

Sonderdruck aus:

Gernot Böhme (Hg.)

Über Goethes Lyrik

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2015

Hartmut Böhme

Goethes Ballade *Die Braut von Corinth* – ein „vampyrisches Gedicht“

1. Von den Vampiren zum Vampirismus

Der Vampirismus ist einer der wenigen Mythen¹, welche die Moderne geschaffen hat. Diese These besagt, dass die Literatur des 19. Jahrhunderts das gesamte Repertoire des Vampirismus bereitstellt – in einer Parallelation zum Aufstieg des modernen Kapitalismus. 1797 entsteht mit Goethes „Braut von Corinth“ die erste, vom vormodernen Aberglauben abgelöste Vampir-Dichtung. Genau 100 Jahre später erscheint mit Bram Stokers „Dracula“ jener Roman, der die Vampir-Literatur des 19. Jahrhunderts konzentriert und das moderne Paradigma des Vampirismus bereitstellt, zu dem das 20. Jahrhundert nur noch zahllose Fußnoten liefert. 1897 nimmt aber auch Sigmund Freud seine „Traumdeutung“ in Angriff. Von ihr ausgehend erscheint der Vampirismus als Phantasmagorie der Moderne. Diese wurde im 20. Jahrhundert, das Freud mit seiner „Traumdeutung“ zu eröffnen beabsichtigte, im neuen Leitmedium des Films ohne Ende ausgemalt.

1897 ist der Aufstieg des *Vampirs* von einer obskuren Figur des Aberglaubens zum *Vampirismus*, zu einem universalen Mechanismus geschafft. Mit Stoker ist der Vampirismus endgültig ein Mythos der Moderne aufgrund folgender Eigenschaften: die Prägnanz der Figuration; die gewaltige Anschluss- und Wandlungsfähigkeit; die symbolische Verdichtung bei gleichzeitig hoher Affekation; die geheimnisvolle Präsenz eines Sinns, der uns angeht, ohne ihn je ganz zu verstehen; die Mischung aus Vertrautheit und Fremdheit, die Freud dem Unheimlichen beilegt; und vor allem: die Nachtseite der entzauberten Welt von Wissenschaft und Wirtschaft, die Nachtseite aber auch des sexuellen Normalismus, wie er mit Macht um 1900 durchgesetzt war. Eigentümlich für den Vampir-Mythos ist ferner die Verbindung *uralter Semantiken* wie der des Blutes, des Oralen, der Eucharistie, des Opfertods² mit *modernen Elementen*, etwa mit dem Immoralismus des

1 *Mythos* hier im Sinne von Roland Barthes: Mythen des Alltags.

2 Vgl. Schaub, Hagen, *Blutspuren. Die Geschichte der Vampire. Auf den Spuren eines Mythos*, Graz: Leykam 2008. – Pesek, Jiri & Wiesemann, Falk (Hg.), *Blut. Perspektiven in Medizin, Geschichte und Gesellschaft*, Essen: Klartext 2011. – Knust,

Dandys, mit Epidemien und Sucht, mit Medizin und Psychologie, mit Gouvernamentalität und Ordnungsmacht, mit Kriminalität und Subversion, mit Kommunikations- und Medientechniken.

Der Vampir-Mythos ist kein affirmativer Mythos. Vielmehr gewinnt im Vampir die Instabilisierung der sozialen Ordnung eine gewaltige Bildkraft, aber doch so, dass Leser oder Zuschauer die Überwältigung durch den Vampir-Horror genießen können. Diese Ästhetik des Hinnehmens, des faszinieren Sich-Ergebens und Geschehen-Lassens hat Hans Richard Brittnacher als *verhaltenen Masochismus* beschrieben.³ Danach ist der ästhetische Horror seiner Struktur nach vampirisch: er verdoppelt auf der Ebene der Form dasjenige, wovon er erzählt.

2. Der Vampir ist tot – Es lebe der Vampir!

Untersuchungen von Klaus Hamberger, Christoph Augustynowicz, Anja Lauper, aber auch Gesamtdarstellungen und Sammelbände wie die von Claude Lecouteux, Norbert Borrmann oder Begemann/Herrmann/Neumeyer haben uns die Konjunktur der Vampir-Angst zwischen 1725-1755 vermittelt, besonders in den multiethnischen Grenzprovinzen des Habsburger Reiches, die noch unter den Folgen der Türkenkriege standen.⁴ Es

Christine & Groß, Dominik, *Blut. Der ganz besondere Saft in Medizin, Literatur, Geschichte und Kultur*, Kassel: University Press 2010. – Kraß, Andreas & Frank, Thomas (Hg.), *Tinte und Blut. Politik, Erotik und Poetik des Martyriums*; Frankfurt/M.: Fischer 2008. – Camporesi, Piero: *Das Blut. Symbolik und Magie*, Zürich: Turia & Kant 2004. – Lauper, Anja (Hg.), *Transfusionen. Blutbilder und Biopolitik in der Neuzeit*, Zürich/Berlin: diaphanes 2005.

3 Brittnacher, Hans Richard, *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994. Darin über Vampire: 117-180.

4 Hamberger, Klaus, *Über Vampirismus. Krankengeschichten und Deutungsmuster 1801-1899*, Wien: Turia & Kant 1992. – Hamberger, Klaus, *Mortuus non mordet: Kommentierte Dokumentation zum Vampirismus 1706-1790*, Wien: Turia & Kant 1992. – Augustynowicz, Christoph & Reber, Ursula (Hg.): *Vampirismus und magia posthuma im Diskurs der Habsburgermonarchie*, Münster Hamburg London: LIT 2011. – Lauper, Anja, *Die „phantastische Seuche“. Episoden des Vampirismus im 18. Jahrhundert*, Zürich: diaphanes 2011. – Lecouteux, Claude, *Die Geschichte der Vampire. Metamorphosen eines Mythos*, Düsseldorf, Zürich: Patmos 2001. – Borrmann, Norbert, *Vampirismus. Der Biss zur Unsterblichkeit*,

sind Regionen, in denen die Wiener Zentralmacht noch nicht völlig durchgesetzt war. Bäuerliche Mentalitäten und katholische Suprematie waren hinsichtlich der Vampire eine unheilvolle Legierung eingegangen. Lokale Vampir-Erscheinungen, die ein epidemisches Aussehen gewannen, erlangten infolge der Untersuchungen durch militärische und ärztliche Kommissionen ein überregionales, ja europäisches Echo. Ärzte und Militärs kämpften mit mäßigem Erfolg gegen den Volksglauben und die Deutungshoheit der Kleriker. Wien war so fern wie die Aufklärung den Köpfen.

Für viele Vampir-Forscher stellt das Jahr 1755 eine Wendemarke dar: anlässlich des Skandals um die Exhumierung und Untersuchung einer Vampirin in Olmütz entziehen die Kaiserin Maria Theresia höchstselbst und ihre aufgeklärten Verwaltungsbeamten der katholischen Kirche die obrigkeitliche Zuständigkeit. Magischer Volksglauben und exorzistische Praktiken entsprechen nicht den juristischen Prinzipien des sich modernisierenden Staates. Maria Theresia hatte ihren holländischen Leibarzt Gerard van Swieten nach Mähren entsendet, um die vampirischen Vorfälle zu untersuchen. Darüber schrieb Swieten 1755 das Traktat „Vampyrismus“, um die „Barbarei der Unwissenheit“ zu beenden, wie dies bei der ersten Vampirkonjunktur schon Johann Christoph Harenberg oder Michael Ranft getan hatten.⁵

Man kann sagen: van Swieten, Vorbild des Arztes Abraham van Helsing in Bram Stokers *Dracula*-Roman, exorziert im Namen der Aufklärung den Vampirismus. Er trifft damit auch die Kirche, die den Volksglauben geradezu befördert hatte. Das Gutachten van Swietens ist eine Wendemarke, von der an die Zuständigkeit des Zentralstaates durchgesetzt wird. Dies war auch eine Frage von Macht gegenüber jenen Regionen, die im Osten an das Osmanische Reich angrenzten oder früher osmanisch waren. Die Transformation zur zentralstaatlichen Macht sowie zu einer rationalen Verwaltung wurde

München: Diederichs 2011. – Begemann, Christian; Herrmann, Britta & Neumeyer, Harald (Hg.), *Dracula Unbound: Kulturwissenschaftliche Lektüren des Vampirs*, Freiburg: Rombach 2008. – Schoder, Angelika, *Blutsaugerinnen und femmes fatales. Weibliche Vampire von Sacher-Masoch, Joseph Sheridan Le Fanu und Bram Stoker*, Diedorf: 2009.

5 Swieten, Gerhard van, *Vampyrismus, aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt* [...] Augsburg [s. n.] 1768. – Ranft, Michael, *Traktat von dem Kauen und Schmatzen der Toten in Gräbern, Worin die wahre Beschaffenheit derer Hungarischen VAMPYRS und Blut-Sauger gezeigt* [...] Leipzig: Teubner 1734 (lat. 1732) [Neudruck 2006]. – Harenberg, Johann Christoph, *Vernünfftige und Christliche Gedancken über die VAMPIRS Oder Bluhtsaugende Todten* [...] Wolfenbüttel: Meißner 1733.

paradigmatisch am Vampirismus durchgespielt. Die These, dass die moderne Verwaltung aus dem Kampf gegen den Vampirismus heraus geboren wurde, ist aber übertrieben. Man kann die Reformen Habsburgs nicht auf einen einzigen Faktor, den Vampirismus, zurückführen: das ist Ursprungsmythologie dort, wo Historiker von langwelligen Transformationsprozessen sprechen würden. Der Skandal des Vampirismus ist nicht Ursache, sondern Symptom für die Entstehung der gouvernementalen Vernunft des modernen Staates.

Der Vampirismus ist ein abergläubisches Phantasma. Damit fällt er hinter die moderne Semiotik zurück, wie sie in der Aufklärung begründet wurde. Es sind Störungen der Einbildungs- und Urteilkraft, die zu einer Seuche werden. Nicht die Vampire sind die Pest, mit der die Blutsauger oft verbunden werden, sondern es handelt sich um eine Pest der Phantasie. Für die Aufklärer sind Vampire abergläubische Projektionen, die nicht unter die Kontrolle der Vernunft gebracht sind. Vampirismus ist Anti-Vernunft und, als endemischer Aberglaube, eine Form der Sozialpathologie. Der Vampir an den Ostgrenzen des Reiches wird zur Gegenfigur von Maria Theresia: Die Geburt der Souveränität aus dem Kampf mit dem Vampir. Darum muss der Vampir für nichtig erklärt werden, damit sich über dieser Leerstelle die Absolutheit des Staates und die Souveränität der Kaiserin erheben können.⁶ Indes ist der Vampirismus im 18. Jahrhundert eine Episode und nicht ein epochales Ursprungsereignis.

Doch können wir davon ausgehen, dass der Vampir nachhaltig für tot erklärt war, indem er in den Verwaltungsapparat integriert und die klerikalen Deutungshoheiten sowie der illiterate Aberglauben der Bauern entlarvt wurden. Dieser Sieg der Aufklärung führt zu einem paradoxen Effekt: die administrative Liquidierung des Vampirs wird zum Auslöser dafür, dass ein paar Jahrzehnte später der Vampirismus sich unwiderstehlich auf allen literarischen Ebenen der modernen Gesellschaft verbreitet. Dabei findet ein Wechsel vom Traktat zur Dichtung statt. Doch spielen im 19. Jahrhundert die Bildmedien, die im 20. Jahrhundert die Führung übernehmen, kaum eine und wenn doch, so nur eine illustrative Rolle. Der moderne Vampirismus ist zuerst ein *literarischer* Mythos. Er hängt eng mit der schwarzen „Romantisierung der Welt“ zusammen und wird ausgerechnet durch Goethe eingeleitet – und nicht durch Gottfried August Bürgers „Lenore“ (1773), eine berühmte und Goethe (aber auch E. A. Poe oder Bram Stoker) vertraute Ballade, die indes kein Vampir-Motiv enthält. „Lenore“ ist eine Gespenster-Ballade mit lebenden Toten: der im Siebenjährigen Krieg gefallene Bräutigam holt sein

⁶ Lauper, wie Anm. 3, S. 7-68, 138-188.

Mädchen, das mit der Vorsehung Gottes hadert, ab und führt es in einem rasenden Ritt dorthin, wo er selbst begraben ist, um sich mit ihm im Grab zu vereinigen: eine Todeshochzeit, wie sie in der Tradition der Motiv-Gruppe „Der Tod und das Mädchen“ seit alters überliefert wurde.⁷ Schon eher kann man das Gedicht „Der Vampir“⁸ (1748) von Lessings Jugendfreund, dem *poeta minor* Heinrich August Ossenfelder (1725-1801), anführen. Es war einem Traktat über Vampire von Christlob Mylius in derselben Nummer der physikalischen Wochenschrift „Der Naturforscher“ zur Seite gestellt: ein anakreontisch-erotisches Gedicht, worin das lyrische Ich als Vampir und nächtlicher Incubus durch Küsse und Beischlaf das widerspenstige Mädchen abwenden möchte von der christlichen Tugend, die es von der Mutter übernommen hat. Trotz einiger motivlicher Verwandtschaft reicht das Gedicht, das zudem kaum Verbreitung fand, nicht hin, um mit ihm die Vampir-Dichtung beginnen zu lassen.

3. „Die Braut von Corinth“ und die Balladenform

Die Ballade „Die Braut von Corinth“⁹ von 1797 nennt Goethe sein „vampyrisches Gedicht“ (Tagebuch 4.-6. Juni 1797¹⁰). Es entsteht kurz nach der Ballade „Legende“ und wird gefolgt von der Ballade „Der Gott und die Bajadere“, die zusammen mit der „Braut“ als die bedeutendsten Gedichte in dem Jahr gelten, das Schiller am 22. September 1797 brieflich an Goethe als das

7 Vgl. Kaiser, Gert: *Der tanzende Tod*. Frankfurt/M.: Insel 1983. – Ders.: *Der Tod und die schönen Frauen. Ein elementares Motiv der europäischen Literatur*. Frankfurt/M. & New York: Campus 1995.

8 Publiziert in der Zeitschrift „Der Naturforscher“, 48. Stück, Leipzig 1748, S. 380-1; vgl. Sturm, Dieter & Völker, Klaus (Hg.), *Von denen Vampiren. Dichtungen und Dokumente*. Frankfurt/M. 1994, S. 14.

9 Zitiert wird nach: Goethe: *Die Braut von Corinth. Romanze*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Münchner Ausgabe, Bd. 4.1, hg. v. Reiner Wild, München Wien 1988, S. 866-871. – Zitate aus dieser Ausgabe werden abgekürzt nachgewiesen: MA + Band + Seitenzahl. – Viele Textfassungen sind unzuverlässig, so diejenige der Hamburger Ausgabe, hg. v. Erich Trunz, 8. Aufl. Hamburg 1967, Bd. I, 268-273, aber auch der Abdruck im Sammelband von Sturm/Völker, wie Anm. 8, S. 15-20.

10 Goethe: Tagebücher 4. Juni 1797: „Anfang des Vampyrischen Gedichtes. [...] Abends zu Schiller, über den neuen Almanach, besonders die Romanze.“ (Goethe: Weimarer Ausgabe = WA III. Abt. Bd. 2, S. 71.

„Balladenjahr“ bezeichnete (MA VIII/1, 421). Goethe weilte zu dieser Zeit (vom 19.5. bis zum 16.6.) in Jena, Schillers Wohnsitz. Die beiden hatten verabredet, sich „jetzt im Balladenwesen und -Unwesen herum[zu]treiben“ (Goethe an Christian Gottfried Körner am 20.7.1797).¹¹ Schillers Plan war es, die Balladen beider Dichter im „Musen-Almanach für das Jahr 1798“ zu veröffentlichen (erschieden bereits am 2.10.1797). Ein bemerkenswertes Veröffentlichungstempo!

Goethe und Schiller beschäftigten sich 1797 mit Fragen der Formdifferenzen des Epischen und des Dramatischen – und dazu wählten sie auch „unser Balladenstudium“ (Goethe an Schiller, 22.6.1797¹²) – also jene Gattung, die der Lyrik zugehörig dennoch zugleich erzählend und dramatisch ist. Die „Braut von Corinth“ und „Der Gott und die Bajadere“ sind Meisterstücke dieser Gattung – und zugleich hochreflektierte Kunstwerke, die mit Schiller poetologisch durchdiskutiert sind. Parallel arbeitete Goethe am Epos „Hermann und Dorothea“ (im Frühsommer 1797 abgeschlossen) und verfasste gegen Ende des Jahres zusammen mit Schiller den Essay „Über epische und dramatische Dichtung“.

Die Balladen sind also Etüden im poetologischen Projekt dieses Jahres, Probestücke, um sich in dieser Gattung praktisch wie reflexiv sicher zu werden. 1821 verfasst Goethe zu seiner „Ballade“ (1813/16) eine Auslegung derselben, worin es heißt: Der Balladendichter bedient sich „aller drei Grundarten der Poesie“; „er kann lyrisch, episch, dramatisch beginnen, und, nach Belieben die Formen wechselnd, fortfahren, zum Ende hineilen, oder es weit hinausschieben.“ In der Ballade seien „die Elemente noch nicht getrennt, sondern, wie in einem lebendigen Ur-Ei, zusammen.“ (MA XIII/1, 505)¹³ Der Ballade wird, in Parallele zur antiken Naturphilosophie, mit den Metaphern des Ur-Ei, der Ungetrenntheit der Elemente, aber auch der Universalität („Balladen aller Völker“, „immer gleichartig“) gleichsam der Status der *prima materia* der Poesie zugesprochen. Die Ballade ist eine Urform des Poetischen noch vor aller Differenzierung in Gattungen. 1797 im Traktat „Über epische und dramatische Dichtung“ werden die beiden Dichtungsarten vor allem hinsichtlich ihrer Temporalität unterschieden:

11 Johann Wolfgang Goethe: Briefe und Briefe an Goethe: Hamburger Ausg. in 6 Bänden. Hg. von Karl Robert Mandelkow; 2., durchges. u. verb. Aufl. 1982, hier: Bd. 2, S. 285.

12 Goethe: Briefe (wie Anm. 11), S. 280.

13 Zitiert wird, wenn nicht anders angegeben, nach der Münchner Ausgabe als MA + Band + Seitenzahl.

Unbeweglich bleibt sie an der Türe	Unbeweglich bleibt sie an der Türe,
Weil sie erst sich überzeugen muß,	Weil sie erst sich überzeugen muß,
Und sie hört die höchsten	Und sie hört die höchsten
Liebesschwüre	Liebesschwüre,
Lieb und Schmeichelworte mit	Lieb- und Schmeichelworte mit
Verdruß –	Verdruß:
Still! der Hahn erwacht	„Still! der Hahn erwacht!“ –
Aber Morgennacht	„Aber morgen nacht
Bist du wieder da? – und Kuß auf Kuß.	Bist du wieder da?“ – und Kuß auf Kuß.

Durch die freie Erfindung der Anführungszeichen beseitigt Trunz die Undeutlichkeit, wer welche Passage spricht und wie dabei Ängstlichkeit und Begehren verteilt sind. Auch sonst werden Eindeutigkeiten erzeugt, wo keine sind, so, wenn der Vers *Hier ist Ceres, hier ist Bacchus Gabe* ‚verbessert‘ wird durch *Hier ist Ceres, hier ist Bacchus’ Gabe*. Auch macht es einen Unterschied, ob man in der Formulierung *Liebe komm* offen lässt, ob hier, wie bei Trunz, die Geliebte, die (ins Bett) kommen, oder die *Liebe* selbst angesprochen wird, die erscheinen möge. Durch Dutzende von Eingriffen stellt Trunz einen Text her, den wir für eine Interpretation, die vom Wort- und Zeichenbestand Goethes ausgeht, nicht mehr gebrauchen können. Dabei wird auch die äußerst kunstvolle Prosodie Goethes verändert.

4. Vampirische Liebe

Ein junger Mann aus Athen reist nach Korinth, um dort ein Mädchen zu ehelichen, dem er schon in der Kindheit von den „gastverwandten“ Vätern anverlobt wurde. Doch ist es ungewiss, ob er im Elternhaus des Mädchens willkommen ist. Denn diese sind „schon“ christlich getauft, während er „noch“ Heide ist. Für die historische Situierung heißt dies, dass die Ballade in ein frühes nachchristliches Jahrhundert verlegt ist. Auffällig ist, dass der Jüngling, der abends in Korinth eintrifft, nicht vom Vater, dem *pater familias*, sondern von der Mutter empfangen wird: *Sie empfängt den Gast mit bestem Willen, / Gleich ins Prunkgemach wird er gebracht / Wein und Essen prangt, / Eh er es verlangt, / So versorgend wünscht sie gute Nacht*. Die Mutter wird weiterhin eine bedeutende Rolle spielen, während der Vater offenbar nur bei dem lange zurückliegenden Ehevertrag aktiv hervortrat.

Scheint bis dahin alles noch den Sitten zu folgen – mit kleinen Zeichen von Unsicherheit und leichten Regelbrüchen –, so geschieht jetzt Unglaubliches, der traumhafte Clou, mit dem das Dramatische einsetzt: Ein

„seltner Gast“ (i. S. von seltsamer Gast) tritt, völlig weiß gewandet, doch mit schwarzgoldnem Stirnband, „sittsam still“ ins Schlafzimmer des Jünglings: „ein Mädchen“, das erschrocken ihre „weiße Hand“ hebt, als sie ihn erblickt. ‚Weiß‘ ist ihre Farbe. Erst später erfahren wir, dass es die Farbe des Todes und des Gespenstischen ist. Sie erschrickt, denn „in meiner Klause“ hat sie nichts vom Besuch dieses Gastes erfahren. Erst später begreifen wir, dass dies für die Untote auch unmöglich wäre.

Zweideutig spricht das Mädchen von ihrer Klause, der *clusa*, was Kloster, Eremitenort, Abgeschlossenheit meint (eine kryptische Andeutung der ‚Weltlosigkeit‘ der Tochter). Das Inklusorium ist eine abgeschlossene Bauform, worin sich die Includi einschließen ließen; besonders verbreitet waren die Frauenklusen. Die Redeweise der Tochter lässt uns den Kontext christlich verstehen: das junge Mädchen ist eine Nonne. Aber wie passen dazu das schwarzgoldne Stirnband und das weiße Gewand mit Schleier? Erst später begreift der Leser, dass dies ihre Leinentücher sind. Über diese leichte Unstimmigkeit hinweglesend verstehen wir das Jungfräulich-Weiße und Nonnenhafte als Grund, warum sie bei der plötzlichen Begegnung mit dem fremden Mann von „Scham“ überfallen wird. Sie will den Raum verlassen.

Nun aber die überraschende, heftige und unverblünte Reaktion des „Knaben“, der wie ein Libertin erscheint, wenn er das Mädchen unvermittelt zum Sex aufruft. „Wein und Essen“ der Mutter deutet er um in Gaben von Ceres und Bacchus. Brot und Wein, im Christentum heilige Abendmahls-Ingredienzien, werden zu epikureischen Stoffen eines erotischen Mahls verwandelt. In eins damit ruft er Amor (Eros) als Gabe des Mädchens an, die Freuden des Sex, weit entfernt von christlicher Liebe (Agape).

Das ist, wo doch die beiden sich unbekannt und erst in diesem Augenblick sich begegnet sind, eine für die Zeit um 1800, nein, für fast jede Epoche eine schier unfassliche Kühnheit, ja Frechheit.

Ausgerufen wird in einer bei Goethe bewussten anti-paulinischen Wendung (gegen den 1. Korinther-Brief)¹⁴ sowie in blasphemischer Entgegen-

14 Vgl. dazu Graham, Ilse: *Die Theologie tanzt. Goethe Balladen Die Braut von Corinth und Der Gott und die Bajadere*, in: Dies., *Goethe: Portrait of the Artist*; Berlin & New York: de Gruyter 1977, S. 313-348. – Schulz, Gerhard, „*Liebesüberfluß*“. *Zu Goethes Ballade Die Braut von Corinth*, in: Jb d Freien Deutschen Hochstifts 1996, S. 38-69. – Barkhoff, Jürgen, *Female Vampires, Victimhood, and Vengeance in German Literature around 1800*, in: Fronius, Helen & Linton, Anna (Hg.), *Women and Death. Representations of Female Victims und Perpretators in German Culture 1500-2000*, Rochester New York 2008, S. 128-140, hier: 130-3.

setzung zum Abendmahl ein erotisches Fest, bei dem die beiden Jugendlichen erproben wollen, „wie froh die Götter“ sind. Mit Ceres, Bacchus, Amor werden die Signifikanten der Fruchtbarkeit, des Rausches, der Sinnenfreude und des Sex apostrophiert. Ist das der Jüngling, der unsicher nach Korinth kommt, um dort die versprochene Jungfrau als Frau heimzuholen?

Der Eros schlägt wie ein *coup de foudre* in den Jüngling, sodass er, uneingedenk der guten Sitten, das Mädchen ad hoc zu einem Coitus bewegen will. Er erlebt sie als *occasio*, ein Geschenk der Fortuna, die Gelegenheiten spendet, die man beim Schopfe ergreifen muss. Freilich – der Jüngling bemerkt nicht, dass er Sex mit einer Untoten treiben will. Als er es endlich erfährt, traut er sich, seinem flammenden Begehren und seinem Phallus zu, die frigide Tote zu erwecken. Sie wird von den feurigen Reden des Verführers tatsächlich animiert, sodass auch in ihr der Trieb durchbricht, erkennbar daran, dass sie den „blutgefärbten Wein“ „gierig schlürfte“, den Wein, der durch ein metaphorisches Gleiten längst mit jenem Wein assoziiert ist, der das Blut Christi bedeutet oder *ist*. Im Schlürfen des blutfarbigen Weins identifiziert sie sich als Bluttrinkerin – alle Toten sind blutgierig (vgl. Odyssee XI. Gesang) –, und als Vampir umso mehr, insofern sie das Brot, den Leib Christi, verweigert. Vampire trinken Blut, aber essen nie, weder Fleisch noch Brot. So wird, was nun geschieht, zu einer Perversion der Eucharistie und zugleich zu einem archaischen Fest des Eros. In der Ekstase mischt sich die Lust der Braut mit Tränen, denn sie weiß um seinen unausweichlichen Tod. Das ist die Tragik und die Melancholie des Vampirs (sie reicht bis zu den Filmen „Interview mit einem Vampir“, 1994, und „Only Lovers left alive“, 2013). Vampire müssen töten, was sie begehren.

Zuvor aber zögert die junge Frau – ihr trauriges Schicksal andeutend: der „kranke Wahn“ ihrer Mutter, ihr christlicher Fanatismus, hat die Tochter dem Himmel aufgeopfert. Hier schaltet sich der Rhapsode mit einem Kommentar ein, wenn er den Sturz der alten Götter im Zeichen des einen und unsichtbaren Gottes im Himmel und des einen Heilands am Kreuz brandmarkt und von Menschenopfern der neuen Religion spricht, welche die Tieropfer der paganen Religionen weit übertreffen (Str. 9). Hier sind nun vier Lesarten möglich. Erstens: in der Konstellation Athen – Korinth bzw. Jüngling – Mutter bildet sich der Gegensatz von Antike und Christentum, von Polytheismus und Monotheismus ab, der als Konflikt bis in die Familien hineinreicht. Im Blick auf das Entstehungsdatum 1797 ist von einem Höhepunkt des Klassizismus auszugehen, der polemisch gegen die Verehrung des christlichen Mittelalters in der Romantik gesetzt wird. So spiegelt sich, zweitens, im Gegensatz Antike vs. Christentum auch der Gegensatz Klassik

vs. Romantik. Indes, bei Goethe geht es niemals nur dichotomisch zu, sonst würde er seiner Ballade nicht den Untertitel „Romanze“ beifügen und die Ballade nicht als nordische Gattung bezeichnen. Wir werden später sehen, wie nah die „Braut von Corinth“ gerade auch der Romantik steht, von der, ebenso wie von der aufkommenden Vampirismus-Dichtung, sich Goethe immer wieder zu distanzieren gezwungen sah.

Die dritte Lesart ist, dass sich hier ein seit dem Sturm und Drang immer wieder behandelter Generationenkonflikt abzeichnet. Das ‚Gesetz des Vaters‘ wird angedeutet durch die autoritäre Verfügung über das generative und familiale Leben der nachkommenden Generation, die – angesichts dieser Repression – zu Subjekten ihrer Partnerwahl nur durch radikale Grenzüberschreitungen werden kann. Die väterliche Instanz ist in der Ballade indes schwächer ausgebildet als die kontrollierende, egozentrische Mutterinstanz, welche die eigene Tochter zum Opfer bringt. So haben die Eltern den Tod der Kinder auf dem Gewissen. Vor den Eltern sterben die Kinder.

Eine vierte Lesart heißt nun, dass in der Verurteilung des Christentums sich nicht nur der Rhapsode ausspricht, sondern Goethe selbst. Hier bedarf es eines Blickes auf das Gedicht „Groß ist die Diana von Ephesus“ (1812), deren Deutung hier nicht ausgeführt werden kann.¹⁵ In Antwort auf Friedrich Heinrich Jacobis Schrift „Von den göttlichen Dingen und ihrer Offenbarung“ (1811) schrieb Goethe 1812 das Gedicht „Groß ist die Diana der Epheser“. Er benutzt als Titel ein Zitat aus Apostelgeschichte 19, 23-40 mit dem Bericht über den Aufruhr der Silberschmiede gegen den neuen unsichtbaren Gott der Christen. Hierauf nimmt Goethe Bezug, wenn er im Gedicht den „alten Künstler“, der lebelang am Bild der Göttin arbeitet, ungerührt vom *bilderlosen* Christus-Kult weiter skulpturieren lässt. Am 10. Mai 1812 hatte Goethe an Jacobi geschrieben:

Ich bin nun einmal einer der ephesischen Goldschmiede, der sein ganzes Leben im Anschauen und Anstaunen und Verehrung des wunderwürdigen Tempels der Göttin und in Nachbildung ihrer geheimnisvollen Gestalten zugebracht hat, und dem es unmöglich eine angenehme Empfindung erregen kann, wenn irgend ein Apostel seinen Mitbürgern einen anderen und noch dazu formlosen Gott aufdringen will.¹⁶

15 Vgl. Böhme, Hartmut: Apostelgeschichte 19,23-20,1. Artemis Ephesia, christliche Idolen-Kritik und Wiederkehr der Göttin. In: Martus, Steffen/Polaschegg, Andrea (Hg.): Das Buch der Bücher – gelesen. Lesarten der Bibel in den Wissenschaften und Künsten. Frankfurt/M. u. a. 2006, S. 361-395.

16 Goethe: Briefe (wie Anm. 11): Bd. 3, S. 191.

Goethe bekennt sich hier als *Heide*, weil er *Künstler* und somit auf die in den paganen Gottheiten symbolisch dargestellte Natur nachbildend bezogen ist. Er bekennt sich als ein Idolater, der die *Immanenz* des Heiligen in der Natur gestaltet. Der archaischen Natur-Göttin widmet er in der *Klassischen Walpurgisnacht* von Faust II die großen Verse, die er dem vorsokratischen Naturphilosophen Anaxagoras in den Mund legt:

Du! droben ewig unveraltete,
 Drenamig-Dreygestaltete,
 Dich ruf' ich an bey meines Volkes Weh,
 Diana, Luna, Hekate!
 Du Brust-erweiternde, im Tiefsten-sinnige,
 Du ruhig-scheinende, gewaltsam-innige,
 Eröffne deiner Schatten grausen Schlund,
 Die alte Macht sey ohne Zauber kund!
 (Faust, 7902-7909 = MA XVIII/1, 213)

Man erinnere, dass auf dem Konzil von Ephesos genau am Kultzentrum der Artemis Ephesia der Marienkult inauguriert wurde, der von hier seinen Ausgang nahm und die Macht der heidnischen Göttin verdrängen sollte. Das Christentum okkupiert die Kultorte der alten Religion, stürzt die Idole („der alten Götter bunt Gewimmel“, wie es in der Ballade heißt) und ersetzt sie durch einen Kult, der in den Augen Goethes menschen- und leibverachtend ist. Dieser Prozess ist als Hintergrund der Balladen „Die Braut von Corinth“ und „Der Gott und die Bajadere“ zu denken.

Freilich belässt es Goethe nicht bei der Feier des Eros. Sie erfährt eine Wende ins Tragische weniger aus äußeren Gründen (den Repressionen der christlichen Eltern), als aus inneren Gründen: in der grenzenlosen Verfallenheit an den Eros wird nicht nur eine totale Verschränkung der Liebenden zum Ereignis („Eins ist nur im andern sich bewußt“), sondern zugleich damit eine Überschreitung des Lebens, das seinen Höhepunkt gerade in seinem Gegenteil findet: dem Tod. Das ist das vampirische Geschick. Schon wenn das Mädchen für ihre Gabe, die Silberschale, sich eine Locke von seinem Haar ausbittet – als „der Treue Zeichen“ –, dann erinnert die Locke an den antiken Ritus, wo Hinterbliebene dem Verstorbenen eine Locke ins Grab mitgaben. Spätestens hier hätte der Jüngling verstehen können, dass sie – „wie der Schnee so weiß / Aber kalt wie Eis“ (Str. 16) – eine Untote, eine personifizierte Frigidität, und seine Locke eine Grabbeigabe ist.

Der Jüngling aber glaubt noch immer an den pygmaliontischen Zauber der Vitalisierung der Toten durch seine Liebeskraft: „Wechselhauch und Kuß! / Liebesüberfluß! / Brennst du nicht und fühlst mich entbrannt?“ (Str. 17) Der sexuelle Überschuss ist hier auch eine Hybris. Der entflammte Jüngling traut sich zu, die Grenzen von Leben und Tod zu überspielen. Das hatte Herder im Brief an Karl Ludwig von Knebel vom 5. August 1797 ironisch kommentiert. „In den letzten [den Balladen „Die Braut von Corinth“ und „Der Gott und die Bajadere“, H. B.] spielt Priapus eine große Rolle, einmal als Gott mit einer Bajadere, so daß sie ihn Morgens an ihrer Seite tot findet; das zweite Mal als ein Heldenjüngling mit seiner christlichen Braut, die als Gespenst zu ihm kommt, und die er, eine kalte Leiche ohne Herz, zum warmen Leben priapisiert – das sind Heldenballaden!“ (MA IV/1, 1217).

Goethe nennt, sahen wir, seine Ballade das „vampirische Gedicht“, denn er weiß, wovon er redet, wenn er Blut, Gier, Taumel, Raserei, Saugen und Trinken zu Agenzien der Handlung macht. Die Goethe'sche Vampirin, belegt, dass über den Tod hinaus ein transgressives Begehren nach Leben und Lust besteht. Erst im Tod wird man zum Vampir, der diesen Tod negieren will und nicht negieren kann. Der Vampir leidet unter einem Mangel an Sein *und* unter einem Mangel an Tod. Auch wer *im* Leben zum Vampir wird, lebt nicht, sondern ist ein Untoter, wie etwa die bezaubernde Carmilla bei Joseph Sheridan Le Fanu oder die somnambule Lucy bei Bram Stoker. In der schärfsten aller Abrechnungen mit autoritären Vätern und egozentrischen Müttern identifiziert Goethes Untote sich mit ihrem wütenden Verlangen. Durch dieses Verlangen wird sie, die zum Opfer wurde, selbst zur Nemesis, zum Tod nämlich für den Jüngling, der nur der Anfang einer endlosen Kette ist: Denn das vampirische Begehren ist endlos, promiskuitiv, seriell, ‚epidemisch‘, ein nietzscheanischer Taumel *avant la lettre*. Das Mädchen von Corinth wird zur Ahnin all der Vamps und Femmes fatales, von denen im 19. Jahrhundert die Männerwelt angezogen wird und erzittert. Der Geliebte des Korinthischen Mädchens ist keine Person, sondern nur ein Arsenal der Lebensflut, die, wenn sie leergetrunken ist, ersetzt werden muss. Ein typisches Sucht-Phänomen. Am Ende, um diese drohende Endlos-Serie zu durchbrechen, inszeniert das Mädchen im Feuertod den Mythos des Eros schlechthin. Der Liebestod, das tragische Extrem der bürgerlichen Liebe, jenes Einssein der Zwei im Augenblick, der ewig währt, – dieser Liebestod ist der vampirische Traum par excellence. „Die Liebe will ihre Opfer haben. Kein Opfer ohne Blut“, sagt die lesbische Vampirin Carmilla in Sheridan Le Fanu's gleichnamiger Erzählung von 1872. „Ich trinke deine Seele aus / Die Toten sind unersättlich“, so endet Heinrich Heine sein

Gedicht „Helena“ (1844), das den vampirischen Eros in unübertrefflicher Dichte formuliert.¹⁷

Im Feuertod, am Ende der Goethe'schen Ballade, wird die maligne Unsterblichkeit des Vampirs gebrochen (im Aberglauben waren Pfählung und Verbrennung des Vampirs das Mittel, seine Wiederkehr zu unterbinden). Der Vampir ist zwischen Tod und Leben, Nicht-Leben und Nicht-Gestorben-Sein arretiert, eine typische Schwellenexistenz.¹⁸ Die Unerlöstheit besteht darin, dass der Vampir zu einer leidgeprägten Zwischenexistenz verdammt ist. Es ist verblüffend, *dass* und *wie* Goethe die alte Konstellation des Liebestods mit der Vampir-Legende verbindet. Das Gedicht schaltet die Tradition von Tristan und Isolde bis Romeo und Julia um auf den romantischen Liebestod von Novalis bis Wagner, ja bis zu Francis Ford Coppolas Film „Dracula“ (1992). Noch bei Coppola lautet die Botschaft: der Eros ist diejenige Kraft, welche die ontologische Grenze zwischen Leben und Tod überspielt.

Bei der Idee des Liebestods denke man an Georges Bataille: Das *Leben* ist die Unterbrechung jener unvordenklichen Kontinuität des Seins, die erst im Tod wiederhergestellt wird: eine pagane Apokatastasis.¹⁹ Dasjenige, worunter die Vampire leiden, nämlich kein eigenes Sein zu haben und darum „Das Leben der Anderen“²⁰ aussaugen zu müssen –: das wird zu einem Triumph über den Tod umgepolt. Der Vampirismus bei Goethe wird zur Kontrafaktur des Opfer- und Erlösungstodes, der christlichen Eucharistie, des Essens und Trinkens Gottes, zur Kontrafaktur auch der Auferstehung, die bei Goethe als ekstatischer Feuertod und erotischer Rausch gefeiert wird. Goethe kannte aber auch die Nähe des Eros zum kannibalistischen und bluttrinkenden Opfermahl. Die Toten allemal sind blutgierig. Odysseus bei seiner Unterweltfahrt weiß, dass er den Schatten Blut zu trinken geben muss, wenn er mit

17 Heinrich Heine: *Helena*, in: Sturm/Völker, wie Anm. 7, S. 37.

18 Vgl. dazu Ruthner, *Clemens, Sexualität Macht Tod/t. Prolegomena zu einer Literaturgeschichte des Vampirismus*, in: Kakanien Revisited 04 (2002), S. 1-13. – Ders.: *Zur Theorie der Liminalität oder Die Grenzwertigkeit der Fantastik*, in: Grizelj, Mario (Hg.), *Der Schauer* (roman). Diskurszusammenhänge – Funktionen – Formen, Würzburg: Königshausen & Neumann 2010, S. 77-90.

19 Bataille, Georges, *Der heilige Eros*. Neuwied, Berlin: Luchterhand 1963.

20 Diese Anspielung auf den Film „Das Leben der Anderen“ (2006) macht insofern Sinn, als der Stasi-Abhör-Offizier zum Leben des abgehörten Schriftstellers eine Art vampirisches Verhältnis entwickelt. Durchaus gehört es zu den politischen Konnotationen des Vampirismus, dass das Verhältnis von Geheimdiensten zu den Überwachungsobjekten vampirische Züge aufweist.

ihnen reden will. Blut ist der Stoff des Lebens, weiß schon die jüdische Bibel. Und diese Gleichsetzung von Blut und Leben wird zum zentralen Vampir-Motiv überhaupt. Blut zu trinken heißt, Leben in sich hineinsaugen – wie in der Ballade. Das ist die urprünglichste Erfahrung des Säuglings an der Brust; und darum sind Blut und Milch jene animierenden Fluida, in denen die Alten die Lebenskraft überhaupt konzentriert sahen.

Dieser Hintergrund, einschließlich der aggressiven Matrix der Zähne, wird im Vampirismus in einen tragischen und zugleich perversen Mechanismus gewendet. Die letzten sechs Strophen der Goetheschen Ballade präsentieren nur noch die Stimme des vampirischen Mädchens. Im Liebesrausch von der horchenden und schließlich ins Zimmer stürzenden Mutter unterbrochen, hebt sie sich als unheimliche „Gestalt“ langsam im Bett empor und, ihr eigenes Schicksal betauernd, klagt sie die Mutter an. Über ihr Begehren sagt sie:

Aus dem Grabe werd ich ausgetrieben,
 Noch zu suchen das vermißte Gut,
 Noch den schon verlorenen Mann zu lieben
 Und zu saugen seines Herzens Blut,
 Ist's um den geschehn,
 Muß nach andern gehn,
 Und das junge Volk erliegt der Wut. (Str. 26)

Durch das „falsch Gelübd“ der Mutter um ihre Liebe betrogen, bleibt ihr nur das ‚andere‘ Begehren der untoten Vampirin. Der Modus ihres Sex ist nicht genital. Sondern als Blutsaugerin folgt sie einer tödlichen oralen Dynamik. Den Jüngling lieben, so weiß sie, heißt ihn töten. Er ist der Auftakt zu einer Endlosserie von Opfern. Das wütende Verlangen nach Leben („Wut“ ist im 18. Jahrhundert auch das Wort für zügellose Leidenschaft) ist transpersonal geworden. Es meint nicht mehr und allein den Jüngling. Sondern dieser ist der Durchgang zu einer infiniten Kette von blutigen Episoden. So redet sie ihn an als Todesgeweihten, den sie ebenso betauern wie töten muss. Denn, abgeschnitten von der Normalität des generativen Sex, wird ihr Verlangen anankastisch. Der vampirische Mechanismus ist einer der Gefangenschaft und des Todes, ein tragisches Verhängnis. Über dieses versucht sie jetzt, in der letzten Strophe, selbst Herrin zu werden. Indem sie den Feuertod erbittet, durchbricht sie die vampirische Nemesis und bestimmt ihr eigenes Schicksal, indem sie sich in den Mythos des Liebestods einschreibt. Der Feuertod erfüllt das vampirische Gesetz, wonach die maligne Unsterblichkeit

des Vampirs nur zu beenden ist, indem man ihn aus dem Grab herausholt („Öffne meine enge kleine Hütte“, „stille Klausur“) und ihn einen zweiten, nunmehr definitiven Tod sterben lässt. Sie befreit sich damit aus dem unendlichen Leiden („Verzweigung“, Str. 23) als Opfer der Mutter, und befreit sich auch aus dem unendlichen Begehren nach Liebe, die das Objekt vernichtet. Diesen vom vampirischen Zwang befreienden Tod steigert die Tochter noch einmal, indem sie den Liebesfeuertod als Apotheose ihres Liebesfeuers und als Erhöhung zu den „alten Göttern“ stilisiert. Der destruktive Rausch des Eros, wie er in der vampirischen Sucht herrscht, wird in eine mythische Matrix übertragen, die den christlichen Opfer- und Erlösungstod kontert. Der Feuertod der Leidenschaft wird bei Goethe als Resurrektion zu den paganen Göttern gedeutet.

5. Die späte Haltung Goethes zum Vampirismus

Woher hatte Goethe diesen wilden Stoff, der mitten in der formbedachten klassischen Phase einen hervorgehobenen Platz im Werk findet? Ist die nunmehr beherrschte Form der Ballade jener kulturelle Ort, an welchem die Überschreitung und das Exzessive einen ästhetischen Ausdruck, ja auch Achtung erfahren können?

Seit mehr als einem Jahrhundert weiß man, woher Goethe den Stoff bezog: vom griechischen Autor Phlegon Aelius (2. Jahrhundert) aus Tralleis in Syrien.²¹ Goethe kannte den Stoff wohl nicht original, sondern aus Johannes Prätorius' (1630-1680) „Anthropodemus plutonicus, das ist eine neue Weltbeschreibung von allerlei Wunderbaren Menschen“ (Magdeburg 1666), ein Werk, das Goethe auch für die Walpurgisnacht-Szenen in *Faust* benutzte. Die „Braut von Amphipolis“ weist einige motivliche Bezüge zu Goethe auf, besonders hinsichtlich der Untoten, der Missgunst der Eltern und des lautstarken Getümmels der Liebenden, wodurch die Mutter geweckt wird. Indes, die Untote ist keine Blutsaugerin. Doch müssen nach ihrem zweiten Tod aufwändige Zeremonien durchgeführt werden, um die Stadt, die Götter und die Bevölkerung zu beschwichtigen. Die kurze Geschichte „Die Empuse“ von Flavius Philostratos (165/70-244/49 n. Chr.) wiederum spielt in Korinthischen Philosophenkreisen. Einer der philosophischen Elven hat in der Vorstadt eine heimliche Geliebte. Der Sophist Apollonios

21 Abgedruckt in Sturm/Völker, wie Anm. 8, S. 7-11, unmittelbar gefolgt von Philostratos: *Die Empuse* (ebd. 11-13), eine in Korinth (!) spielende Geschichte.

entlarvt die Geliebte als Empuse, „nichts wirkliches, sondern nur der Schein des Wirklichen“. Empusen oder Lamien, „Gestalten des Grauens“, sind durch sexuelle und orale Gier gekennzeichnet, kannibalistische Liebhaberinnen. Verführerische und verwandlungsfähige Lamien und Empusen treten auch in der Klassischen Walpurgisnacht auf (Faust II, 7235-7, 7696-7790), vom getäuschten Freier Mephisto als „Mummenschanz“ (7795) abgetan. Goethe wurde dazu wohl durch Benjamin Hederichs oft konsultiertes „Gründliches Mythologisches Wörterbuch“ (Leipzig 1770, S. 1424) angeregt.²² Danach sind Lamien menschenfresserische und blutgierige, lüsterne Frauen und können als antike Vorformen von Vampiren gelten. Indes, Goethe hat es nicht bei dieser antiken Referenz belassen, sondern diese mit der modernen Vampirmotivik verbunden, noch vor Lord Byron, Polidori oder E. T. A. Hoffmann.

Wieso aber verlagert Goethe den Stoff aus dem syrischen Amphipolis nach Corinth in die heidnisch-christliche Mischkultur des 1. oder 2. Jahrhunderts? Dafür hat Ilse Graham die plausibelste Lösung gefunden: Es ist der 1. Brief des Paulus an die Korinther und die darin formulierte Körper- und Geschlechtsfeindlichkeit, insbesondere die Angst vor den Frauen, die als Hintergrund der Ballade zu denken ist. Darum ist, ob richtig oder falsch verstanden, die Stoßrichtung der „Braut von Corinth“ anti-paulinisch und ein für Goethe typisches Plädoyer für die Sinnenfreude der griechischen Gottheiten.

Wie aber kommt Goethe dazu, diese Stoffe zu verbinden mit dem Vampirismus, von dem wir nicht wissen, seit wann und woher Goethe ihn überhaupt kannte? Immerhin: seit der „Braut von Corinth“ ist Goethe bis nahe an seinen Tod mit dem Vampirismus verbunden geblieben. Eindeutig ist, dass Goethe sich nicht auf die Traktat-Konjunktur 1725 bis 1755 bezieht, wo es um die Enttarnung des Vampirismus als Aberglauben und um die Aufklärung von medizinischen Sachverhalten geht. Daran ist Goethe überhaupt nicht interessiert. Sondern im Gegenteil geht es ihm allein um das vampirische Phantasma, in dem sich familiäre, erotische und eben auch religiöse und mythische Energien und Figurationen verbergen. Eben deswegen ist

22 Benjamin Hederich: Gründliches Mythologisches Lexicon [...], Leipzig 1770, Sp. 1424: „Man giebt solche (= Lamien) für Gespenster aus, die nach Menschenfleische und Blute sehr begierig gewesen und daher junge Leute durch allerhand Reizungen an sich zu locken gesucht. Zu dem Ende nahmen sie sie denn wohl die Gestalt schöner jungen Frauenspersonen an, die den Vorbeygehenden ihren weißen Busen sehen ließen.“

die „Braut von Corinth“ als *starting point* des literarischen Vampirismus einzuschätzen.

Nach Selbstaussagen hat Goethe den Stoff der Ballade Jahrzehnte mit sich herumgetragen, wie er 1823 in „Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort“ bemerkt:

Mir drückten sich gewisse große Motive, Legenden, uraltgeschichtlich Überliefertes so tief in den Sinn, daß ich sie vierzig bis fünfzig Jahre lebendig und wirksam im Innern erhielt; mir schien der schönste Besitz solche werte Bilder oft in der Einbildungskraft erneut zu sehen, da sie sich denn zwar immer umgestalteten, doch ohne sich zu verändern einer reineren Form, einer entschiednern Darstellung entgegen reiften. Ich will hievon nur die Braut von Corinth [...] nennen. (MA XII, 307)

Nun mag das eine Erinnerungsstilisierung sein, aus der wir nichts Faktisches über Goethes Begegnung mit dem vampirischen Komplex entnehmen können. Doch noch am 14. März 1830 klingt es, Eckermann gegenüber, anlässlich der französischen Übersetzung der Ballade, ganz ähnlich:

Die Braut von Corinth gab Goethen Anlaß, auch von seinen übrigen Balladen zu reden. ‚Ich verdanke sie größtenteils Schillern, sagte er, der mich dazu trieb, weil er immer etwas Neues für seine Horen brauchte. Ich hatte sie alle schon seit vielen Jahren im Kopf. Sie beschäftigten meinen Geist als anmutige Bilder, als schöne Träume, die kamen und gingen und womit die Phantasie mich spielend beglückte. Ich entschloß mich ungern dazu, diesen mir so lange befreundeten glänzenden Erscheinungen ein Lebewohl zu sagen, indem ich ihnen durch das ungenügende dürftige Wort einen Körper verlieh. Als sie auf dem Papiere standen, betrachtete ich sie mit einem Gemisch von Wehmut; es war mir, als sollte ich mich auf immer von einem geliebten Freunde trennen.‘ (MA XIX, 653)

Man darf sagen, dass noch der ganz alte Goethe das „vampyrische Gedicht“ aufs innigste mit sich selbst verbunden hat. Der Vampirstoff gehört zum lebensgeschichtlichen Erinnerungsschatz, aus dem Goethe schöpfte. Umso stärker musste es ihn berühren, wenn er nun beobachten musste, wie der Vampirismus zu einem Stoff der von ihm abgelehnten romantischen Bewegung wurde. John Polidors Erzählung „The Vampyre“ von 1819 hatte Goethe in deutscher Übersetzung gelesen. Sie wurde ebenso wie das englische Original fälschlich Lord Byron als Autor zugeschrieben. Wenn Goethe Kanzler von Müller gegenüber am 25. Februar 1820 „übrigens den ‚Vampyr‘ als

Byrons bestes Product“ erklärte, so ist dies ein bemerkenswertes Urteil.²³ Am 27. April 1829 notiert Goethe im Tagebuch „die neueren Theater-Exhibitionen, den Vampyr und Sonstiges.“ (WA III. Abt. Bd. 12, S. 58) Dies bezieht sich auf die Oper „Der Vampyr: Romantische Oper in zwei Aufzügen, nach Lord Byrons Erzählung frei bearbeitet von Wilh. Aug. Wohlbrück ... / In Musik gesetzt von Heinrich Marschner“ (Leipzig 1828). Diese Oper wurde 1831 auch in Weimar aufgeführt und sogar von Goethes elfjährigem Lieblingsenkel Wolfgang (1820-1883) besucht: „Wölfchen kam aus dem Vampyr ohne die mindeste Gemüthsbewegung mit ganz freyem Urtheil zurück.“ (WA III. Abt. Bd. 13, S. 66).

Vielleicht hat Goethe dies verwundert, denn unterdessen hatte er sich vom Vampirismus als einer ästhetischen Widrigkeit, die in der Romantik Furore mache, distanziert. Nicht nur Byron/Polidori, auch E. T. A. Hoffmann hatte er gelesen und „La Guzla. Poésies Illyriques“ (1827) von Prosper Mérimée sogar rezensiert: Der Dichter rufe

als ein wahrer Romantiker das Gespensterhafteste hervor; schon seine Localitäten wirken zum Schauern: nächtliche Kirchen, Kirchhöfe, Kreuzwege, Einsiedlerhütten, Felsen und Felsklüfte umfassen den Hörer ahnungsvoll, und nun erscheinen häufig kurz Verstorbene drohend und erschreckend, Vorgeschichte beängstigend, als Gestalten, als Flämmchen anziehend und winkend; der gräßliche Vampyrismus mit allem seinen Gefolge, die schädlichen Einwirkungen eines böartigen Auges, wovon die gräulichsten, mit doppelten Augenstern, höchlich befürchtet werden, genug, die allerwiderwärtigsten Gegenstände.²⁴

Der Vampirismus gehört für Goethe nun zu den verabscheuungswürdigen Grässlichkeiten der schwarzen Romantik: wohl darum hatte Goethe sich verwundert, wie ungerührt der Enkel auf die Aufführung reagierte. So musste er registrieren:

23 Goethes Unterhaltungen mit dem Kanzler Friedrich v. Müller, hg. v. C. A. H. Burkhardt. Stuttgart: Cotta 1879, S. 34. – Goethe hatte Polidori „Vampyr“ schon 1819, im Jahr des Erscheinens, gelesen; vgl. Tagebuch vom 4. Mai 1819: „Abends Hofrath Meyer auf kurze Zeit. Lord Byrons Vampyr und Aufenthalt des Dichters in Cent.“ (WA III. Abt. Bd. 7, S. 43)

24 Goethe: La Guzla, poésies illyriques. Paris 1827, in: Goethe's Werke, Vollständige Ausgabe letzter Hand Stuttgart und Tübingen: Cotta 1833, 46. Bd. S. 135-38, hier: 137. Vgl. MA Bd. XVIII/2, S. 109-10 (einige Absätze, auch der zitierte, fehlen in MA).

Der ‚Vampyr‘ ist hier wieder gegeben worden; das Sūjet ist detestabel, aber, nach dem, was man mir erzählt, das Stück als Oper sehr gut gehalten. Da haben wir! bedeutende Situationen, in einer Folge, und der Musikus kann sich Beifall erwerben. (Brief an Zelter vom 24. April 1831, MA Bd. XX/2, S. 1468)

Ist in dieser fiebrigen Epoche der Literatur der Geschmack des Publikums womöglich auf immer heftigere Reize aus, sodass kein Wunder ist, wenn ein Elfjähriger die Aufführung einer Vampir-Oper ohne Gemütsbewegung übersteht? In diesem Sinn kritisiert Goethe 1830 „die allerneueste ultraromantische Richtung“ und ihre Überbietungsästhetik, die immerhin eine „poetische Revolution“ darstelle:

An die Stelle des schönen Inhalts griechischer Mythologie treten Teufel, Hexen und Vampyre, und die erhabenen Helden der Vorzeit müssen Gaunern und Galeerensklaven Platz machen. Dergleichen ist pikant! das wirkt! – Nachdem aber das Publikum diese stark gepfefferte Speise einmal gekostet und sich daran gewöhnt hat, wird es nur immer nach Mehrerem und Stärkerem begierig. (MA XIX, S. 653/54)

Von dieser Kritik nimmt er Prosper Merimée aus, der zwar auch mit „Kirchhöfen, nächtlichen Kreuzwegen, Gespenstern und Vampyren“ aufwartet, doch diese „Widerwärtigkeiten berühren nicht das Innere des Dichters“, sodass eine „objektive Ferne“ gesichert sei (ebd. 655; vgl. WA I. Abt., Bd. 42.2, S. 247).

Es nimmt nicht Wunder, wenn Goethe auch im Faust II, worin er es wahrlich nicht an phantastischen Wesen und Greulichkeiten mangeln lässt, die Abrechnung mit der Romantik erneut mit dem Vampir-Motiv verbindet. So heißt es in einer Regiebemerkung im I. Akt, „Weitläufiger Saal“:

Die Nacht- und Grabdichter lassen sich entschuldigen, weil sie soeben im interessantesten Gespräch mit einem frisch erstandenen Vampyren begriffen seien, woraus eine neue Dichtart sich vielleicht entwickeln könnte; der Herold muß es gelten lassen und ruft indessen die griechische Mythologie hervor, die, selbst in moderner Maske, weder Charakter noch Gefälliges verliert. (MA XVIII/1, 126)

Ja, diese „neue Dichtart“ hat sich längst gebildet – und es muss Goethe wunderlich erschienen sein, dass er dazu die Pilot-Dichtung geschrieben hatte und im Verhältnis dazu seine klare Entscheidung für die antike Mythologie zurücktrat. Auch im Helena-Akt wird das Vampir-Motiv der Ästhetik des

Widerwärtigen zugeschlagen, wenn zwischen den Choretiden und Phorkyas („graue Nachtgeburten“ nennt Helena die Phorkyaden) eine Stichomythie abläuft, die an Schmähungen nichts zu wünschen übrig lässt:

PHORKYAS.

Harpyn wahn' ich, fütterten dich im Unflat auf.

CHORETIDE 5.

Mit was ernährst du so gepflegte Magerkeit?

PHORKYAS.

Mit Blute nicht, wonach du allzulüstern bist.

CHORETIDE 6.

Begierig du auf Leichen, ekle Leiche selbst!

PHORKYAS.

Vampyren-Zähne glänzen dir im frechen Maul.

CHORFÜHRERIN.

Das deine stopf' ich, wenn ich sage, wer du seyst.

(Faust, 8819-24, MA XVIII/1, 242)

Sogar Mephistopheles ist in der „Klassischen Walpurgisnacht“ einigermaßen erschüttert, als er „in der Schönheit Land“, auf klassischem Boden der Antike, auf die Phorkyaden stößt: „Sie regen sich, sie scheinen mich zu spüren, / Sie zwitschern pfeifend, Fledermaus-Vampyren.“ (Faust II, 7978-81) Obwohl erfreut, dass sie ihm verwandt scheinen, erstaunt er, „daß euch kein Dichter preist“:

Und sagt! wie kam's, wie konnte das geschehn?

Im Bilde hab' ich nie euch Würdigste gesehn;

Versuch's der Meißel doch euch zu erreichen,

Nicht Juno, Pallas, Venus und dergleichen. (Faust, 7995-7999)

Überdeutlich wird hier, dass Goethe, Begründer der Vampir-Dichtung, die Abwesenheit der Schauerästhetik in der antiken Literatur und Skulptur (was nicht stimmt) benutzt, um das Abstoßende und Ekelhafte und damit die Vampire aus der Kunst zu verbannen. Nicht zufällig ist es der Teufel, der hier für eine Darstellung der Phorkyaden, also für eine Ästhetik des Schreckens und des *gothic horror* plädiert. Vampire sind für den späten Goethe zu Teufelszeug geworden. Und doch widmet er sich wie kaum ein Dichter im Faust II den Gestalten des Grässlichen und Deformierten. Nur zu genau hat er die Faszinationskraft des Horrors und damit auch der Vampire begriffen, die er „vierzig bis fünfzig Jahre lebendig und wirksam im Innern“ behielt, wo sie

seine „Phantasie [...] spielend beglückten“. Diese Verweildauer des Vampirismus in Goethes Phantasie mag, so sehr er diesen romantischen Spuk zu beenden oder wenigstens zu distanzieren versuchte, erklären, dass dem vampiristischen Phantasma eine noch viel längere Dauer bevorstehen wird. Der Vampirismus, den Goethe in seinen späten Jahren als Ingredienz der romantischen Bewegung bestenfalls spöttisch, zumeist aber aggressiv verfolgte, ist das Andere seiner selbst – und wird im 19. Jahrhundert zum Anderen der Gesellschaft werden.

6. Ausblick in die Zukunft

Jeder, der vampirisiert wird, wird selbst zum Vampir. Dies ist der magische Effekt einer Mimesis, durch die man zu dem wird, was man vom Anderen an sich selbst mitvollzieht, durch ihn erleidet oder von ihm verinnerlicht. Im Vampirismus wirkt eine ursprüngliche Mimesis: man erleidet sie und erst dann agiert man sie. Der Prozess der ansteckenden, also der exogenen Anänelung ist jedenfalls für den Vampirismus elementar – und entstammt frühen leiblichen und oralen, noch präimmetischen Erfahrungen des Säuglings. Dieser saugt nicht nur den anderen leer, sondern nimmt ihn in sich auf: eine Identifikation durch *Interiorisierung*. Dieser Typ von Identifikation geht der *projektiven Identifizierung* noch voraus, die in den paranoiden Dynamiken des Vampirismus herrscht: hier werden die destruktiven Impulse, den Anderen auszusaugen und sich seiner zu bemächtigen, auf den Anderen projiziert. Der Täter wird zum Opfer, das zum Täter wird, der zum Opfer wird und so weiter: nach diesem Muster entsteht eine endlose Verwebung von Vampirisieren und Vampirisiert-Werden, also die Epidemie.

Neben dem Hineinsaugen tritt nach der Dentition die oral-sadistische und aggressive Komponente hinzu. Das Nutritive enthält stets – im Aussaugen wie im Beißen und Zermalmen – eine unbewusste vampiristische oder kannibalistische Komponente (die von E. T. A. Hoffmann betont wird): indem wir essen und trinken, leben wir vom Tod des Anderen. Essen heißt töten. Und indem wir nichts essen, wie die Vampire oder die Anorektiker, wehren wir ab, dass Essen und Tod essentiell verbunden sind. Bei den Zähnen, durch die dem Kleinkind eine gewaltige Kraft und Waffe zuwächst, leuchtet dies leichter ein als beim Saugen, das uns, gerade in seiner Säuglings-Lieblichkeit, harmlos genug vorkommt.

Erwachsene Blutsauger und infantile Milchsauger sind sich darin ähnlich, dass sie den Anderen nicht als eine von ihnen getrennte Person wahrnehmen,

sondern als Selbstobjekt erleben. Im Grenzfall ist das Aussaugen immer ein Entleeren des Anderen und damit ein Töten. Das sieht schon Karl Marx so. Das Objekt wird, im Dienst des Sich-Füllens, in Besitz genommen. Vampirismus ist darum der metaphorische Quellgrund totaler Verfügungsmacht. Mit Hellsicht hat Elias Canetti in „Masse und Macht“ (1960) die Genealogie der Macht aus den Zähnen entwickelt.²⁵ Wenn bei manchen Sargöffnungen die unverwesten Vampire von Blut aufgequollen oder gar in einem Blutsee schwimmend geschildert werden, dann heißt dies nichts weniger, als dass die Vampire sich mit dem „Leben der Anderen“ übertoll getrunken haben. Bei den Vampiren ist dabei beachtlich, dass sie in ihren Objektbeziehungen diese oral-saugende Phase mit der folgenden, der oral-dentalen, aggressiven Phase erfolgreich fusioniert haben. Alles Begehren ist oral konzentriert, weswegen die Vampire an genitalem Sex desinteressiert sind: sie haben die ödipal-genitale Phase nie erreicht und sind auf der oralen Phase, mit ihrem einsaugenden und oralsadistischen Modus, arretiert.

Die Blutgier der Vampire ist niemals unsere eigene – so scheint es. Vampire figurieren den bösen Anderen. Psychoanalytisch gesehen liegt es nahe, dass es sich dabei um eine projektive Identifikation handelt: der eigene, verpönte, mit dem Ich oder Über-Ich unvereinbare Triebimpuls wird nach außen projiziert und dort figuriert. Das heißt: dem ‚bösen‘ Trieb wird eine Figur verliehen: als der ganz Andere, mit dem wir nichts zu tun haben. Dieser Mechanismus der ‚projektiven Identifizierung‘ ist schuldentastend und erlaubt die Aufrechterhaltung eines mit den Werten und Zielen einer Gesellschaft konformen Selbstbildes.

Darum ist die Beziehung zu dem Untoten von der Angst geprägt, er könnte uns heimsuchen, sprich: uns in Besitz nehmen, so dass wir werden wie er. Der Vampir verkörpert die Angst, dass wir selbst der Vampir sind oder (wieder) werden könnten. Denn er ist jener verfemte Teil von uns, der ganz wir selbst zu werden droht. Dies ist das vampiristische Gesetz, das sämtliche Romane und Filme respektieren: wer gebissen und besaugt wird, wird selbst zum Vampir. Der Vampirismus diffundiert so, wie man sich im 19. Jahrhundert die Ausbreitung von Epidemien vorstellte: durch Kontakt-Infektionen. Damit schließt der Vampirismus an ein großes Phantasma des Jahrhunderts an: die Angst vor der Epidemie, die unentdeckt den Körper der Bevölkerung zerstört oder pervertiert. Der Übertragungsweg ist oral, wie auch das ganze vampirische Begehren oralfixiert ist. Hoffmann, wie auch schon Goethe und nach ihm Gautier oder Le Fanu und erst recht Bram Stoker haben die

25 Canetti, Elias, *Masse und Macht*, Frankfurt/M.: Fischer 1980, S. 222-233.

oralsexuellen Konnotationen des Vampirismus verstanden, – vor der Sexualwissenschaft und der Psychoanalyse.

Man versteht, dass Goethe den Vampirismus, den er selbst entdeckt hatte, von sich fernhalten wollte. Seine Braut von Korinth ist mehr als nur eine entfernte Verwandte der Kleist'schen Penthesilea, die im Zustand oraler Wut den Körper Achills mit ihren Zähnen zerfleischt – zusammen mit ihren Hunden: eine Tragödie, die Goethe aufs höchste befremdete. Penthesilea, die sich über das Gesetz und die Grenzen des Menschlichen hinweghob und sogar Helios an seinen goldenen Haaren zu sich herabziehen möchte, sinkt unter das Menschliche: „du – Mensch nicht mehr, wie nenn' ich dich?“, entsetzt sich die Oberpriesterin vor der „Hades-Bürgerin“, der „lebend'gen Leich“, der „Entsetzlichen“. Andererseits redet sie gleich darauf Penthesilea als „Du, meine große Herrscherin“ oder als „geliebte Königin“ an.²⁶ In der oralen, und sei's sadistischen Verschmelzung mit der Welt, in der es keine Dinge, sondern nur noch Resonanzen des Triebes gibt, hat Kleist einen Kern des Religiösen und Heiligen, und vor allem des Opfers entdeckt – von den blutigen Zerstückelungsoffern über die vampirische Einverleibung bis zum Essen und Trinken des Leibs Christi in der Eucharistie.

Schon bei Goethe, aber auch bei Polidori, Hoffmann, Gautier oder Le Fanu und Bram Stoker, brodelt im Vampirismus ein starker Impuls gegen das herrschende Familienmodell und die eingeübten Gender-Positionen. Oft sind die Vampire zölibatäre Einzelgänger oder die Vampirinnen entstammen Patchwork-Familien und ihr Begehren entgleitet der patriarchalen Ordnung. In jedem Fall wird der prokreative und intergenerationelle Pakt der Familie ausgehebelt. Stattdessen wird, diesseits des generativen Sex, eine Welt der oralsexuellen, sadomasochistischen Perversionen entfaltet. Nur die definitive Annihilierung des Vampirs, wie sie bei Goethe im Feuertod erfolgt, kalmiert die Ängste und Zerrüttungen der Nerven, die der Leser angesichts des vampirischen Angriffs durchlitten hat. Und er kann sich den ruhigeren und doch tragischen Phantasien hingeben, dass in diesem Tod jene Koinzidenz von Liebe und Tod erreicht wird, die das Äußerste ist, das der Liebe möglich ist.

26 Heinrich von Kleist, *Penthesilea*, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. v. Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns & Hinrich C. Seeba. Frankfurt/M.: Klassiker 1997, Bd. II, S. 143-256, Verse 2715, 2716, 2730, 2768, 2878.

Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG

Gernot Böhme Goethe als Lyriker	9
--	---

WILLKOMM UND ABSCHIED

Ulrike Leuschner <i>Willkomm und Abschied</i> – ein Gedicht verändert sich	25
---	----

DIE BRAUT VON KORINTH

Hartmut Böhme Goethes Ballade <i>Die Braut von Korinth</i> – ein „vampyrisches Gedicht“	57
---	----

FELSWEIHEGESANG AN PSYCHE

Gernot Böhme Poetisches Leben im Darmstädter Kreis der Empfindsamen	83
--	----

WIEDERFINDEN

Karl Richter Poesie und Naturwissenschaft in Goethes <i>West-östlichem Divan</i> . Ein Beitrag zur Einheit des Goethe-Werks	99
---	----

DIE METAMORPHOSE DER PFLANZEN

Wolfgang Schad Das Lehrgedicht <i>Die Metamorphose der Pflanzen</i> in Goethes Biographie	125
---	-----

UND WER FRANZET UND BRITTET...

Peter Benz Betrachtungen zu Goethe und Europa	149
--	-----

Über die Autorin und die Autoren	165
--	-----