

Peter von Möllendorff

Pacta sunt servanda. **Die Bedeutung eines antiken Motivs für die Vampirerzählung der Moderne**

Ich beginne meinen Beitrag mit der Zusammenfassung wesentlicher Ergebnisse meines Beitrags zu Kirsten von Hagens und Thomas Bohns „Bissigen Lektüren“, um einen Ausgangspunkt für weitere Überlegungen zu gewinnen.¹ Denn es ist mein Anliegen, mögliche Bezugspunkte und Bezugsstrukturen aufzudecken, an die spätere Entwicklungen des Vampir-„Motivs“ andocken konnten. Neben einer volkstümlichen Traditionslinie, die von der Antike aus ungebrochen, aber durch slawische Einflüsse angereichert, bis in die Neuzeit führt, greift, dies die These des vorliegenden Aufsatzes, die literarische Phänomenologie des Vampirs seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert auch unmittelbar auf antike, vor allem literarisch vermittelte Motive und Diskurse zurück und darf keineswegs nur als Ableitung aus dem historischen Phänomen „Vampir“ begriffen werden.

1. Antike Vampire?

Als vielleicht wichtigstes Ergebnis meines früheren Beitrags sei gesagt, dass die Antike einen Vampir im späteren umfänglichen Sinne des Begriffs und Phänomens *nicht* kennt. Vielmehr kennt sie nahezu alle *Einzelzüge* der Gestalt, kombiniert sie auch teilweise miteinander, aber nie zu einer aus späterer Sicht vollständigen Konfiguration. Die Tradition der Totengeister, auch der Gespenster wie der berüchtigten Empusa beschäftigt sich eben nicht mit wiederkehrenden *Leichnamen*; jene Wesen verfügen bestenfalls über eine stark reduzierte Körperlichkeit, zudem kommen jedenfalls die Totengeister, Keren und Lemuren, nur zu bestimmten, rituell festgelegten Zeiten an die Oberwelt; ihre Aufnahme und Austreibung sowie der Umgang mit ihnen sind durch präzise Regu-

¹ Vgl. von Möllendorff 2018. Zur prekären Körperlichkeit antiker Toter vgl. Liapis 2021.

larien bestimmt. Körperliche Wiedergänger finden wir beispielsweise in nekromantischen Praktiken, von denen etwa Lucan und Apuleius berichten.² Hier werden die Leichname jedoch erstens nicht eigentlich tätig, sondern geben nur Prophezeiungen und Wahrsagungen von sich, zweitens kommen sie nur auf Beschwörung und höchst widerwillig. Denn sie sind eigentlich tot, sie haben als Leichname auf der Oberwelt nichts verloren; auf eigenen Antrieb kämen sie entschieden nicht. Schließlich hat Daniel Ogden auf eine denkbare morphologische Verbindung des späteren Vampirs mit dem schon in der Antike bekannten Werwolf hingewiesen; auch in Bram Stokers *Dracula* scheint der Graf nicht nur eng vertraut mit Wölfen zu sein, sondern auch selbst bisweilen die Gestalt eines großen Wolfes anzunehmen.³

Von besonderem Interesse sind für uns Heroen, halbgöttliche Wesen, die zwar tot sind, jedoch kultisch verehrt werden und auch auf die Welt zurückkehren können. Sie besitzen Schadens-, aber auch Segensmacht. Von einem solchen Heros berichtet uns ausführlich Philostrat in seinem *Heroikos* aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. Hier unterhalten sich ein lokaler Winzer und ein phönizischer Kaufmann über das Wirken des Heros Protesilaos, der regelmäßig körperhaft sein Grab verlässt und den Winzer bei seiner Arbeit unterstützt. Er ernährt sich allerdings nur vegetarisch und keinesfalls von Blut, auch nicht von Tierblut. Ich werde im Fortgang meines Beitrags danach fragen, wieso Protesilaos diese Fähigkeit zur beliebigen Rückkehr besitzt. Aber schon hier sei gesagt, dass gerade dies sich auch in späterer neugriechischer Volkskunde findet: Verstorbene, die zurückkehren, Lebende bei der Arbeit unterstützen, sogar Kinder zeugen. Solche vampirartigen Figuren sind hier aber positiv konnotiert; man hat zeigen können, dass sie den Zug des reinen, unabwendbaren Vernichtungswillens und der *primären* Schadenshaftigkeit erst unter dem sekundären Einfluss slawischer Traditionen gewonnen haben. Ihre Fähigkeit zur Rückkehr (was zugleich heißt: zum Aussetzen der Verwesung) verdankt sich häufig einem Fluch oder der Exkommunikation, und auch von hier führen Wege zu einzelnen Praktiken schon der frühen Antike zurück.

² Vgl. hierzu generell Ogden, 2010.

³ Vgl. Ogden 2021, 78f.

2. Die Wiedergänger-Erzählung des Phlegon von Tralleis: Das unterbrochene Ritual

Als eigentliche antike Vampir-Erzählung wird in der Forschung gern die Geschichte von Philinnion und Machates angesehen, die Phlegon von Tralleis ebenfalls im 2. Jahrhundert n. Chr. in seinem „Buch der Wunder“ wiedergibt; eine Kurzfassung der Geschichte ist auch im Kommentar zu Platons *Politeia* des Neuplatonikers Proklos (5. Jahrhundert n. Chr.) überliefert.⁴ Philinnion, Braut des Krateros, ist als Jungvermählte (νεόγαμος: Proklos) verstorben. Sechs Monate später (Proklos) kehrt der Jüngling Machates im Haus ihrer Eltern, Demonstratos und Charito, ein; nachts erhält er ungeahnten Besuch einer hübschen Frau. Eine Dienerin beobachtet das Geschehen und erkennt, dass es sich um die verstorbene Philinnion handelt. Sie berichtet den Eltern, die in der folgenden Nacht das Schlafzimmer stürmen. Philinnion wirft den Eltern vor, ihr die drei (Phlegon; „viele Nächte“: Proklos) von den (unterirdischen) Göttern ihr zugestandenen Nächte (κατὰ βούλησιν τῶν ὑποχθονίων δαιμόνων: Proklos; οὐ γὰρ ἄνευ θείας βουλήσεως: Phlegon) nicht vollständig gegönnt zu haben und sinkt (erneut) tot zu Boden. Ihr Grab wird geöffnet, man findet einen eisernen Ring, den Machates ihr als Zeichen seiner Zuneigung geschenkt hatte. Philinnion wird außerhalb der Stadt verbrannt, Machates begeht Selbstmord.

In dieser Erzählung sind die vampirhaften Züge gewiss sehr stark. Zwar kann man auch hier nicht von Schädigung sprechen, auch Blut oder Blutsaugen spielt nicht die geringste Rolle. Aber gerade der Gedanke, dass es eine Frau ist, die zurückkehrt, hat offensichtlich auf die Nachwelt animierend gewirkt und ist dann von Goethe (1797), E.T.A. Hoffmann (1819–21), mehr noch bei Irving (1824) und am stärksten bei Gautier (1836) und Mérimée (1837) in eine erotische Atmosphäre umgesetzt worden. Auch die Assoziation mit Bluttrinken, die bei Phlegon fehlt, kommt hier dazu, bei Goethe sehr schwach, dann zunehmend stärker, ebenfalls bis Gautier; sie fehlt dann wieder bei Mérimée. Auch hierzu aber weiter unten mehr.

⁴ Vgl. insgesamt Brodersen 2002; zu Phlegon ebd. 9–15, zum Nachleben der Philinnion-Geschichte ebd. 13f.; dankenswerterweise hat Brodersen ebd. 71–130 auch wichtige Rezeptionsdokumente vollständig übersetzt und abgedruckt.

Bleiben wir nun gleich bei Phlegon, so muss man allerdings sagen, dass es bei ihm zwischen Philinnion und Machates nicht eigentlich um bloße Erotik geht. Denn Machates eiserner Ring, den man im später geöffneten Grab der Philinnion findet, ist als Geschenk zu verstehen, das ein Mann seiner Verlobten macht.⁵ Damit erhebt sich die Frage, warum Philinnion eigens eine Frischvermählte sein musste – wenn sie doch gar nicht ins Haus ihres Mannes, sondern in das ihrer Eltern zurückkehrt? Warum konnte sie nicht einfach eine noch unverheiratete Tochter sein? Warum kommt sie für drei Tage, zudem auf Anordnung der Götter, zurück und strebt offensichtlich eine weitere Hochzeit an? Hilfreich für die Beantwortung solcher Fragen, die doch mit dem 'vampiresken' Status der jungen Frau unmittelbar zusammenhängen sollten, ist der Mythos von Protesilaos, um den es bei Philostrat geht. Wie sein sprechender Name – 'Erstspringer' – schon verrät, war er derjenige, der als erster der griechischen Kämpfer bei der Landung der Flotte am Strand von Troja zur Eröffnung der Kampfhandlungen vom Schiff sprang und dann sofort von den trojanischen Verteidigern getötet wurde. Soweit sind sich die mythologischen Quellen einig; von hier ab teilen sie sich in verschiedene Stränge. In einer Version begeht Laodamia aus Kummer über ihren Verlust Selbstmord. In der Version, die Philostrat in seinem *Heroikos* andeutet, heißt es hingegen:

⁵ Tatsächlich handelt es sich um einen Ringtausch, wie er zum Zweck der Verlobung vollzogen wurde, und zwar sowohl in paganen als auch in christlichen Kontexten. Es handelt sich dabei nicht um einen Ehering; dies wird für die folgenden Überlegungen noch wichtig sein. Vgl. Plinius *nat. hist.* 33,12 (*etiam nunc sponsae muneris vice ferreus anulus mittitur*) und Dölger 1936. Von Interesse sind die unterschiedlichen Materialien der Ringe: Machates gibt Philinnion einen eisernen Ring und damit *de facto* ein Eheversprechen in Form eines Verlobungspfandes. Die Gabe eines goldenen Ringes durch Philinnion ist auffälliger und könnte mit Blick auf einen vergleichbaren Vorgang, den Plautus in seiner Komödie *Miles gloriosus* 957 ff. schildert, zunächst als Anspielung auf die ehebrecherischen Aktivitäten der jungen Ehefrau eines älteren Gatten angesehen werden. Über Krateros' Alter sagt uns aber weder Proklos etwas, noch ist der Anfang von Phlegons Geschichte erhalten, in dem eine solche Information vielleicht gegeben wurde. Zudem dürfte jener goldene Ring das einzige darstellen – außer dem weiteren intimen Geschenk des Brustbandes –, das die verstorbene Philinnion noch zur Verfügung hat.

{Φ.} Ἀναβειωκῶς ἢ τί; {Α.} Οὐδὲ αὐτὸς λέγει, ὥ ξένη, τὰ ἑαυτοῦ πάθη, πλὴν γε δὴ ὅτι ἀποθάνοι μὲν δι' Ἑλένην ἐν Τροίᾳ, ἀναβιώῃ δὲ ἐν Φθίᾳ Λαοδαμείας ἑρῶν. {Φ.} Καὶ μὴν ἀποθανεῖν γε μετὰ τὸ ἀναβιώναι λέγεται, ἀναπεῖσαι τε τὴν γυναῖκα ἐπισπένθαι οἱ. {Α.} Λέγει καὶ αὐτὸς ταῦτα, ἀλλ' ὅπως καὶ μετὰ τοῦτο ἀνῆλθε πάλοι μοι βουλομένῳ μαθεῖν οὐ λέγει, Μοιρῶν τι ἀπόρρητον, ὥς φησι, κρύπτων. (Philostr. *Heroikos* 2,9–11)

Ph.: Ist er von den Toten auferstanden oder wie? – W.: Er spricht nicht über seine Leiden, lieber Gast, außer dass er wegen Helena vor Troja umgekommen sei und in Phthia aus Liebe zu Laodameia wieder auferstanden sei. Ph.: Nach seiner Auferstehung soll er wieder gestorben sein und seine Frau überredet haben, ihm zu folgen. W.: Das sagt er auch selber. Aber wie er danach wieder auferstand, das sagt er mir nicht, obwohl ich es schon lange erfahren möchte. Er müsse, sagt er, ein Geheimnis der Moiren bewahren.⁶

In diesem Beitrag geht es mir nicht um Protesilaos' Wiedergängertum im Weingut auf der Chersones, sondern um seine mythische Vorgeschichte im trojanischen Krieg. Hier heißt es also, Protesilaos habe Laodamia nach seiner (offensichtlich befristeten) Auferstehung überredet, ihm in den Hades zu folgen; über ihr dortiges Zusammenleben spricht der Text dann noch einmal kurz in 11,8f. In Ovids Brief der Laodamia an Protesilaos schreibt sie, er habe, als er sich auf den Weg nach Troja machte, die „Türen des väterlichen Hauses“ (*foribus paternis*; *Her.* 13,87) verlassen; dies klingt nicht so, als sei Laodamia bereits als Ehefrau in das Haus des Protesilaos eingezogen gewesen, als er sie verließ. In Lukians *Totendialog* 27 wird Laodamia wie bei Proklos νεόγαμος (1 u. 2) genannt; interessant ist, dass Paris sich in diesem Dialog gegen Protesilaos' Vorwürfe mit dem Hinweis verteidigen kann, er und jener seien doch genau in der gleichen Lage und Opfer des Eros; Helena ist aber jedenfalls mit Menelaos verheiratet. Mit νεόγαμος ist also eine sehr frühe Phase der Ehe, womöglich gar eine Verlobungszeit gemeint; hierfür spricht auch die Insistenz auf dem Begehren (ἔρως), das aus antiker Sicht keine eheadäquate Emotion darstellt. Ja, womöglich ist damit sogar der Status der Braut in der Hochzeitsnacht gemeint, wie aus Protesilaos' Begründung, warum er noch einmal an die Oberwelt möchte, in Lukians *Totendialog* 28,1 hervorgehen könnte:

Ἀλλ' οὐ τοῦ ζῆν, Αἰδωνεῦ, ἑρῶ ἔγωγε, τῆς γυναικὸς δέ, ἣν νεόγαμον ἔτι ἐν τῷ θαλάμῳ καταλιπὼν ψόχον ἀποπλέων, εἶτα ὁ κακοδαίμων ἐν τῇ ἀποβάσει ἀπέθανον ὑπὸ τοῦ Ἑκτορος. ὁ οὖν ἔρως τῆς γυναικὸς οὐ μετρίως ἀποκναίει με, ὥ δέσποτα, καὶ βούλομαι καὶ πρὸς ὄλιγον ὀφθεῖς αὐτῇ καταβῆναι πάλιν.

⁶ Übersetzung nach Grossardt 2006.

Aber nein, Hades, mein Verlangen richtet sich nicht auf das Leben, sondern auf meine Frau, die ich in meiner Eile, loszusegeln, als noch Jungvermählte im Schlafgemach zurückließ, und dann fiel ich Pechvogel gleich bei der Landung unter Hektors Hand. Nun zwick mich das Verlangen nach meiner Frau ganz schön kräftig, Herr, und ich bin bereit, wenn ich sie auch nur kurze Zeit sehen kann, wieder herunterzukommen.

Im *Totendialog* 28,3 schließlich gewährt Pluton dem Protesilaos die Rückkehr für *einen* Tag (μίαν ἡμέραν) als νύμφιος, also als Bräutigam.⁷ Das Motiv, dass Protesilaos Laodamia überreden will, mit ihm in die Unterwelt zu kommen, hat Lukian hierbei aus Euripides' nur fragmentarisch erhaltener Tragödie *Protesilaos* entnommen.⁸

Die Götter gestatteten Protesilaos also eine klar befristete Rückkehr zu seiner gerade erst geehelichten Gattin Laodamia, die er bei diesem Treffen überreden konnte, mit ihm in die Unterwelt zurückzukehren; das Ergebnis ist dasselbe, wenn sie durch Suizid verstirbt, aber nur die Wiedergängerversionen sind für den Zweck dieses Beitrags von Bedeutung. Hier haben wir also offensichtlich eine mit Phlegons Darstellung ganz vergleichbare Situation: Ein frischvermähltes Paar wird sozusagen gewaltsam getrennt, einer der beiden kommt zu Tode. Nun gewähren die Götter eine kurze Frist des neuerlichen Zusammenkommens – aber warum? Hierzu hat H.J. Rose 1925 eine ansprechende Vermutung geäußert:⁹ Es gehe hier darum, dass ein *rite de passage*, im Falle Phlegons insbesondere derjenige vom Mädchen zur Frau, aufgrund von Trennung und Tod nicht zum Abschluss gekommen sei, sei es, dass die Ehe nicht vollzogen wurde, sei es, dass keine Zeugung erfolgte; dass die Vermählung in der Tat erst ganz kurze Zeit zurücklag, deuten ja die oben zitierten Stellen an. Die frisch Verheirateten – Philinnion, Protesilaos – stecken daher im Tod gewissermaßen zwischen zwei Welten fest, weshalb sie auch nicht als 'vollgültige Tote' die Styx überschreiten dürfen, sondern im Limbus verharren müssen, von wo aus, und das ist wichtig, der Weg zur Oberwelt näher liegt. Die Rückkehr wird dann von den Göttern erlaubt, um die rituelle Phase zum Abschluss zu bringen. In beiden

⁷ Zum Fokus auf die Hochzeitsnacht passt auch die früheste Erwähnung des Mythos in Homer *Ilias* 2,700 f.: τοῦ δὲ καὶ ἀμφιδρυφῆς ἄλοχος Φυλάκη ἐλέλειπτο / καὶ δόμος ἡμιτελής). Von einem einzelnen Tag spricht auch Lukian *Cont.* 1.

⁸ Vgl. zur genauen Dokumentation Grossardt 2006, Bd. 1, 26 f.

⁹ Vgl. Rose 1925.

Erzählungen gelingt das, wenn auch in auffälliger Weise: Laodamia folgt ihrem Ehemann in den Hades, Philinnion erhält den Ehering und ist erbost, weil die Hochzeit offensichtlich *erneut*, durch die verfrühte Entdeckung durch die Eltern, nicht zum gewünschten Abschluss kam. Denn es ist ja bedeutungsvoll, dass Philinnion als Tote *nicht* zu ihrem früheren Angetrauten, Krateros, zurückkehrt, sondern ins Haus ihrer Eltern. Das könnte bedeuten, dass sie dieses Haus noch gar nicht verlassen hatte, als sie starb, dass sie also nur verlobt und somit die Ehe – möglicherweise bei Proklos durch den Begriff der 'Neogamie' angedeutet – in der Tat noch nicht vollzogen war; Krateros wäre dann aus dem Spiel.¹⁰ Roses hieran anschließender Gedanke ist nun, dass der/die Tote durch ihren besonderen Zwischenstatus die Macht hat, auf die Lebenden einwirken zu können. Er vergleicht dies mit Antigones Tod: Auch ihr Verlobter, Haimon, tötet sich nach ihrer Einmauerung selbst. Ebenso gehen Laodamia und Machates freiwillig in den Tod, bzw.: Wenn zwischen Laodamia und Machates auf der einen, Philinnion und Protesilaos auf der anderen Seite eine Analogie besteht, dann ist Machates' Freitod möglicherweise als unmittelbare Folge der Machteinwirkung Philinnions zu verstehen. Während die Toten nur noch als Totengeister und zu geregelt-

¹⁰ Die dahinter stehenden eherechtlichen Fragen sind allerdings schwer zu beantworten. Aus einer römischen Rechtsperspektive wäre klar, dass Laodamia durch die Heirat nicht in die *potestas* der Familie ihres Gatten übergegangen war; dies passt zur Terminologie von *uxor* und *coniunx*, es hätte sich also um eine 'manusfreie Ehe' gehandelt. Aus römischer Sicht könnten sich im Falle Philinnions auch die Dreitagesfrist sowie das Motiv erklären, dass Philinnion nicht zu ihrem Gatten zurückkehrt: Die aus bloßem *usus* sich ergebende eheliche Verbindung konnte dadurch gelöst werden, dass die Ehefrau drei (!) aufeinanderfolgende Tage nicht im Haus ihres Mannes übernachtete; vgl. Waack-Erdmann 2011. Unter solchen Umständen wäre Philinnion also darauf aus gewesen, durch das Zusammensein mit Machates die alte Bindung rechtskräftig zu lösen. Interessanterweise hat Johannes Praetorius, der Phlegons Geschichte in seinem *Anthropodermus Plutonicus* von 1666 nacherzählt (bei Brodersen 2002, 75–79 abgedruckt), das Problem des vorhandenen Ehemanns dadurch gelöst, dass er Philinnion eine umworbene, aber noch nicht verheiratete Jungfrau sein lässt. Auch hier wäre dann über das Freier-Motiv der Beginn der rituellen Phase der Frauwerdung gegeben, die durch den Tod unterbrochen und mit Philinnions Wiedererscheinen fortgeführt wird.

ten Zeiten auf die Lebenden treffen, ist die Macht der zu früh Verstorbenen über die Lebenden, wie es aussieht, größer.¹¹

Dies gilt auch dann, wenn wir eine weitere Version des Laodamia-Protesilaos-Mythos betrachten, die wir – im Nachgang zu Euripides – aus Ovids *Heroides* 13 kennen. Hier lässt Laodamia auf die Nachricht vom Tode ihres Gatten hin ein Portrait aus Wachs fertigen, das sie mit ins Bett nimmt.¹² Ein Diener trägt ihrem Vater zu, sie verkehre mit einem Mann; als der Vater ins Schlafgemach eindringt, findet er die Puppe und verbrennt sie. Laodamia aber stürzt sich in die Flammen und stirbt. Diese Version der Handlung ähnelt partiell der Philinonion-Machates-Handlung sogar noch mehr, da auch dort eine Dienerin und das Eindringen der Eltern wesentliche Faktoren des Geschehens sind. Laodamias Puppe dient dann als Statthalter für den wirklichen Bräutigam, der in der eben besprochenen Version ja selbst zu Laodamia zurückkehren durfte.

3. Das unterbrochene Ritual als Wandermotiv: Hoffmann, Irving, Gautier, Mérimée

Es geht also in diesen Mythen und Wundergeschichten nur am Rande um 'freie' Erotik, sondern viel eher um nicht vollzogene Eheschlie-

¹¹ Vgl. v. Möllendorff 2018, 12; auch von den ἄωποι und den βίαιοθάνατοι lässt sich letztlich sagen, dass ihre Rückkehr damit zusammenhängt, dass ihr Leben noch nicht hätte beendet sein sollen, also etwas zu seiner Vollendung fehlt; vgl. Holland 2008, 420: "[...] the untimely dead were prone to continued interaction with the living because their death precede the normal *telos* of adult life, marriage and procreation". Diese Rückkehr wird als rachsüchtig und schädigend vorgestellt und muss daher nach Möglichkeit kultisch aufgefangen werden; hieraus resultieren diverse Heroenkulte, vgl. Larson 1995, sowie unten S. 48f. Die Alternative besteht in einem *μασχαλισμός* (hierzu Holland 422–425), der wiederum den Verfahren, die man gegenüber Vampiren im 19. Jahrhundert als 'appeasement'-Strategie zur Anwendung bringt, stark ähnelt, allerdings mit dem Unterschied, dass es sich bei den antiken Wiedergängern dennoch definitiv um Totengeister handelt, nicht um wiedererstehende Leichname. Der *μασχαλισμός* ist daher trotz der konkreten Verstümmelungspraxis als sympathetischer Zauber gegen den Geist, nicht als faktische Verhinderung körperlicher Auferstehung zu verstehen.

¹² Ovid, *Heroides* 13,151–158. Ausführlicher berichtet diese Version Hyginus, *Fabeln* 104.

ßungsriten, Riten, deren Durchführung einige Zeit in Anspruch nahm, währenddessen etwas geschehen konnte, das ihren Abschluss behinderte. Unter christlichen Vorzeichen musste sich dann aber der Fokus verschieben. Denn hier ist der Ritus ja auf die gegenseitige Sakramentspende der Brautleute während der kirchlichen Trauung beschränkt, die nur kurze Zeit in Anspruch nimmt. Dieses Sakrament ist unwiderruflich, und so verlagert sich die Dringlichkeit der Ritualvollendung auf die Unwiderstehlichkeit der wechselseitigen erotischen Attraktion (die ja, wie bei Lukian hervorgehoben, auch das Verhältnis von Protesilaos und Laodamia ebenso wie das von Philinnion und Machates, nur eben in diesen antiken Fällen in der brautlichen Bindung, charakterisiert), die insbesondere die drei Narrative des frühen 19. Jahrhunderts – Hoffmann, Irving und Gautier – stark prägt.¹³ Bei E.T.A. Hoffmann, dem frühesten Vertreter, deutet sich die rituelle Situierung nur an: Aurelie und Graf Hyppolit (sic!) werden am Vollzug ihres Hochzeitstages durch den Tod von Aureliens Mutter, der furchterregenden Baronesse, gehindert. Erst nach der verschobenen Hochzeit kommt es zu einer Aussprache zwischen den Eheleuten, bei der der Graf über die Verworfenheit der Baronesse, aber auch über den Fluch, den sie über ihre Tochter ausgesprochen hat, aufgeklärt wird. Diese Erkenntnis retardierte jedoch nur die Wendung zur Katastrophe: Der Graf muss nach einiger Zeit entdecken, dass seine Frau der Nekrophagie frönt. Als er sie entlarvt, „stürzte die Gräfin laut heulend auf ihn zu, und biß ihn mit der Wut der Hyäne in die Brust. Der Graf schleuderte die Rasende von sich zur Erde nieder, und sie gab den Geist auf unter grauenhaften Verzuckungen. – Der Graf verfiel in Wahnsinn.“¹⁴ Zwar handelt es sich – entgegen dem Titel und der vorab gegebenen Definition¹⁵ – tatsächlich nicht um eine Vampirge-

¹³ Vgl. Hoffmann 2008, 1115–1134; die Geschichte datiert – vgl. ebd. 1633 – wohl von 1821. Washington Irving, *Das Abenteuer des deutschen Studenten* [The Adventure of the German Student], in *Tales of a Traveller* (1824); hier zitiert nach der Übersetzung von Brodersen 2002, 87–93. Théophile Gautier, *Die liebende Tote* [La morte amoureuse], 1836; hier zitiert nach der Übersetzung von Brodersen 2002, 95–130.

¹⁴ Ebd., 1134.

¹⁵ Ebd., 1115: „So viel ich weiß, ist ein Vampyr nämlich nichts anders als ein lebendiger Toter der Lebendigen das Blut aussaugt.“

schichte im engeren Sinn, da Aurelie selbst keine „lebendige Tote“, sondern nur das Tun ihrer Mutter fortzusetzen verflucht ist. Aber allein mit dem Weiterwirken des Motivs vom unabgeschlossenen Ritual lässt sich die ansonsten erzählerisch unökonomische Insistenz auf dem doppelten Hochzeitstag erklären: Durch die Synchronie von Hochzeitstag und Tod der Mutter erst wird es möglich, dass anstelle einer lebenslangen ehelichen Verbindung zwischen Mann und Frau jenes verhängnisvolle Band zwischen Tochter und Mutter geknüpft wird, das die Tochter schließlich in den Tod treibt.¹⁶ Es ist da nur konsequent, dass Aureliens Leibarzt angesichts ihrer Malaisen und Stimmungen zunächst eine Schwangerschaft vermutet: Der hochzeitliche Ritus hat Aurelie statt zur Frau und Mutter zu der gleichen Hexe gemacht, die ihre Mutter war, und durch Aureliens Kannibalismus und krampfhaften Tod wird jene dem Verhehlichungsritus gleichsam aufgepropfte fatale Verbindung zu ihrer (bis dahin eben noch fehlenden) Vervollendung gebracht.

In Irvings *Abenteuer des deutschen Studenten* Gottfried Wolfgang liegen die Verhältnisse schon klarer. Der hochempfindsame Melancholiker Wolfgang träumt wiederholt „von einem weiblichen Antlitz von überirdischer Schönheit“.¹⁷ In einer stürmischen Nacht trifft er in Paris am Fuß einer Guillotine auf eine einsame Frau, in der er sein Traumbild erkennt. Er nimmt sie mit zu sich nach Hause; in einer umständlichen erzählerischen Volte geben die beiden einander vor dem Beischlaf ein ausdrücklich unreligiöses Eheversprechen¹⁸, doch am Morgen findet der Student seine frisch Vermählte tot im Bett. Die hinzugerufene Polizei erkennt in ihr ein Hinrichtungsoffer des Vortages: „Er schritt zu ihr, nahm das schwarze Band vom Hals der Toten ab, und der Kopf rollte auf den

¹⁶ Nur nebenbei sei bemerkt, dass Graf Hyppolit zuletzt das gleiche Schicksal ereilt wie Phlegons Machates. Beide verfallen in Wahnsinn.

¹⁷ Irving, *Das Abenteuer des deutschen Studenten* (z. nach Brodersen 2002, 88).

¹⁸ „Warum sollen wir uns trennen?“ sagte er: „Unsere Herzen sind vereint [...] Welche Notwendigkeit besteht für schmutzige Formen, hohe Seelen zusammenzubinden? [...] Wenn die Form notwendig ist, soll die Form gewahrt werden – hier ist meine Hand. Ich verspreche mich dir für immer.“ [...] Die Fremde ergriff die ihr ausgestreckte Hand: „Dann bin ich dein“, murmelte sie und sank gegen seine Brust. Ebd., 92)

Boden.¹⁹ Erst Wolfgang deutet den Vorgang als Akt eines bösen Geistes, der „den toten Körper wiederbelebt habe, um ihn zu verführen.“²⁰ Erneut erklärt sich letztlich nur durch Rekurs auf das Motiv des unterbrochenen Rituals, warum zwischen der Frau an der Guillotine und dem Studenten eine feste und beschworene Erklärung einer sofortigen Eheschließung erfolgt, bevor es zum Verkehr kommt. Denn es hat gewissermaßen vorher eine virtuelle Verlobung gegeben, da die beiden Protagonisten einander bereits seit längerem im Traum gesehen haben. Die Guillotiniierung der Frau hat ihre somit quasi schon besiegelte Verbindung unterbrochen, und erst ihr wiedererstandener Leichnam stellt diese Verbindung wieder her und vollendet sie.

Théophile Gautier schließlich verkompliziert in seiner *Morte amoureuse* das motivische Gewebe dadurch, dass er zusätzlich die starke christliche Bindung des männlichen Protagonisten – er wird zu Beginn der Erzählung zum Priester geweiht – ins Spiel bringt. Auch hier kann man von einem hyperskriptiven Verfahren sprechen, insofern als Romuald Clarimonde unmittelbar vor seiner Weihe *in der Kirche* zum ersten Mal sieht und die von ihm zu sprechenden Worte beinahe unbewusst von sich gibt: Man könnte fast meinen, *tatsächlich* habe er sich statt Gott der schönen Clarimonde versprochen, denn immerhin sieht er seine Geliebte ja nach jener Zeremonie erstmals an ihrem Totenbett wieder: Ihre geistig-visionäre Verbindung, die seit dem schicksalhaften Moment in der Kirche nicht abgerissen ist, dauert also so lange, 'bis dass der Tod sie scheidet'.²¹ Gewiss wird dies nicht explizit gesagt, für eine solche Deutung spricht aber auch der Vergleich, den der Ich-Erzähler für die tiefe Angst wählt, die sich im Augenblick der Weihe zum Priester auf Clarimondes Gesicht malt: „Das Mädchen, das seinen Verlobten plötzlich an seiner Seite tot umfallen sieht [...] – keiner könnte ein so verzweifelter, so untröstliches Antlitz zeigen.“²² Romualds Weihe ist also eine Art Tod des Bräutigams am Altar: „Reiß dir das Leichentuch ab, in dem du dich gleich einwickeln wirst“, vermeint Romuald noch

¹⁹ Ebd., 93.

²⁰ Ebd. Auch Gottfried Wolfgang endet sein Leben im Irrenhaus.

²¹ Gautier, *Liebende Tote* (z. nach Brodersen 2002, 100 f. und 110 ff).

²² Ebd., 101.

kurz vor der Weihung Clarimonde sagen zu hören.²³ Insofern kann man sicher festhalten, dass auch hier, in wie figurierter Weise auch immer, ein *rite de passage* unterbrochen worden ist und in dem Augenblick wieder aufgenommen wird, als Romuald ein Jahr später mit den Sterbesakramenten an Clarimondes Totenbett kniet. Denn die ganze Beschreibung – der Raum, der Geruch, der Anblick des Leichnams, für den Romuald nur erotisierte Begriffe (liebrende Gestalt, schöne Umrise, feine Grazie, schlafendes Mädchen, graziöser Leichnam, durchscheinendes Tuch, exquisite Vollkommenheit der körperlichen Form) findet – mündet in eine völlige Umwertung der Szenerie: „Ich vergaß, daß ich gekommen war, um eine Totenzeremonie durchzuführen; ich stellte mir vor, ich sei ein junger Bräutigam, der die Kammer der Braut betritt, die ganz schamhaft ihr schönes Gesicht verbirgt und aus Schüchternheit sich ganz zu verschleiern sucht.“²⁴ Auch hier ist dann also Clarimondes 'Wiedererweckung' in ihrem Palast durch Romuald nichts anderes als die Vollendung dessen, was im Augenblick der Priesterweihe begonnen wurde. Romualds folgendes Zusammenleben mit Clarimonde mündet nicht in eine Eheschließung – sie würde ja einen kaum denkbaren Widerruf des Sakraments seiner Priesterweihe bedeuten –, sondern in eine Art beinahe traumartigen alternativen Lebens, das über längere Zeit andauert: „Von dieser Nacht an schien meine Natur in gewisser Weise halbiert worden zu sein, und es gab zwei Männer in mir, von denen keiner den anderen kannte. In dem einen Augenblick hielt ich mich für einen Priester, der in der Nacht träumte, er sei ein *gentilhomme*, in dem anderen, daß ich ein *gentilhomme* sei, der träumte, er sei ein Priester. Ich konnte Traum und Wirklichkeit nicht mehr unterscheiden, noch konnte ich entdecken, wo die Wirklichkeit begann und der Traum endete. [...] Zwei Spiralen, die ineinander verwoben und verstrickt waren, einander aber nie berührten, wären eine gute Beschreibung dieses doppelgesichtigen Lebens, das ich führte.“²⁵ Tatsächlich fällt es von hier an auch dem Leser schwer, die beiden Ebenen klar voneinander zu unterscheiden, die Lektüre gerät gleichsam selbst zu einer Doppelhelix; man kann sagen, dass

²³ Ebd., 100.

²⁴ Vgl. insgesamt ebd., 112f., dort auch das Zitat.

²⁵ Ebd., 122.

Gautier das Ineinander der beiden Leben, das durch die Ritualstörung entstanden ist, besonders konsequent auch formal durchsetzt. Die eminente narrative Bedeutung dieses Motivs zeigt sich zuletzt in der konzentrischen Plotgestaltung:

Verführungsrede	Priesterweihe	Priesterjahr	Wiedererweckung	Doppelleben	Rituelle	Strafrede
Clarimondes			Clarimondes		Vernichtung	Clarimondes

Durch die ringkompositorische Korrespondenz erst der beiden Reden Clarimondes²⁶, dann der Priesterweihe und der Vernichtung des Leichnams mit Weihwasser, beide Male durch Abbé Sérapiön, schließlich der beiden Lebensphasen ohne bzw. mit Clarimonde rückt die Szene der Wiedererweckung Clarimondes ins narrative Zentrum der Erzählung, und gerade hier werden Ritualunterbrechung und Ritualfortführung durch die metaphorische Überblendung von Totenkammer und Brautgemach ineinandergespiegelt. Das antike Motiv, das Gautier von Phlegon übernimmt, gewinnt somit hier über seine rein thematische Relevanz hinaus auch ästhetische Bedeutung.

Und nur durch die Verlängerung dieses Moments der Wiedererweckung zu einem nahezu eheähnlichen Zusammenleben in der Folgezeit – gleichsam einer eigentlichen Verlobungsphase, in der das Bevorstehende erst noch abgewartet werden muss²⁷ – kommt überhaupt erst das weitere Moment des Blutsaugens ins Spiel, das doch für eine Vampirerzählung zentral sein muss, jedoch weder bei E.T.A. Hoffmann noch bei Irving (und natürlich schon gar nicht in den antiken Erzählungen) eine Rolle spielt. Die Einbeziehung auch dieses so genuin vampiresken Motivs ist ein weiterer genialer kompositorischer Schachzug Gautiers, ja macht aus der bloßen Geschichte einer Wiedergängerin erst eigentlich

²⁶ Der Erzähler setzt die Strafrede sogar explizit mit den strafenden Worten Clarimondes nach der Weihe vor der Kirche in Beziehung (ebd. 130): „Sie sagte mir, wie sie beim ersten Mal am Tor der Kirche gesagt hatte [...]“ Diese stehen aber in unmittelbarer Beziehung zu Clarimondes verführenden Worten, die Romuald wenige Zeilen vorher, direkt vor seiner Weihe, in seinem Kopf zu vernehmen meint.

²⁷ Tatsächlich sagt Clarimonde zu Romuald, nachdem er sie wachgeküsst hat: „Ich habe so lange auf dich gewartet, daß ich nun tot bin; aber wir sind jetzt verlobt; ich kann dich sehen und dich besuchen. Adieu, Romuald, adieu! Ich liebe dich“ (ebd., 114).

eine Vampirerzählung im engeren Sinne – nur um den *mainstream* aber gleich zu invertieren. Denn Clarimonde *muss* Romualds Blut trinken, damit sie bei ihm bleiben kann, und er schenkt ihr sein Blut gern. Dem Motiv des getrunkenen Blutes wird hier also – bei allem christlich motivierten Abscheu – eine positive Bedeutung verliehen, und es dient einem romantischen Zweck statt bloßer vampiresker Selbstbefriedigung.²⁸

Gautiers Erzählung *La morte amoureuse* kann man also nur noch bedingt als Rezeption der Philinnion-Geschichte des Phlegon bezeichnen: Die so ganz andere Gestaltung der Figuren, die essentielle Einbeziehung eines christlichen Kontextes und schließlich die Hinzufügung des Motiv des Bluttrinkens sind mehr als starke Aspekte einer Neugestaltung; umso bedeutsamer ist daher gerade seine Fortführung, ja Ausarbeitung des antiken Motivs vom unterbrochenen Ritual als Auslöser und organisatorisches Prinzip speziell der Vampirhandlung. Das gilt auch für Prosper Mérimées Erzählung *La Vénus d'Ille* von 1837 (die ganz ohne Bluttrinken auskommt).²⁹ Die Besonderheit dieses Werks verdankt sich ebenfalls dem Motiv der Ritualunterbrechung, und zwar in ganz besonders intrikater Weise. Anders als Goethe und Gautier streicht Mérimée einen christlichen Kontext geradezu durch, wenn er den Führer, dessen sich der Erzähler auf seinem Weg durchs Roussillon bedient, seinen Bericht vom Fund der antiken Venusstatue aus Bronze kommentieren lässt, es handele sich keineswegs um ein Marienbild, wie der Erzähler zunächst abschätzig vermutet hatte: „Une bonne Vierge! Ah bien oui!

²⁸ Nur am Rande sei bemerkt, dass John Polidoris *Vampyr*, erschienen 1819, diese Motivstruktur genau umkehrt: Lord Ruthven trinkt wahllos Blut, um am Leben zu bleiben bzw. immer wieder auferstehen zu können; das erotische Motiv ist dort also nur vordergründig eingeführt und dient dem Bluttrinken, während bei Gautier Blut der erotischen Erfüllung dient. Denn Clarimonde will nicht einfach nur weiterleben, sondern für und mit Romuald. Polidori bezieht sich aber auch nicht auf antike Motive, sondern bedient sich explizit aus den volkstümlichen und bereits slawisch beeinflussten Vampirgeschichten des modernen Griechenland (vgl. hierzu von Möllendorff 2018, 18–21), die nicht nur zitiert werden, sondern auch die Kulisse für einen Teil der Vampirhandlung der Erzählung selbst bieten. Auch in Sheridan Le Fanus 1872 erschienener Novelle *Carmilla*, der weibliche Vampir dient alle gleichgeschlechtliche Erotik nur dem vampiresken Selbstzweck des Blutsaugens.

²⁹ Ich danke herzlich Kirsten v. Hagen, die mich an diese Erzählung erinnert hat.

[...] Je l'aurais bien reconnue, si ç'avait été une bonne Vierge. C'est une idole, vous dis-je; on le voit bien à son air.“ Vielmehr gerät der Leser in ein Ambiente antikenadmirativer Bildungskultur, selbst wenn des Erzählers Gastgeber, M. de Peyrehorade, nicht gerade als deren bedeutendster Vertreter angesehen werden kann. Alles dreht sich im folgenden um jene Statue einer – wohl der berühmten Aphrodite von Knidos nachempfundenen³⁰ – maliziös lächelnden paganen Venus, und Mérimée verdoppelt, gleichsam als Ersatz für das ausgeblendete Christentum, alle Figuren und Motive, die wir in den oben analysierten Texten kennengelernt haben. Der Sohn de Peyrehorades, Alphonse, in dessen Hochzeitsfeierlichkeiten der Erzähler sozusagen hineinplatzt, hat sich einige Zeit zuvor im Pariser Karneval mit einer Modistin verlobt, die ihm einen Ring schenkte, den er nun trägt, selbst an seinem Hochzeitstag. Seiner Zukünftigen hingegen will er einen teureren, diamantenbesetzten Ring schenken, ein altes Familienerbstück. Nachdem er ihn leichtfertig der Venus aufgesetzt hat und ihn ihr nicht wieder vom Finger ziehen kann,³¹ fällt er in der Hochzeitsnacht ihrem Überfall, gleichsam einer Vergewaltigung durch die Statue,³² zum Opfer – aber auch sein Vater war dem Kunstwerk so weitgehend verfallen, dass er gegen allen Aberglauben gerade den Freitag, den Venus-Tag, für die Feier der Hochzeit festsetzt; und er überlebt seinen Sohn nur um wenige Monate. Zwei Tote, zwei Bräute, zwei Ringe,³³ zwei Liebhaber, zwei Verlobungen, genau genommen: drei Verlobungen, denn dass der Akt, der Venus den Ring anzustecken, als Verlobungsversprechen anzusehen ist, ergibt sich

³⁰ Die Spuren, die die Steinwurfattacken der ängstlichen Bevölkerung auf der Statue hinterlassen haben, erinnern dann an den berüchtigten Fleck auf dem Schenkel des Originals, der – so eine in Lukian, *Amores* 15f. ausführlich erzählte Anekdote – sich ebenfalls einer (sexuellen) Attacke eines jungen Mannes verdankt.

³¹ Der Erzähler weigert sich, Venus' angeblich veränderte Fingerhaltung in Augenschein zu nehmen, und so verbleibt ein Hauch von Todorov'scher phantastiktypischer *hésitation* auf dem Wirklichkeitsstatus der Ereignisse.

³² Damit stellt Mérimée den klassischen Pygmalion-Mythos gleichsam auf den Kopf.

³³ Gerade das solchermaßen hervorgehobene Motiv des Ringes lässt spekulieren, ob Mérimée sich hier nicht direkt auf Phlegon bezieht.

daraus, dass der Erzähler Mlle de Puygarrig, die tatsächliche Braut, nicht nur als „séduisante“ beschreibt, sondern auch eine gewisse Ähnlichkeit zwischen ihr und der Statue festzustellen meint: „[...] son air de bonté, qui pourtant n'était pas exempt d'une légère teinte de malice, me rappela, malgré moi, la Vénus de mon hôte.“

Durch diese Verdoppelungen kann Mérimée einen zeitlich und räumlich geschlossenen Plot bieten, in dem – anders als in den im folgenden zu besprechenden Werken – keine Figuren aus der Versenkung geholt werden müssen. Die Pariser Modistin scheint zwar aus dem Spiel: Aber sie erhält in Mlle de Puygarrig eine harmlose, in der Venusstatue eine tödliche Doppelgängerin, die sich eines Ringes bedient, der an die Stelle jenes früheren tritt; sie löst das der Modistin gegebene Eheversprechen sozusagen ein und bringt so jenes unterbrochene Ritual zum Abschluss. Dass Venus ein Artefakt ist, dass sie ihrem Jahrhunderte währenden Grab in der Erde entrissen wurde, dass ihre Umarmung tödlich ist und schwere 'Blutergüsse' hinterlässt, dass sie am Ende vernichtet wird, indem sie in eine Kirchenglocke umgegossen wird: Das alles sind unmissverständliche Andeutungen vampiresker Motive, aber quasi 'entzerrt', überblendet mit mythischen Zügen antiker Provenienz und integriert in jenes ursprüngliche Ritualmotiv: Der Bruch des Verlöbnisses mit der Modistin wird von Venus, einer figuralen Kombination von Wieder- und Doppelgängerin, durch eine mörderische Variante des Vollzugs der Ehe 'geheilt'.³⁴

³⁴ Nur nebenbei sei dem Klassischen Philologen erlaubt, auf eine besondere Pointe Mérimées hinzuweisen. Als der Erzähler und M. de Peyrehorade versuchen, die Inschriften auf der Statue zu verstehen, geraten sie schon in einen gelehrten Streit darüber, ob *cave amantem* sich auf einen eifersüchtigen Liebhaber oder auf die Statue selbst beziehe – letzteres vertritt der Erzähler: *Hüte dich vor ihr, wenn sie dich liebt*. Diese Drohung wird am Ende nur allzu wahr. Aber man könnte angesichts der tatsächlichen Lebendigkeit der Statue am Ende überlegen, ob nicht sogar *Hüte dich vor Mir, wenn ich dich liebe* hätte übersetzt werden müssen.

4. Das Motiv des unterbrochenen Rituals in Vampirdramen und -romanen des 19. Jahrhunderts

Um die allgemeine, über die bisher besprochenen Werke hinausgehende Relevanz des Motivs der Ritualunterbrechung für die Vampirerzählung der Neuzeit einschätzen zu können, möchte ich im Folgenden einen Blick auf einige nach dem Zufallsprinzip ausgesuchte und weniger bekannte Vampirtexte des 19. Jahrhunderts werfen, die keinesfalls von Phlegon abhängig sind.³⁵ So wurde am 20. Dezember 1851 in Paris Alexandre Dumas' in Koautorschaft verfasstes fünftaktiges und personenreiches „drame fantastique“ *Le Vampire* aufgeführt. Dessen Protagonist trug passenderweise den Namen von Polidoris Lord Ruthwen (sic!). Die Beziehungen zwischen den zahlreichen Personen definieren sich in erster Linie über bestehende Verlobungen am Vorabend der Verehelichung. Das betrifft das einleitende Szenario einer Hochzeit auf dem Lande – die dramaturgisch nur den Zweck verfolgt, wesentliche Handlungsträger unterschiedlicher Herkunft zusammenzuführen, darüber hinaus aber folgenlos bleibt und ausgeblendet wird – ebenso wie das erste Opfer Ruthwens, die Spanierin Juana, und ihren Verlobten Luis, der Opfer einer Vampirin wird. Jene Vampirin wiederum ist unsterblich verliebt in Graf Gilbert, der mit Antonia verlobt ist. Seine Schwester Hélène ist, ohne die Gefahr zu ahnen, verlobt mit George de Marsden, der sich als mit Ruthwen identisch erweist und sie im Augenblick ihrer Verbindung tötet; für diese Verlobung hatte sie ihr Eheversprechen an Gilberts ältesten Freund Philippe gelöst. Im finalen Showdown tötet Gilbert in dem Augenblick, in dem er Antonia ehelichen soll, Ruthwen auf den Rat der Vampirin hin – die zur Strafe für diese unerlaubte Hilfestellung ihre Unsterblichkeit verliert und in Flammen aufgeht – mit einem geweihten Degen und ermöglicht so ein Happy End.

Wie sein Namensvetter bei Polidori muss Dumas' Vampir Ruthwen jährlich zwei Jungfrauen töten, um mit Hilfe ihres Blutes am Leben zu bleiben. Das gilt auch für sein weibliches Pendant, das zugleich aber auch ein erotisches Eigeninteresse befriedigt.³⁶ Beide Sachverhalte bieten für

³⁵ Für Unterstützung bei Recherche und Beschaffung danke ich herzlich Raul Calzoni und Elisabeth Horz.

³⁶ Acte 2, Scène 2.

sich genommen jedoch keine befriedigende Erklärung dafür, dass das Motiv der kurz vor ihrer Vollendung stehenden Verlobung so repetitiv verwendet wird, ja geradezu omnipräsent ist. Juana, Héléne und Antonia sind ja nicht einfach nur „vierges“, vielmehr stehen sie kurz davor, diesen Status durch den *rite de passage* der Verehelichung zu überwinden. Zudem aber handelt es sich in allen drei Fällen um 'unterbrochene' Verlobungen: Héléne hat dem Mann, für den sie eigentlich bestimmt war, den Laufpass gegeben; Juana war von ihrem Verlobten Luis durch den Willen ihrer Eltern getrennt und in ein Kloster verbannt worden; und Antonia schließlich konnte sich mit Gilbert nicht so rechtzeitig und früh verbinden, wie es nötig gewesen wäre und wie es auch gewollt war, nur hatte Gilbert vor der Verehelichung in Antonias Obhut krank gelegen und war dann auf Bitte seiner Schwester zu seinem bretonischen Schloss geeilt.³⁷ Tatsächlich ist dieses antike Motiv also auch hier noch präsent, sein Einsatz hat allerdings veränderte Konsequenzen. Denn hier geht es nicht darum, dass eine der in das ursprüngliche Ritual involvierten Personen als Wiedergänger auftritt, sondern das sistierte und in seiner Erfüllung aufgeschobene Ritual eröffnet eine Leerstelle, die dem Vampir (als dritter Figur) das Eindringen erlaubt. Anders als bei Irving, wo das Motiv in erster Linie dem Zweck dient, die ohnehin prekäre Persönlichkeit des deutschen Studenten in noch größere psychische Gespanntheit zu versetzen, und als bei Gautier, wo es in ein komplexes Verhältnis zu christlichen Riten gestellt wird, dient es bei Dumas, so scheint es mir, primär dem Zweck der Spannungserzeugung: Aufgrund der jeweils kurz bevorstehenden Hochzeit geraten die *dramatis personae* unter räumlichen und zeitlichen Druck, nämlich an einem ganz bestimmten Ort und zu einem ganz bestimmten Zeitpunkt zu ihrem jeweiligen Ende zu gelangen; und tatsächlich gehorcht selbst die Vampirin diesem Gebot der Dramaturgie, indem sie Gilbert ihre Liebe genau in dem Augenblick gesteht, in dem er sich mit Antonia verheiraten soll, und an ihre Stelle treten will.³⁸

³⁷ Dumas' Drama wahrt keine der klassischen drei Einheiten. Insbesondere räumlich spielt es an mehreren Plätzen innerhalb und außerhalb Europas, darin gut vergleichbar der Handlungsverortung in Bram Stokers *Dracula* von 1897.

³⁸ Acte 5, Scène 6.

Einunddreißig Jahre vor Dumas' Inszenierung wurde am 9. August 1820 im Londoner English Opera House, dem heutigen Lyceum Theatre, das zweiaktige Musikmelodram *The Vampire; or, The Bride of the Isles* von James Robinson Planché uraufgeführt, das in mancher, auch dramaturgischer Hinsicht, für Dumas' Drama Pate gestanden hat.³⁹ Hier sind die Verhältnisse übersichtlicher als bei Dumas, zugleich enger gestrickt. Denn es gibt keine rituelle Leerstelle wie bei Dumas, in die der Vampir erst eindringen müsste, sondern der Earl of Marsden, alias Lord Ruthven, ist von Beginn an, wenn auch über einige Umwege, der Verlobte von Lady Margaret und zugleich ein vermeintlich enger Freund ihres Vaters, Lord Ronald; zudem gibt es eine etwas hektisch eingeschobene Nebenhandlung, in der Ruthven Effie, die Braut von Ronalds Diener Robert, die ebenfalls am Vorabend ihrer Hochzeit steht, anstelle von Lady Margaret zur Ehe zwingen will, um sogleich danach ihr Blut trinken zu können, denn in Planché's Konstruktion muss der Vampir die jungfräuliche Braut erst ehelichen, bevor er zubeißen kann.⁴⁰ Die Konstruktion dieser Nebenhandlung verdankt sich dem bekannten Zuschnitt des Motivs vom verhinderten Ritual: Aber hier ist es der Vampir selbst, der seine überlegene soziale Stellung ausnutzt, um die Dienerin Effie gegen ihren Willen gewaltsam Richtung Altar zu zerren und sich damit ihrer geplanten Hochzeit in den Weg zu stellen; hieran kann ihn nur der Einsatz von Waffengewalt seitens Robert hindern.⁴¹ Die Verengung der motivischen Konzeption – der als solcher unerkannte Vampir dringt nicht eigentlich von außen ein, sondern ist selbst Teil des Rituals – führt zu einer Verlagerung der Dynamik hin zum Augenblick des Ehesakraments, das in einer erkennbaren Umkehrung der früheren Abfolge nicht verhindert und aufgeschoben wurde, sondern vielmehr jetzt erst noch verhindert und aufgeschoben werden muss. In dieser Gestaltung ermöglicht das Motiv dann auch den finalen Showdown des Melodrams: Ruthven

³⁹ So heißt der Erwählte von Lady Margaret wie der von Dumas' *Hélène* Earl of Marsden (und erweist sich als Lord Ruthven), und die Enthüllungen über das Wesen des Vampirs, das die menschlichen Akteure überhaupt erst in die Lage versetzt, sich ihm entgegenzustellen, erfolgt über eine Traumvision guter Geister, bei Dumas erst in der Mitte des Dramas, bei Planché gleich zu Beginn.

⁴⁰ Act 1, Scene 1.

⁴¹ Act 1, Scene 3.

wird in einem Handgemenge genau in dem Moment getötet, als der Mond untergeht – dies der Zeitpunkt, zu dem er das Blut seiner Ehefrau getrunken haben muss, um am Leben bleiben zu können – und Lady Margaret ihm ihr Ja-Wort gibt: „M.: *Hold! Hold! I am thine – the moon has set.* R.: *And I am lost.* (A terrific peal of thunder is heard; [...]; a thunderbolt strikes Ruthven to the ground, who immediately vanishes. [...] the curtain falls.)“⁴²

1828 erschien im Leipziger Verlag Christian Ernst Kollmann Theodor Hildebrands Schauerroman *Der Vampyr, oder: Die Todtenbraut. Ein Roman nach neugriechischen Volkssagen*. Die völlige Vernichtung der Familie des Oberst Alfred Lobenthal durch die walachische Vampirin Lodoiska verdankt sich einer ausgefeilten Konstruktion des Motivs vom unterbrochenen Ritual. Der Oberst hat sich in seiner Jugend auf einem Feldzug in privater häuslicher Pflege von einer Verletzung kurieren lassen und sich dabei in die jüngste Tochter des Hauses, Lodoiska, (im wahrsten Sinne des Wortes, wie sich herausstellen soll) ‘unsterblich’

⁴² Act 2, Scene 5. Nicht einmal einen Monat zuvor, am 13. Juni 1820, wurde im Pariser Théâtre de la Porte-Saint-Martin ein weiteres, diesmal dreiaktiges Melodram mit dem Titel *Le Vampire* von Pierre-Frédéric Adolphe Carmouche aufgeführt. Diesmal geht es um Miss Malvina Aubray, „la plus belle et la plus riche héritière de l’Ecosse“ (Prologue S. 4), die am nächsten Tag den, es kann kaum überraschen, Comte de Marsden ehelichen soll, der wie bei Planché bereits in einem fantasmagorischen Prolog als Vampir entlarvt wird. Allerdings will in dieser Version ein ‘Génie des Mariages’ mit Namen Oscar seine schützende Hand über das potentielle Opfer halten. Im übrigen sind die beiden Dramen nahezu identisch, auch das Verhältnis der Haupt- zur Nebenhandlung (nun mit den Akteuren Edgar und Lovette), einmal abgesehen davon, dass der Hochzeitsgeist Oscar ab der Mitte des zweiten Akts immer wieder auftritt, um im Hintergrund gegen Rutwen-Marsden zu agitieren und nützliche Informationen über seine Schwächen zu streuen. Auch das Finale endet mit einem Paukenschlag, einem „ange exterminateur“, der Rutwen mit einem Blitz erschlägt, und Feuerregen. Angesichts dieser Ähnlichkeiten ist es kaum vorstellbar, dass es bei der Produktion dieser beiden Dramen nicht zu einer Kooperation der beiden Verfasser kam. Ebenso weitgehend vergleichbar ist Cäsar Max Heigel, *Der Vampir*, romantische Oper in drei Akten, München 1828 (mit Musik von Peter Joseph von Lindpaitner), in Versen.

verliebt.⁴³ Als Dokument dieser Verlobung existiert sogar ein schriftliches, von beiden mit ihrem Blut unterzeichnetes Eheversprechen,⁴⁴ das einzulösen der Oberst allerdings stets vermieden hat. Unterdessen ist er verheiratet und hat zwei Kinder, da tritt Lodoiska plötzlich wieder auf den Plan. Sie folgt dem Obersten und seiner Familie bis aufs böhmische Land, wohin er sich, um einer Begegnung zu entgehen, quasi unter Aufgabe seiner gesellschaftlichen Existenz zurückgezogen hat. Die Vampirin tötet erst seinen kleinen Sohn, dann seinen treuen Bediensteten, schließlich seine Frau. Interessant sind vor allem die zahlreichen Gespräche, die die Beteiligten miteinander führen und in denen Lodoiska rhetorisch und juristisch versiert auf die Rechtmäßigkeit ihres Tuns pocht.⁴⁵ Lodoiska ist dabei aber kaum selbstbestimmt zu nennen, vielmehr ist sie Vertragspartei und an die Folgen der Treulosigkeit ebenso gebunden wie ihr Opfer. Sie ist die göttlich bestimmte Ahnderin des Vertragsbruches und kann sich ihrem Auftrag als Selbstmörderin und daher bereits Verdammte nicht entziehen, sie beruft sich auf „eine höhere Macht, die mich wider meinen Willen zum Ziele treibt. Gerne wünschte ich den mir vorgeschriebenen Gang zu ändern, aber es ist unmöglich!“⁴⁶ Nach dem Tod seiner Frau bietet Alfred Lodoiska die Ehe an, sie lehnt zunächst ab, denn der Gang der Dinge kann nicht mehr umgekehrt werden. Schließlich kommt es doch zu der Zeremonie, doch zum Ringtausch muss Lodoiska sich den Handschuh abziehen lassen, den sie bis dahin stets getragen hat, offenbart dabei eine Skeletthand, und so kommt es nicht zum Vollzug des Sakraments. Die Vampirin stirbt in einem Schwall Blut, wird begraben,

⁴³ Ganz ähnlich ging es Dumas' Grafen Gilbert, der allerdings zu seinem Versprechen gegenüber Antonia stand – und deshalb, anders als Oberst Lobenthal, zuletzt zusammen mit seiner Angebeteten auch gerettet wird.

⁴⁴ *Todtenbraut*, Teil 1, 170–172: „Man zweifelt in jenen Ländern nicht, daß Liebende durch einen solchen Vertrag unwiderruflich an einander gefesselt werden; jede Ehe, die nicht unter ihnen beiden vollzogen würde, kann nur höchst unglücklich sein. Die Jungfrau, welche sich auf solche Art verlobt, kann nach ihrem Tode aus dem Grabe wieder auferstehen, um als Vampyr den Treulosen zu quälen, der sie verlassen hat“ (171 f.).

⁴⁵ Vgl. ebd., 62 f.

⁴⁶ *Todtenbraut* Teil 2, S. 63.

ersteht aber in der nächsten Nacht auf und tötet den Oberst.⁴⁷ In diesem Roman ist das in der Eheschließung seine Erfüllung findende Verlobungsritual absichtsvoll und in gleichsam justiziablem Weise unterbrochen worden, und die hiervon besonders betroffene 'Partei', die auf diese Weise, im Gegensatz zu ihrem männlichen Widerpart, eben nicht von Ehe und Kindersegen und damit vom in jenem *rite de passage* angestrebten Status als Frau profitieren konnte, sorgt als Wiedergängerin selbst für seine Vollendung. Den aus der Verbindung dieses Wiedergängermotivs mit dem Vampirstoff resultierenden Widerspruch, dass die Ermordung des Obersten ja gerade jenen Ritualabschluss im letzten verhindert, löst Hildebrand durch die Einführung des ungewöhnlichen Vertragsmotivs, das auch die Vampirin gegen ihren Willen und vor allem, wie das Finale des Romans mit dem vereitelten Ringtausch als verhinderter Besiegung der Eheschließung zeigt, gegen ihre ureigensten Interessen bindet. Die Vampirin Lodoiska ist zuletzt selbst genauso Opfer eines unerbittlichen Ritualgesetzes wie ihr Geliebter, und so wird in der *Todtenbraut* dieses Gesetz über seinen rein motivischen Status hinaus zum den Gang der Narration bestimmenden und treibenden Prinzip.

5. Unterbrochene Rituale zwischen paganer Antike und christlicher Welt: Goethe

Dieser kurze Überblick über eigentliche Vampirnarrative und -dramatisierungen zeigt, wie omnipräsent das Motiv des unterbrochenen Rituals hier ist. Und das erstaunt insofern, als die Unterbrechung und Wiederaufnahme des Rituals zwar in einem nachvollziehbaren Zusammenhang mit dem Wiedergängertum steht, mit dem Auftreten eines Vampirs aber nicht zwangsläufig in Verbindung zu bringen ist. Wohl mit gutem Grund konstruieren diese Texte den Vampir meist als eine Art Doppelgänger: Er war mit dem Vater oder Bruder der Braut früher befreundet, so eng, dass er als Schwager bzw. Schwiegersohn in Aussicht genommen wurde, fand jedoch den Tod, so dass jetzt der Weg für einen scheinbar anderen frei ist – der sich dann als der wiederauferstandene Freund entpuppt, dessen neuerliches Erstarken sich aber als verhängnisvoll erweist. Diese

⁴⁷ Ebd., 207 f.

scheinbar umständliche Konstruktion intensiviert die Beziehungen zwischen den Figuren; zugleich aber ermöglicht sie dem Vampir seine widerspruchsfreie, wenn auch etwas gewollte Integration in die Ritualstruktur. Der Vampir ist hier ein Wiedergänger, der in einem besonderen Nahverhältnis zu seinen Opfern steht.

Gerade aus dieser Perspektive betrachtet ist dann Gautiers *La morte amoureuse* ein immens gelungenes Exemplar der Gattung des Vampirnarrativs. Denn Gautier, wie ich zu zeigen versucht habe, bedient sich des Ritualmotivs nicht nur, wie es auch die übrigen Texte tun, als eines dramaturgischen Dispositivs, sondern ihm gelingt zudem leichthändig eine den Forderungen der fiktionalen Wahrscheinlichkeit genügende Integration der Motive des Bluttrinkens und der Erotik. Gautier lässt darüber hinaus dem Motiv aber auch seine alte religiöse Kraft, die bei den übrigen betrachteten Autoren kaum noch zu bemerken ist, indem er es von seinem ursprünglichen Bereich der 'Verlobung' in den der Priesterweihe verschiebt, den *rite de passage* also umcodiert. Er ist es daher auch, der die christliche Kirche als schließlich erfolgreichen Antagonisten des Vampiriums erstmals stark macht. Mit dieser Zuspitzung greift er m. E. polemisch Goethes *Braut von Korinth* von 1797 auf, der frühesten eigenständig akzentuierenden Rezeption Phlegons, auf die ich zum Abschluss noch zu sprechen kommen möchte.

Schon in der zweiten Strophe dieser Ballade wird der handlungsbestimmende Gegensatz ganz anders und gegenüber Phlegon – der zugleich hier mehr als in allen anderen Fassungen Vorbild ist – neu bestimmt, nämlich als Gegnerschaft von Heiden- und Christentum. Dennoch verbindet auch Goethe dieses sein neues Anliegen mit einer Präzisierung des bekannten Ehe-Motivs, indem er die möglicherweise durch Überlieferungsausfall begründete Unklarheit beseitigt, wie das Verhältnis von Philinnion zu Machates gegenüber demjenigen zu ihrem früheren Ehemann Krateros zu verstehen ist: Bei Goethe sind Philinnion und Machates einander schon von Kindheit an durch ihre Eltern versprochen gewesen (Strophe 1). Dieses Eheversprechen ist nun dadurch in eine potentielle Krise geraten, dass Philinnions Familie bereits zum Christentum übergetreten ist, während Machates noch Heide ist (Strophe 2). Entsprechend hält Philinnion bei ihrem Beisammensein dann, wenngleich mit Bedauern, Machates auch ihren Glauben entgegen, während er im Namen von Ceres, Bacchus und Amor mit ihr die verspro-

chene Hochzeit feiern möchte. Nachdem sie Gaben getauscht haben, will er die Ehe mit ihr vollziehen, was sie nach langem Sträuben auch gewährt (120–126). Als sie nun von der lauschenden Mutter gestört werden, kommt es zu einem unerwarteten ideologischen Showdown: Die Ehe war im Zeichen der Venus versprochen worden, und so war es ein Bruch des hiermit begonnenen Rituals, dass die verstorbene Philinnion nach christlichem Brauch bestattet wurde (162–174). Dieses Ritual ist es, das die Wiedergängerin nun zu Ende gebracht hat, und deshalb muss auch der Jüngling sterben: Sie sollen gemeinsam verbrannt werden: *„Bring in Flammen Liebende zur Ruh. Wenn der Funke sprüht, Wenn die Asche glüht, Eilen wir den alten Göttern zu“* (193–196) lauten die letzten Worte Philinnions.

Die hier zu beobachtende Motivverkettung greift also genau das antike Vorbild auf: Es geht nicht um Erotik, sondern um Ritualabschließung, und diese wird überblendet mit dem Antagonismus von Heidentum und Christentum, wobei hier nun, genau anders als später bei Gautier, gerade das Heidentum siegt, wenn auch offensichtlich nur noch ein letztes Mal. Denn tatsächlich ist das Motiv des unabgeschlossenen Eherituals von Goethe auf die Verbindung von Heidentum und Christentum erweitert und transkribiert worden: Es geht offensichtlich um mehr als nur um das individuelle Schicksal zweier antiker Liebender. Vielmehr wird das Christentum als illegitimer Störfaktor dargestellt, der die Antike an ihrer legitimen Weiterentfaltung gehindert hat. Goethes Romanze als Dokument einer Antikenrezeption und damit Weiterführung der Antike ist dann selbst eine Einlösung des von der Moderne der Antike immer noch und weiterhin Geschuldeten: die Antike als Wiedergängerin, die aufgrund ihres uralten Bündnisses mit uns die Macht hat, uns – „eilen wir den alten Göttern zu“ – zu sich zu ziehen. Es ist aus diesem Blickwinkel betrachtet Aufgabe der Moderne, die Antike zu ihrer noch ausstehenden Erfüllung zu bringen. Dies ist natürlich nicht religiös, sondern kulturell – literarisch und künstlerisch – zu verstehen.

Von besonderem Interesse ist die schon des Öfteren konstatierte Differenz zwischen Antike und Moderne mit Blick auf die Bedeutung des menschlichen Bluts und des Blutsaugens; Goethe deutet dieses vampirische Motiv nur sehr vorsichtig an (Strophe 26): „Aus dem Grabe werd' ich ausgetrieben, / Noch zu suchen das vermißte Gute, / Noch den schon verlorenen Mann zu lieben / Und zu saugen seines Herzens Blut. / Ist's um

den geschehn, / Muß nach andern gehen, / Und das junge Volk erliegt der Wut.“⁴⁸ Menschliches Blut findet in paganen Riten kaum je Verwendung; geschieht das doch, so stellt es geradezu eine Verkehrung des Üblichen dar und findet sich daher beinahe nur in perversierten Riten wie der Nekromantie; geopfert wird normalerweise das Blut von Tieren, oder man gibt den Totengeistern von der Nahrung der Lebenden ab, eben das, was ‘unter den Tisch fällt’. Allerdings ist jetzt der Moment, ausgehend von Philostrats *Heroikos* noch einmal auf das antike religiöse Phänomen des Heros zu sprechen zu kommen.⁴⁹ Der Heroenkult war ein omnipräsentes Phänomen in der antiken, vor allem in der griechischen Welt, und auch im 3. nachchristlichen Jahrhundert, als Philostrat schrieb, noch immer weit verbreitet. Bei einem Heros handelt es sich um einen Menschen, der zu Lebzeiten solche Leistungen vollbracht hat, dass er nach seinem Tode zwar nicht vergöttlicht wird, aber auch nicht in die Anonymität des Totenreichs eingeht. Vielmehr bleibt er an seine Begräbnisstelle gebunden, und bewahrt, wie die zahllosen Berichte von heroischem Wirken zeigen, entsprechend auch eine Art von Körperlichkeit. Sie kann so weit gehen, dass er – wie Philostrats Protesilaos – sich körperlich betätigen kann; auch militärische Glanztaten werden Heroen zugeschrieben, ja sogar bisweilen die Zeugung von Kindern. Für unseren Gegenstand, den Vampir, mag es des Weiteren von Bedeutung sein, dass der Kult des Heros stets an seinem Grab und üblicherweise nachts vollzogen wird; es werden ihm vorzugsweise schwarze Tiere geopfert, und zwar so, dass das Blut auf und in sein Grab hinabrinnt, um es zu sättigen. Auch das spricht für ein entschieden körperliches Residuum. Es lag gerade für die frühen Christen, die ja in einem paganen Denken und Umfeld verwurzelt waren, nahe, nicht nur den wiederauferstehenden Jesus in den Dimensionen eines solchen Heros wahrzunehmen und zu verstehen, sondern etwa auch die Märtyrer, die verfrüht zu Tode gekommen waren. Der spätere Glaube an Heilige ist ebenfalls in einem solchen Kontext zu verstehen; entsprechend lehnten die antiken Kirchenväter gerade derartige Assoziationen vehement ab, was nur zeigt, wie nahe sie lagen. Von hier aus führt ziemlich sicher ein Weg in volkstümliche,

⁴⁸ Die letzten Verse, und nur sie, erweitern das Motiv des Blutsaugens in das einer Vampirseuche.

⁴⁹ Vgl. hierzu von Möllendorff, 15–18.

notwendigerweise lokale Vorstellungen im neugriechischen Volksglauben von Wiedergängern, die – wie Heroen – vor allem Gutes wirkten, allerdings auch erzürnt sein konnten und dann durch Opfer besänftigt werden mussten. Zum Vampir ist es von hier aus nur ein – gleichwohl durchaus voraussetzungs- und folgenreicher – Schritt, etwa durch die Ersetzung des Tieropfers durch das Trinken von menschlichem Blut, wie es möglicherweise, wie oben gesagt, eben auch in nekromantischen Prozeduren verwendet wurde; sie dienen vor allem dem Zweck der Weissagung, die wiederum eine der vorzüglichen Tätigkeiten der Heroen ist, und so gewinnt man hier den Eindruck, dass sich die Nekromantie als grausame Inversion des Heroenkultes verstehen lässt, wie ja auch das Vampirunwesen sich gewissermaßen parodistisch auf den Kult der Heiligen und wohl auch auf die geläufige Christusvorstellung bezieht.

Darüber hinaus spielt menschliches Blut eine bedeutende Rolle im *christlichen* Glauben. Jesus wandelt beim letzten Abendmahl Wein in sein Blut, das er dann am Kreuz für die Menschheit hingibt. Das Blut des Mensch gewordenen Gottes verleiht also Leben und Aussicht auf ewige Erlösung, stellt mithin keine Nahrung, sondern eine Art Unsterblichkeitsversprechen dar. Es ist dann wohl ein solcher Kontext, in dem das (wiederholte) Trinken von Blut den Vampir nicht nur leben, sondern letztlich eben ewig leben lässt, wie es bei Polidori ausgearbeitet und selbst in Lord Byrons Fragment gebliebener Vampirerzählung aus dem gleichen Jahr hinreichend angedeutet wird. Damit bestätigt sich, dass das Christentum und seine religiösen Vorstellungen es sind, die aus den antiken Texten und dem weiterlebenden neugriechischen Volksglauben erst eigentlich das Vampirnarrativ formen, das für uns Ausgangspunkt unserer Fragestellungen ist.

Wir erkennen also noch gut, dass den vampiresken Motiven der Erotik und des Bluts anders fokussierte antike Vor- und Problemstellungen zugrunde liegen. Sie werden unter dem Eindruck einer dominanten christlichen Ideologie *umcodiert*. Während die Wiederkehr von Toten in der Antike durchaus entweder selbst ritualisiert sein kann oder jedenfalls im Sinne einer Ritualerfüllung zu deuten ist, also als paradoxer, aber eben doch integraler Bestandteil einer religiösen Ordnung gelten darf, mutiert sie unter den neuen Vorzeichen einer Religion, die auf einer starken Dichotomie von Gut und Böse beruht, zum antichristlichen Sujet und bewegt sich auf die Seite des Bösen, wie es besonders

von E.T.A. Hoffmann und Washington Irving explizit hervorgehoben wird. Pointiert ließe sich formulieren: Das Christentum bringt den von ihm abhorreszierten und zu seinem Gegenbild ausgestalteten Vampir erst eigentlich hervor. Insofern als der Vampir jetzt eine religiöse Ordnung *bedroht*, während seine Vorgänger sie letztlich *bestätigten*, bedroht er zugleich die jene Ordnung tragende und von ihr getragene politische Ordnung, und dadurch gewinnen Vampirnarrative eine soziale Bedeutung, die sie zuvor in der Tat nicht besitzen konnten. Daher möchte ich zum Abschluss meines Beitrags noch einmal in die Antike zurückblicken und erneut die Frage aufgreifen – sie beschäftigte mich schon in dem bereits zitierten Aufsatz –, welche *diskursive* Bedeutung denn Narrative wie das von Protesilaos oder Phlegons Erzählung von Philinnion und Machates statt dessen besaßen.

Unter der Perspektive der Bildungskultur, für die und in der Phlegon sein *Buch der Wunder* verfasste, liegt es nahe, dass es ihm darum ging, Materialangebote für gebildete Unterhaltungen zusammenzustellen, die nicht aus dem klassizistischen Mainstream stammen; ein Beispiel für eine solche Unterhaltung finden wir bekanntlich in Lukians *Lügenfreunden*. Deren besonderes Interesse für uns besteht darin, dass die Teilnehmer der Gesprächsrunde sehr kontrovers über die Frage diskutieren, welche Themen einer solchen Runde angemessen sind. Lukian scheint dabei vorauszusetzen, dass eine *seriöse* Unterhaltung die Gegenstände, über die sie spricht, wirklich ernstnimmt, also von ihrer Wirklichkeit und Relevanz überzeugt ist; bloßer Unterhaltungswert genügt nicht. Dahinter steht die Auffassung, dass der ideale Gebildete von seiner Bildung ganz durchdrungen, zu einer homogenen Bildungspersönlichkeit geformt ist, dass es daher in ihm zwischen Schein und Sein keine Differenz gibt: Alles andere wäre ethisch unredlich. Der Gebildete ist immer und jederzeit gebildet, oder er ist sonst eben nicht gebildet (und darf dann auch nicht vorgeben, gebildet zu sein). Gegenüber einer solchen Idealvorstellung, wie wir sie in Lukians wichtiger literarischer Figur des Lykinos vertreten finden, nimmt Phlegon wohl eher eine etwas reduktionistische Haltung ein, weshalb er auch genau so ein Paradoxalienmaterial zusammenstellen kann, wie es Lykinos' Gegner in den *Lügenfreunden* tun. Es war dem jeweiligen gebildeten Nutzer überlassen, diesem Material in seinen gebildeten Äußerungen eine thematische und situative Zuspitzung und damit eine eigene Qualität zu verleihen. So wäre

das, was Goethe in der *Braut von Korinth* tut, ein Beispiel für genau die Art und Weise des Umgangs mit diesem Material, die Phlegon sich vorgestellt hat.

Literatur

- Brodersen, Kai (Hg.) (2002): *Phlegon von Tralleis. Das Buch der Wunder*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Dölger, Franz Joseph (1936): „Anulus pronubus. Der eiserne und goldene Verlobungsring nach Plinius und Tertullianus“, in: *Antike und Christentum* V, 188–200.
- Grossardt, Peter (2006): *Einführung, Übersetzung und Kommentar zum 'Heroikos' von Flavius Philostrat*, 2 Bde., Basel, Schwabe.
- Heigel, Cäsar Max (1828): *Der Vampir, romantische Oper in drei Akten*, Nach Lord Byrons Dichtung. Mit Musik von Peter Joseph von Lindpaintner, München, Hübschmann.
- Hildebrand, Theodor (1828): *Der Vampyr; oder, Die Todtenbraut. Ein roman nach neugriechischen Volkssagen*, 2 Teile, Leipzig, Kollmann.
- Hoffmann, E.T.A (2001): *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, vol. IV, ed. by. Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht, Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag.
- Hoffmann, E.T.A. (2008): *Vampirismus*, in: vol. IV, ed. by. Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht, Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag, 1115–1134.
- Holland, Lora L. (2008): „Last act in Corinth: The burial of Medea's children (E. Med. 1378–83)“, in: *The Classical Journal* 103.4, 407–430.
- Larson, Jennifer (1995): *Greek Heroine Cults*, Madison, University of Wisconsin Press.
- Liapis, Vayos (2021): „The Somatics of the Greek Dead“, in: G. A. Gazis/A. Hooper (eds.), *Aspects of Death and the Afterlife in Greek Literature*, Liverpool, Liverpool University Press, 33–47.

Ogden, Daniel (2010): *Nekromantie. Das antike Wissen über die Totenbeschwörung durch Magie*, Meschede, Edition Roter Drache [engl. Princeton 2001].

Ogden, Daniel (2021): *The Werewolf in the Ancient World*, Oxford, Oxford University Press.

Rose, H.J. (1925): „Antigone and the Bride of Corinth“, in : *Classical Quarterly* 19, 147–150.

von Möllendorff, Peter (2018): „Antike Vampire? Eine kulturhistorische Bestandsaufnahme“, in: Thomas M. Bohn/Kirsten von Hagen (edd.), *Mythos Vampir – Bissige Lektüren*, Bonn, Romanistischer Verlag, 9–30.

Waack-Erdmann, Katharina (2011): „Römische Eheschließung“, in: *Der Altsprachliche Unterricht*, 54, 24–33.