸² doch für die psychologische Interpretation ist dies nicht annähernd so aufschlussreich wie Stokers Verhältnis zu Irving. Auf der skizzierten biographischen Folie verwundert es nämlich nicht, dass Dracula den Part des Widersachers einnimmt, der alles Leben rücksichtslos vernichtet. Zwischen den Zeilen ist der Roman ein Befreiungsschlag: Dracula repräsentiert Irvings Dominanz, die in der Gestalt des Vampirfürsten zu einer das menschliche Leben vernichtenden Macht überzeichnet ist. Van Helsing und seine Anhänger verkörpern unterdessen die Untergebenheit und Schwäche, die Stoker Zeit seines Lebens in Irvings Gegenwart empfindet, denn was die körperliche Stärke angeht, ist Dracula seinen menschlichen Antagonisten überlegen. Trotzdem vernichten die Vampirjäger ihren Todfeind am Ende des Romans. Und wenn Van Helsing's Kameraden dem Vampirfürsten den Todesstoß versetzen, reißt sich Stoker – zumindest im Geiste – die emotionalen

⁸⁰ Raymond T. McNally; Radu Florescu 1996: Auf Draculas Spuren. Die Geschichte des Fürsten der Vampire. Berlin: Ullstein-Verlag, S. 137.

⁸¹ Vgl. Borrmann 1998, S. 71.

⁸² Vgl. ebd., S. 72.

Ketten vom Leib, die ihn in der Entstehungsphase seines Schauerromans an Irving fesseln.

2. Fred Saberhagens „Die Geständnisse des Grafen Dracula“: Demontage des Feindbilds

2.1. Erzählperspektive

Die Haupthandlung in Saberhagens Roman ist in zwei Rahmenhandlungen eingebettet: Die erste besteht aus dem Vorwort eines anonym bleibenden Verfassers, welches darüber Auskunft gibt, dass es sich bei dem folgenden Text um die Abschrift eines Tonbands handelt. So fingiert der Autor – wie auch Stoker – den Anschein von Authentizität. In der fiktiven Abschrift des Tonbands verschmelzen die zweite Rahmen- und die Haupthandlung: Die zweite Rahmenhandlung konstituiert sich aus einem Gespräch zwischen Dracula und Arthur Harker, dem Urenkel der Eheleute Jonathan und Mina Harker aus Stokers Verarbeitung des Dracula-Stoffes; die Haupthandlung bildet die Erzählung Draculas, in der der Graf persönlich die Geschehnisse aus Stokers Roman Revue passieren lässt. Somit siedelt sich die Handlung bei Saberhagen auf drei Ebenen an: Das Vorwort bildet die extradiegetische Ebene, das Gespräch zwischen Dracula und Arthur Harker die intradiegetische, und die Haupthandlung schließlich spielt sich auf einer dritten, metadiegetischen Ebene ab.

Die Distanz zwischen der intradiegetischen Erzählebene und der Haupthandlung in diesem Roman ist weitläufiger als in Stokers Erzählung: Das (fingierte) Vorwort ist auf das Erscheinungsjahr des Romans, 1975, datiert. Die Rahmenhandlung auf der extradiegetischen Ebene ist demnach in der Gegenwart angelegt, die nur ein kurzer, aber nicht eindeutig präzisierter Zeitraum von der zweiten Rahmenhandlung auf der intradiegetischen Ebene trennt: Die zweite Rahmenhandlung wird im Vorwort auf den Januar des Erscheinungsjahres festgesetzt. Die Haupthandlung wiederum kongruiert zeitlich mit der Handlung in Stokers „Dracula“, die sich im ausgehenden 19. Jahrhundert abspielt.

Darüber hinaus unterscheidet sich die Fokussierung beider Romane: Während die Erzählperspektive in Stokers Roman von Protagonist zu Protagonist springt, ist die Erzählperspektive bei Saberhagen weitgehend fixiert: Abgesehen von vereinzelten Zwi-

schenfragen Arthur Harkers, die als erzählte Rede eingestreut werden und im Text kursiv abgesetzt sind, wird das Geschehen aus Draculas Perspektive geschildert. Dabei nimmt der Protagonist vielfach auf Zitate aus Stokers „Dracula“ Bezug, die er rezitiert. Anschließend schildert er das in den zitierten Textstellen dargestellte Geschehen aus seiner Sichtweise. In Saberhagens Roman herrscht folglich eine fixierte interne Fokalisierung vor, die an vereinzelt Stellen von den Zwischenfragen und der genannten Zitation durchbrochen wird.

In „Die Geständnisse des Grafen Dracula“ greift die Hauptfigur also auf Stokers Geschichte zurück, beleuchtet sie aber aus einer bisher unbekanntenen Perspektive. Daher fügt sich Saberhagens Roman wie das fehlende Mosaiksteinchen in die Stoker-Erzählung, weil der Autor die Handlung aus der Perspektive erzählt, die in Stokers Roman konsequent ausgeblendet wird.

2.2. Darstellung der Vampire

Die Geschehnisse, wie sie in Stokers Roman geschildert werden, bezeichnet Dracula in Saberhagens Werk als „mitnichten wahr“⁸³, es seien gar „grässliche Lügen“⁸⁴. Mit diesen Aussagen leitet der Autor eine Darstellung der Stoker-Erzählung ein, die die Konstellation zwischen den gegnerischen Protagonisten in einem neuen Licht erscheinen lässt: Dracula nimmt hier nicht die Rolle des Bösewichts ein, sondern die des Opfers, das von den Vampirjägern gehetzt wird. Fest in diese Neuinterpretation integriert ist eine Umwertung des Vampir-Feindbilds.

Besonders deutlich wird diese Umwertung in der Darstellung des Vampirprinzips. Zwar dementiert Dracula nicht, dass er sich vom Blut der Lebenden ernährt; das Bluttrinken ist sein Nahrungsquell, es ist eine biologische Notwendigkeit, wie er betont.⁸⁵ Allerdings ist es ihm „letztlich egal, an welchen Spezies ich [gemeint ist Dracula; Anm. d. Verf.] meinen Hunger stille“. Den stillt er nämlich nicht an Menschen, sondern bevorzugt an Tieren,⁸⁶ was umso weniger grausam erscheint, wenn man bedenkt, dass Schnitzel und Schweinspastete auf fast jeder Speisekarte stehen. Außerdem ist Dracula in der

⁸³ Saberhagen 2006, S. 8.

⁸⁴ Ebd., S. 30.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 44.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 230: Hier verleiht sich Dracula das Blut eines Schweins ein.

Lage, dem Anblick frischen Blutes zu widerstehen. Im Text stellt er folgende rhetorische Frage:

[E]inmal angenommen, dass unter den denkbar schicklichsten Umständen eine junge Frau zu Ihren Gästen zählt, die auch noch attraktiv ist. Und stellen Sie sich ferner vor, dass Sie dank eines gänzlich arglosen Missgeschicks von Ihrer Seite oder der des Mädchens eine Tür öffnen und sie unbekleidet antreffen – versetzt Sie dieser Anblick dermaßen in unkontrollierte Wallungen, dass Sie tatsächlich nach ihr fassen, ohne einen Gedanken an die Folgen zu verschwenden?⁸⁷

Ebenso, wie der Mann unter diesen Umständen seine Erregung im Zaum hält, ist auch der Vampir in der Lage, dem Anblick von Blut zu widerstehen, folgert Dracula. Auf diese Weise beschneidet Saberhagen die Nahrungsaufnahme des Vampirs um seinen grausamen wie egoistischen Akzent, der mit dem obligatorischen Töten von Menschen einhergeht.

Das egoistische Wesen des Vampirs wird stark abgeschwächt. Im Gegenzug stattet Saberhagen „seinen“ Graf Dracula mit sozialen Charakterzüge aus: „Grausamkeit liegt mir nicht“, sind die Worte, die er dem Vampirfürsten in den Mund legt. Zudem widerstrebt Dracula der Gedanke, seine Feinde in Notwehr zu töten – obwohl seine Widersacher ihm nach dem Leben trachten.⁸⁸ Der Vampir sehnt sich sogar nach menschlicher Nähe,⁸⁹ und Lucy Westenra verwandelt er nur widerwillig in seinesgleichen, da er sich der Leiden bewusst ist, die das Vampirdasein mit sich bringt.⁹⁰ Saberhagen verkehrt das egoistische Wesen Draculas in sein altruistisches Gegenteil.

Infolgedessen verliert Dracula seine diabolischen Züge, und das zeigt sich unter anderem darin, dass Saberhagen den Vampir nicht mit dem Teuflischen in Verbindung bringt. Dies wird bereits dadurch ersichtlich, dass das Kruzifix weder Dracula noch andere Vampire schwächt: Das Kruzifix „ist haargenau so wirkungsvoll gegen mich wie ... wie dieser schwere Schraubenschlüssel in der rechten Hand des Herrn es wäre“⁹¹, spottet Dracula. Eine noch klarere Sprache spricht der Text an späterer Stelle: Dort bezeichnet Dracula die Vampire als Gottes „Kreaturen“⁹², und somit zählen die Vampire nicht zu den Antagonisten Gottes, sondern zu dessen Schöpfung.

Verstärkt stellt der Autor die erotische Komponente des Vampirprinzips heraus: Da die Fortpflanzungsorgane nach der Verwandlung in einen Vampir „ihre Funktion einstel-

⁸⁷ Ebd., S. 28.

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 158.

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 167.

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 118.

⁹¹ Ebd., S. 8 – 9.

⁹² Ebd., S. 111.

len⁹³, kompensiert der Vampirbiss die geschlechtliche Vereinigung zwischen Mann und Frau, erklärt Dracula.⁹⁴ In diesem Sinne gestaltet Saberhagen die Textpassage, in der der Vampirfürst Lucy Westenra das Blut aussaugt, wie eine Liebesszene.⁹⁵ Kurz darauf bezeichnet der Vampir Westenra als seine „junge Eroberung“⁹⁶ – eine Wortwahl, mit der Saberhagen ganz offensichtlich auf geschlechtliche Beziehungen anspielt. Noch deutlicher tritt dieser Aspekt hervor, wenn Dracula das sporadische Aussaugen seines weiblichen Opfers als eine „Beziehung zu ihr“⁹⁷ umschreibt. Und Mina Harker versetzt der Vampirbiss gar in Ekstase.⁹⁸

Sowohl bei Stoker als auch bei Saberhagen findet sich indes die Vorstellung wieder, dass der Vampir über übernatürliche Kräfte verfügt: Dracula besitzt die Fähigkeit, sich in eine Fledermaus oder einen Wolf zu verwandeln⁹⁹ und über Wind und Wetter zu gebieten.¹⁰⁰ Auf der anderen Seite entkräftet ihn das Sonnenlicht,¹⁰¹ und er ist außerstande, ein Haus ohne die Einladung des Hausherrn zu betreten – für die Vampire ist das ein Gesetz wie die „Schwerkraft“¹⁰², spricht Dracula. Diese Motive aus dem Volksglauben sind allesamt in Sagerhagens Roman enthalten.

Weiterhin enthalten ist die Todessehnsucht des Grafen; das ewige Leben wird auch für Saberhagens Protagonisten zur Qual. Dies wird deutlich, wenn Dracula sagt: „Auch ich werde es vielleicht nicht bedauern, wenn die Zeit kommt, da ich von der Welt für immer Abschied nehme.“¹⁰³

2.3. Saberhagens Roman als Plädoyer für Toleranz

Sowohl Stokers als auch Saberhagens Erzählung kreist in ihrem Kern um eine Konfrontation stereotyper Gegensätze: das Böse und das Gute. Die Romane unterscheiden sich lediglich darin, wie diese entgegengesetzten Pole besetzt sind. So kommt Dracula bei Stoker der Part des Bösen zu, während der Vampir bei Saberhagen den Part des Guten

⁹³ Ebd., S. 45.

⁹⁴ Vgl. ebd.

⁹⁵ Vgl. ebd., S. 75.

⁹⁶ Ebd., S. 79.

⁹⁷ Ebd., S. 94.

⁹⁸ Vgl. ebd., S. 179.

⁹⁹ Vgl. ebd., S. 69.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 57.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 246.

¹⁰² Ebd., S. 112.

¹⁰³ Ebd., S. 137.

einnimmt. Umgekehrt verhält es sich mit Draculas menschlichen Widersachern, die bei Stoker das Gute, bei Saberhagen das Böse darstellen.

Grundlegend für diese unterschiedlichen Typisierungen sind zwei unterschiedliche Überzeugungssysteme: Stoker scheint sich vor dem Fremden zu fürchten, was sich in der Gestaltung der Draculafigur niederschlägt, für die offenbar der Shakespeare-Darsteller Irving unbeabsichtigt Modell steht, als Stoker zu schreiben beginnt. Irving wiederum wirkt auf Stoker zu gleichen Teilen abstoßend und anziehend. Wie Stokers Biographen herausstellen, empfindet er die Aura des Shakespeare-Darstellers als abnorm. Sie ist für ihn eine Abweichung vom Alltäglichen, eine Dissonanz in einem ansonsten harmonischen Gefüge. Dieser Eindruck lässt ihn erschauern, es ist die Angst vor dem Außergewöhnlichen, und dieses Befremden spiegelt sich in Stokers Werk wider: Dracula ist die Personifizierung einer abweichenden Lebensform, die die menschliche Existenz bedroht und aus diesem Grund mit der Lebensform der Menschen kollidiert. Deswegen trachten die Vampirjäger unter der Führung Van Helsing danach, Dracula zu vernichten.

Saberhagens Roman auf der anderen Seite drückt eine Offenheit gegenüber dem Fremden aus. Verbunden ist diese Sicht der Dinge mit dem Wissen, dass das Fremde bei Menschen meist tiefe Ängste schürt. Exakt in dieser Weise ergeht es Dracula in Saberhagens Geschichte. Dracula ist der Missverständene, der von den Leuten geächtet wird, die ihn zu Unrecht fürchten. Saberhagen lässt den Außenseiter zu Wort kommen und eröffnet dem Leser eine Perspektive, gegen die sich Stoker hermetisch abschirmt, indem er in seiner Erzählung keine Einblicke in das Seelenleben des Vampirfürsten zulässt. Insofern beschreibt Stokers Roman den Sieg des Normalen, das das Abnormale aus der Welt verdrängt, wohingegen Saberhagen dem Abnormalen eine Existenzberechtigung einräumt.

Resümee

Ein Gefüge aus vier Elementen bildet das Vampir-Feindbild in der klassischen Vampirliteratur: Grundlage bildet der Egoismus, auf den der Charakter des Vampirs verkürzt ist, und ein universelles Lebensprinzip, in dem sich der Lebenserhaltungs- und der Se-

xualtrieb vereinigen. Der Egoismus verzerrt dieses Lebensprinzip zu einer Manie des Tötens, zum Vampirprinzip. Ergänzt wird dieses Grundgerüst um eine Projektion der urmenschlichen Sehnsucht nach Unsterblichkeit, die in der Vampirfigur in eine Todessehnsucht umschlägt, und um die spätmittelalterliche Vorstellung der christlichen Kirche, die den Vampir zum teuflischen Gegenpart des Göttlichen stilisiert. Eben diesen monströsen Widersacher verkörpert Dracula in Stokers Roman: Dracula ist der ebenso erotische wie todbringende Vampir, der rücksichtslos das menschliche Leben vernichtet und zugleich durch eine latente Todessehnsucht gezeichnet ist. Erzählt wird das Geschehen aus der Sicht der Vampirjäger, die den Untoten töten, um sich selbst zu schützen. So inszeniert der Autor eine stereotype Konstellation, die in dem Konflikt zwischen Gut und Böse besteht.

Saberhagen schafft eine identische Konstellation. Was die beiden Werke unterscheidet, ist die unterschiedliche Kategorisierung: Bei Saberhagen ist der Vampir der Gute, der um seine Existenz bangt, während die Menschen das Böse verkörpern. Gut und Böse verkehren sich in ihr Gegenteil. Ausschlaggebend für diese diametralen Typisierungen der beiden Autoren sind unterschiedliche Weltbilder, denn während in Stokers Roman das Abnormale als bedrohlich eingestuft wird und daraufhin aus der Welt verbannt werden muss, postuliert Saberhagens Roman eine Toleranz gegenüber dem Unbekannten.

Ausgangspunkt für Saberhagens Neuinterpretation der Stoker-Geschichte ist ein Perspektivwechsel: Saberhagen schildert die Ereignisse aus Draculas Sicht – also aus der Perspektive, auf die Stokers Roman konsequent verzichtet. Diese neue Erzählsituation nutzt Saberhagen, um das Vampir-Feindbild der klassischen Literatur zu demontieren. Dazu spaltet er das Feindbild analog zu Tepes Konzeption in zutreffende und unzutreffende Elemente auf: Einerseits verfügt Dracula über übernatürliche Kräfte; er ist unsterblich, todessehnsüchtig, und dazu verdammt, sich vom Blut der Lebenden zu ernähren. All diese Details bilden die zutreffenden Elemente des Feindbilds. Andererseits charakterisiert Saberhagen Dracula nicht als ein genuin egoistisches Wesen, sondern stattet ihn mit altruistischen Zügen aus. Den übersteigerten Egoismus des Vampirs, der in Stokers Roman betont wird, stellt Saberhagen als die unzutreffenden Elemente des Feindbilds dar, und die Demontage besteht darin, dass der Autor die erklärten unzutreffenden Elemente innerhalb des Feindbilds „löscht“.

Wie in dieser Arbeit erläutert, ist es der übersteigerte Egoismus, der dem Vampirprinzip seine Grausamkeit verleiht; der Egoismus verzerrt das universelle Lebensprinzip zum Vampirprinzip, das das Grundgerüst des Feindbilds formt. Folglich setzt Saberhagen bei seiner Demontage des Feindbilds an der Wurzel an. Da der Autor den Charakter Dracula um seine egoistischen Züge reduziert, verliert das Vampirprinzip seine grausame Wesenheit. Das zeigt sich darin, dass Dracula seinen Blutdurst vornehmlich an Tieren, nicht an Menschen stillt. Des Weiteren bildet das neu justierte Feindbild des Vampirs eine Grundlage, auf der Saberhagen das Vampirprinzip verstärkt auf seine erotische Komponente verlagert.

Durch die Subtraktion des übersteigerten Egoismus verliert der Vampir seine für den Menschen bedrohliche Natur. Mit dieser Strategie dezimiert Saberhagen in seinem Roman zwar nicht die mystischen, wohl aber die diabolischen Elemente, die das Feindbild des klassischen Vampirs aufweist.

Literaturverzeichnis

I. Primärliteratur

Saberhaben, Fred 2006: *Die Geständnisse des Grafen Dracula*. Leipzig: Festa-Verlag.

Stoker, Bram 1993: *Dracula. Der erste und beste Dracularoman der Weltliteratur*. Bergisch Gladbach: Bastei-Lübbe-Verlag.

II. Sekundärliteratur

Borrmann, Norbert 1998: *Vampirismus. Oder die Sehnsucht nach Unsterblichkeit*. München: Diedrichs-Verlag.

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

Geppert, Hans Vilmar 1990: „Romantik“. In: Schweikle, Günther; Schweikle, Irmgard (Hrsgg.): *Metzler Literatur-Lexikon. Begriffe und Definitionen. Zweite, überarbeitete Auflage*. Stuttgart: Metzler-Verlag, S. 398 – 401.

Jänsch, Erwin 1996: *Vampir-Lexikon. Die Autoren des Schreckens und ihre blutsaugenden Kreaturen. 200 Vampire in der Literatur*. Augsburg: SoSo-Verlag.

Katholische Bibelanstalt GmbH (Hrsg.) 1980: *Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung*. Freiburg/ Basel/ Wien: Herder-Verlag.

- Lecouteux, Claude 2001: *Die Geschichte der Vampire. Metamorphose eines Mythos*. Düsseldorf/Zürich: Artemis-und-Winkler-Verlag.
- Martinez, Matias; Scheffel, Michael 2005: *Einführung in die Erzähltheorie*. 6. Auflage. München: C.-H.-Beck-Verlag.
- McNally, Raymond T.; Florescu, Radu 1996: *Auf Draculas Spuren. Die Geschichte des Fürsten der Vampire*. Berlin: Ullstein-Verlag.
- Prüßmann, Karsten 1993: *Die Dracula-Filme. Von Friedrich Wilhelm Murnau bis Francis Ford Coppola*. München: Heyne-Verlag.
- Schopenhauer, Arthur 1987: *Vom Nutzen der Nachdenklichkeit. Ein Schopenhauer-Brevier. Mit einem Nachwort hrsg. von Otto A. Böhmer*. München: Deuter-Taschenbuch-Verlag.
- Skirl, Miguel 2000: „Die Ewige Wiederkunft“. In: Ottmann, Henning (Hrsg.): *Nietzsche-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart: Metzler-Verlag, S. 222 – 230.
- Starke-Perschke, Susanne; Bliesener, Thomas 2001: *Der Brockhaus. Psychologie. Fühlen, Denken und Verhalten verstehen*. Mannheim/ Leipzig: Brockhaus-Verlag.
- Tepe, Peter 2002: „Grundsätzliches über Feindbilder.“ In: *Aufklärung und Kritik. Zeitschrift für freies Denken und humanistische Philosophie*. 2/2002. Seite 51 – 60.