

Johann Wolfgang Goethe-Universität
Fachbereich 10: Neuere Philologien
Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Echtes Blut: Vampirmedien und ihre Rezeption
Sophie Einwächter
Sommersemester 2013

Die notwendige Vampirin

Verfasser: Raphael Gruner
Studiengang: Hauptfach Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Nebenfach Philosophie
2. Fachsemester
Matrikelnummer: 4975393
Adresse: Feldbergstraße 14, 60323 Frankfurt
Telefonnummer: 015143245984
E-Mail: theta.sigma1234@gmail.com

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
Klage	2
Lacan	6
Von Lacan zum Vampir	10
Exkurs: Was bringt mir der Vampir?	14
Kastration und Liebe bei Baudelaire	17
Konklusion	19
Appendix: Originaltext und Übersetzung	20

Einleitung

„My life felt meaningless until that night when you saved me. . .“¹

Baudelaires Gedicht „Le Vampire“² beschäftigt sich mit den Möglichkeiten und der Struktur der Sprache, indem es eine sprachliche Extremsituation inszeniert: Eine Figur, die von einem Vampir so vereinnahmt wurde, dass sie sich nur noch den Tod wünschen kann. Dabei bilden sich Muster, die eine allgemeine Gültigkeit für die Struktur der Sprache haben. Es stellt sich die Frage: Wie verhält dies sich zu einschlägigen Theorien der Sprachentstehung? Welche besonderen Erleuchtungen mit Hinsicht auf diese Theorien liefert es? Ich werde dazu von zwei Seiten vorgehen: Einerseits werde ich Gerschom Scholems Aufsatz „Klage und Klagegedicht“³ heranziehen, andererseits werde ich mich mit Jacques Lacans Theorie des Sprachursprungs, wie er sie in „Die Bedeutung des Phallus“⁴ artikuliert, befassen. Letzteres liefert auch die Grundlage für Anchlüsse an andere Vampir-Narrative, welche ich gegebenenfalls behandeln werde.

Es ist noch einmal zu betonen, dass hier zwei verschiedene Ansätze angewendet werden. Scholems Ausführungen sind immediater am Gedicht aufzeigbar, lassen aber interessante Fragen offen. Zur Untersuchung dieser Fragen ist Lacan hilfreich, doch es wird mehr ein theoretischer denn ein evidenter Bezug zum Gedicht bestehen. Die Frage vom Verhältnis von Literatur zu Theorie wird allerdings noch in Jacques Derridas Lacan-Kritik⁵ wichtig werden, mit welcher wir uns noch befassen werden.

Als weitere Hilfen, die Verbindung zwischen Lacan und dem Gedicht herzustellen, dienen einerseits theoretische Texte von Julia Kristeva⁶, J. J. Cohen⁷, Jerrold Hogle⁸ und Barbara Creed⁹, die sich stark an Lacan anlehnen, und andererseits fiktionale Texte: eine Szene aus dem Buch „Dead

1 Troika Games: Vampire: The Masquerade – Bloodlines.

2 Charles Baudelaire: Les Fleurs du Mal, S. 114. Ich gehe vom französischen Originaltext aus, der im Appendix dieser Arbeit vorliegt, zusammen mit einer von mir erstellten Übersetzung. Obwohl es interessante Übersetzungen gibt, würde eine Betrachtung dieser den Rahmen dieser Arbeit überschreiten.

3 Gerschom Scholem: Über Klage und Klagegedicht, passim.

4 Jacques Lacan: Die Bedeutung des Phallus, passim.

5 Jacques Derrida: Der Facteur der Wahrheit, passim.

6 Julia Kristeva: Powers of Horror, passim.

7 Jeffrey Jerome Cohen: Monster Culture (Seven Theses), passim.

8 Jerrold E. Hogle: Introduction: The Gothic in Western Culture, passim.

9 Barbara Creed: Medusa's Head: The vagina dentata and Freudian Theory, passim; Barbara Creed: Woman as Vampire: The Hunger, passim.

Until Dark¹⁰ und eine Figur bei dem Computerspiel „Vampire: The Masquerade – Bloodlines“¹¹.

Klage

Es ist festzuhalten, dass sich Baudelaires Gedicht¹² um eine bestimmte Beziehung dreht: Der unbenannte Sprecher, durchweg nur durch Pronomen der ersten Person identifiziert, redet in den ersten zwölf Zeilen eine weibliche Figur an.¹³ Die Art dieser Beziehung kann dabei als Inbesitznahme oder Besessenheit beschrieben werden. Der Sprecher beschreibt, wie die Angesprochene in sein Herz eingetreten ist, also sich an die Stelle seines Lebens platziert hat, und ihr Bett und Reich aus seinem „esprit“, also „Geist“ oder auch „Seele“, gemacht hat, sich somit vollständig an seine Stelle gesetzt hat und ihn dabei gewissermaßen verarbeitet hat. Um die Nachwirkungen dieses Ereignisses, das nur rückblickend und andeutungsweise erzählt wird, dreht sich das Gedicht. Wir haben hier auch schon den ersten Hinweis, dass es hier um ein sprachliches Phänomen handelt: Es ist die Rede von „lit“, was nicht nur „Bett“ heißt, sondern auch eine gängige Abkürzung für Literatur ist.

Es ist interessant, die Pronomen in den ersten Zeilen zu betrachten: Der Sprecher bezeichnet sich selbst als „je“, während er die Angesprochene als „toi“ anredet. Der Unterschied dabei ist, dass „je“ als Subjekt in Sätzen fungiert, während „toi“ ein Pronomen ist, das für gewöhnlich alleine steht, also als Objekt fungieren kann. „Subjekt“ kommt ursprünglich vom lateinischen Wort für „unterworfen“¹⁴ und es ist diese Etymologie, die hier durchscheint. Das Verhältnis von Subjekt und Objekt wird in einer Folge von Versen besonders komplex:

„— Infâme à qui je suis lié
Comme le forçat à la chaîne,

Comme au jeu le joueur têtue,
Comme à la bouteille l'ivrogne,
Comme aux vermines la charogne“¹⁵

Verfolgen wir die Paarbildung hier. Anfangs vergleicht der Sprecher sich mit einem Sträfling und die Angesprochene mit einer Kette. Er ist lebendig, ein Mensch und scheinbar ein Subjekt, das aber irgendwie gebunden ist durch das Objekt, das die Angesprochene darstellt. Im nächsten Schritt

10 Charlaine Harris: Dead Until Dark, S. 6 – 14.

11 Troika Games: Vampire: The Masquerade – Bloodlines.

12 Charles Baudelaire: Les Fleurs du Mal, S. 114.

13 Die Geschlechter werden im Französischen durch die Adjektive ausgewiesen: „Toi qui[...] es entrée“ sagt aus, dass die Angeredete weiblich ist, und „je suis lié“ bedeutet, dass der Sprecher männlich ist.

14 Vgl. Ernst Gamillscheg: Etymologisches Wörterbuch der französischen Sprache, „sujet“.

15 Charles Baudelaire: Les Fleurs du Mal, S. 114.

ist er ein dickköpfiger Spieler und sie das Spiel. Somit ist es keine Sache von physischer Beschränkung mehr, sondern ein psychischer Zustand, der ihn dazu bewegt, sich auf irgendeine Art an sie zu wenden. Zudem fängt sie an, ihn zu definieren, denn: Was wäre ein Spieler ohne das Spiel, das ihn ja erst zum Spieler macht? Ähnlich verhält es sich im nächsten Vers, wenn er vom Trinker und der Flasche redet. Wieder ist es eine Sucht, die ihn zu ihr hin treibt, ihn aber auch ausmacht. Zuletzt redet der Sprecher von sich als Kadaver und von der Angesprochenen als Ungeziefer oder Käfer. Er ist also tot und sie lebt, indem sie ihn verzehrt. Wohlgermerkt wird nicht gesagt, dass sie seinen Tod verursacht hat, sondern sie erscheint erst danach, als metaphorischer Aasfresser. Dies werden wir später noch genauer sehen. Falls wir an unserer Trennung von Subjekt und Objekt festhalten wollten, stellten wir fest, dass es jetzt nicht mehr einfach zu sagen ist, wer sich hier über wen definiert und wer wen einschränkt. Stattdessen haben wir es mit einem Zusammenspiel von Identitätsfindung und Leben und Tod zu tun, dessen Folgen wir uns anschauen sollten.

Vorher eine kurze Bemerkung: Unsere letzten Erkenntnisse lassen sich auch auf grammatikalischer Ebene nachverfolgen über die Stellung der Personen in diesen Sätzen. Zuerst ist es „je“, der an die Angesprochene gekettet ist wie der Sträfling an die Kette. Der Sträfling steht oim ersten Schritt dieser Vergleichskette noch an erster Stelle, vor der Angesprochenen. Dann erfolgt eine Umkehrung und der Begriff „jeu“, mit dem er sie beschreibt, wird vor „joueur“, was er für sich benutzt, genannt, wie es auch in der ersten zitierten Zeile geschah, die nicht auf Vergleiche oder andere Tropen zurück griff. Hierbei bleibt es bis zum Schluss. Der erste Vergleich erscheint somit als Versuch, auf sprachlicher Ebene eine Art von Subjektivität wieder zu gewinnen, welcher zugleich fehlschlägt. Trotzdem bleiben der Sprecher und die Symbole, die für ihn stehen - „le forçat“, „le joueur tête“, „l'ivrogne“ und „la charogne“ - unversehrt vom „à“ und seinen Variationen, welches schlichtweg „an“ oder „mit“ bedeutet, mit dem jede Erwähnung der Angesprochenen verbunden ist. Sie ist also auf ihn angewiesen, gleichwohl er zugleich sich nicht von ihr lösen kann.

Im weiteren Verlauf des Gedichts tauchen Schwert und Gift als Figuren auf, die der Sprecher um Freiheit bittet. Beides sind Instrumente des Tötens, was andeutet, dass Freiheit für den Sprecher jemandes Tod bedeutet. Dieser Moment lässt sich als Klage verstehen: „Um Geburt klagen heißt den Tod wünschen, aber nicht ihn herbeiführen. [...] In der Klage aber wird der Selbstmord durch ein Mittleres eliminiert, der Selbstmord der Sprache ist erreichbar (und vielleicht sogar Quelle der Versöhnung?)“¹⁶ Im Gedicht klagt der Sprecher, und zwar über etwas, das vor jeder sprachlichen Äußerung von ihm geschah. Er klagt also über etwas, dass seine Sprache ermöglicht, sich also als

16 Gerschom Scholem: Tagebücher. 2. Halbband 1917 – 1923, S. 546.

Geburt bezeichnen lässt. Als Teil seiner Klage wünscht er sich seinen Tod: Mithilfe von Sprache will er deren Untergang herbeiführen. Dies versucht er über eine Vermittlung, die Mittel von Schwert und Gift, die hier anthropomorphisch auftauchen. Sie lehnen seine Bitte ab mit der Behauptung, dass durch seine Küsse sein Vampir wiederbelebt würde, selbst, wenn sie eingriffen.¹⁷ Jedenfalls scheinen sie sein Flehen als eines um des Vampiren Tod zu verstehen. Die Grenzstellung zwischen Leben und Tod, die der Vampir als Untoter innehat, erscheint hier verbunden mit der gegenseitigen Abhängigkeit, die wir herausgearbeitet haben. Sie kehrt zum Leben zurück, sobald er, der lebendig bleibt, küsst. Eine interessante Stelle: Welche Rolle spielt hier die Liebe? Dieser Frage können wir uns erst widmen, wenn wir Lacan betrachtet haben werden.

Zunächst allerdings können wir festhalten, dass der Vampir hier als „infame“ auftaucht, was „Berüchtigte“ bedeutet und auf das lateinische „infama“¹⁸ zurückgeführt werden kann. Dieses ließe sich wörtlich übersetzen als „Unrede“ und diese Bezeichnung erscheint hier angemessen, um die Bedeutung dieser Vampirfigur für die Sprache zu erfassen. Obwohl sie eine Art der Sprache ist, ist sie dieser entgegengesetzt, wie schon ihre paradoxe Stellung zwischen Leben und Tod verbildlicht.

Dies können wir vertiefen, wenn wir Scholems Aufsatz „Über Klage und Klagelied“¹⁹ hinzuziehen. Dort bezeichnet er die Klage als die „eine Grenze der sprachlichen Reiche von Reden und Schweigen.“²⁰ Wenn wir Reden und Schweigen mit Leben und Tod vergleichen, erscheint der Untote somit als eine Figur der Klage. Für die Bedeutung der Klage in diesem Gedicht gibt es weitere Indizien: Das Wort „comme“, das hier so häufig auftaucht, lässt sich übersetzen mit dem hebräischen „עַכְחָה“, „ekha“, zu Deutsch „wie“. Scholem sieht in diesem Wort, mit welchem auch die biblischen Klagelieder anfangen, das Wort, das die Klage am besten inszeniert²¹; den Grund dafür sehen wir gleich. Ein weiteres Wort, das in diesem Text hervorsticht, ist „Hélas!“, das durch seine Stellung am Anfang eines Viererblocks von Versen und das Ausrufezeichen stark betont wird. Zu Deutsch lässt es sich annähernd als „Ach!“ oder sehr starkes „Schade!“ wiedergeben, im Englischen lässt es sich mit „Alas!“ wörtlicher übersetzen. Dies ist ein Ausruf der Klage, der kaum mehr ausdrückt, als dass der, der es sagt, klagt. Nicht zuletzt wird der Begriff „Klage“ ausdrücklich eingesetzt, wenn das „cœur plaintif“, das „klagende Herz“ des Sprechers erwähnt wird. Es wird jetzt schon annähernd deutlich, was Scholem meint, wenn er von der Sprache der Klage sagt: „Sie ist nicht symbolisch, sondern deutet nur hin aufs Symbol, sie ist nicht gegenständlich, sondern

17 Nur hier erfahren wir übrigens, dass die Angesprochene und nicht der Sprecher der Vampir ist. Das Geschlecht des Titels ließ uns darüber im Unklaren, wie wir wesentlich später noch sehen werden.

18 Vgl. Ernst Gamillscheg: Etymologisches Wörterbuch der französischen Sprache, „infame“.

19 Gerschom Scholem: Über Klage und Klagelied, passim.

20 Ebd., S. 129; Hervorhebung im Original.

21 Vgl. ebd., S. 132.

vernichtet den Gegenstand.“²² Der Gegenstand der Klage bleibt hier ungenannt, wir erfahren nur, dass etwas den Sprecher zum Klagen brachte, woraufhin der Vampir auftauchte. Es geht im Gedicht also nicht um etwas, das eine Klage auslöst, sondern um die Klage selbst, wie sie als Sprache zu verstehen ist. Die Figur für die Sprache der Klage bietet der Vampir.

Symbol, Vergleich und Metapher sind alles Tropen, die eine Äquivalenz zwischen Ausdrücken deklarieren. Unter diesem Gesichtspunkt erkennen wir die Bedeutung von „comme“, das in diesem Gedicht so häufig auftaucht: Es drückt aus, dass etwas *wie* etwas anderes ist. Allerdings sagt Scholem über die Klage auch:

„Die Klage ist die vollkommen unsymbolische Sprache: denn es gibt kein Symbol des Symbols. Nur in bezug auf das in der Trauer ist sie symbolisch, was nicht selbst ein Symbol und nicht ein Gegenstand ist, sondern Symbol und Gegenstand *war*, nun aber in der Vernichtung das unendliche Nichts, die Null vom Grade Unendlich, bedeutet: das Ausdruckslose, das Erloschene.“²³

Und in der Tat: Wir finden ein Muster von repräsentativer Sprache, die stets fehlschlägt. Neben dem Versuch von Subjektivierung, den wir oben erläuterten, steht auch die Verfluchung, die der Sprecher zur Vampirin ausspricht. Denn nicht nur ist sie als Vampir schon verflucht, auch leitet sich das Wort „maudit“ vom lateinischen „maledicto“ ab, was „schlecht gesprochen“ heißt.²⁴ Der Wunsch nach Verfluchung erfüllt sich selbst; indem der Sprecher sagt „Verfluchst seist du!“ ist sie bereits verflucht. Der Fluch hat somit keinen Gehalt.

Einen weiteren Fehlschlag finden wir bei der Bitte des Sprechers an Schwert und Gift: Er bittet um die Eroberung seiner Freiheit und um Beistand zu seiner Feigheit. Beide Aussagen sind für sich genommen zweideutig: Will er, dass seine Freiheit gewissermaßen für ihn zurück erobert wird oder will er, dass sie von einem anderen vereinnahmt wird? Will er Beistand, der seine Feigheit ausgleicht oder einen, der sich zu ihr gesellt? Die Antwort fällt nicht besser aus: Schwert und Gift halten ihn in Unwürde und sagen ihm, dass er nicht würdig ist. Auf seine Bitte, die sich als ihr eigenes Gegenteil verstehen lässt, reagieren sie mit einer Tautologie; eine repräsentative Sprache, bei der die Worte für eine Bedeutung stehen, die der Kommunikation dient, wurde hier versucht, nur, um zu scheitern, indem die Antwort als Zirkelschluss und somit als reine Rhetorik ohne logischen Gehalt. Somit erklärt sich auch, warum die Vampirin zwar *angesprochen*, aber nie *besprochen* wird, dass sie Ziel seiner Apostrophe ist, aber nicht einmal Subjekt eines Hauptsatzes: Scholem redet davon, dass keine andere Sprache als die der Klage Antwort auf den Eindruck der

22 Ebd. S. 128.

23 Ebd. S. 131; Hervorhebung im Original.

24 Vgl. Ernst Gamillscheg: Etymologisches Wörterbuch der französischen Sprache, „maudire“.

Klage sein könne²⁵, und dementsprechend antwortet hier nicht irgendeine beschreibende Sprache auf die Klage, sondern wir befinden uns in der poetischen Sprache, die sich nach Scholem aus der Sprache der Klage ableitet. Hier kommt der Titel wieder ins Spiel: Dieses Gedicht heißt nicht nur der Vampir, sondern es ist der Vampir, wie er als Figur der Sprache der Klage und somit als Figur der poetischen Sprache erscheint. Der Sprecher ist dabei derjenige, der die poetische Sprache einsetzt, was seine auswegslose Abhängigkeit zu der Vampirin erklärt.

Diese letzte These gibt uns vor allem die wichtige Aussage, dass poetische Sprache keinen Gehalt trägt oder dies höchstens im Untergang der symbolischen Sprache tun kann.

Lacan

Bevor wir uns dem Gedicht erneut zuwenden können, ist es notwendig, Lacans Theorie der Sprachentstehung für sich gestellt zu betrachten. Dabei spielen die psychoanalytischen Begriffe des Kastrationskomplexes und des Phallus eine zentrale Rolle. Hierdurch werden wir vielleicht in der Lage sein, zwei Fragen bezüglich des Gedichts zu beantworten: 1. Warum führt Liebe, bzw. führen Küsse, zum Wiederauferstehen des Vampirs? 2. Was hat es mit der Geschlechterverteilung in diesem Gedicht auf sich?

Ein wichtiges Zitat: „Denn [der Phallus] ist der Signifikant, der bestimmt ist, die Signifikatswirkungen in ihrer Gesamtheit zu bezeichnen, soweit der Signifikant diese konditioniert durch seine Gegenwart als Signifikant.“²⁶ Zum ersten wird hier deutlich, was sich auch sonst durch den Text zieht: Beim Phallus handelt es sich um etwas *innerhalb der Sprache*. Der Bezug zum realen Phallus steht erstmal noch in Frage; es geht darum, welche *symbolische* Bedeutung der Phallus hat. Und diese ist eine zentrale: Lacan sagt „konditioniert“, das heißt also, dass der Phallus, indem er als Signifikant anwesend ist, bestimmt, wie ein Signifikat wirkt. Er hat also eine zentrale Rolle in der gesamten Sprache inne, da er diese zu organisieren scheint, indem er bestimmt, welche Bedeutung Signifikanten zugewiesen wird.

Lacans psychoanalytische Betrachtung dieser Rolle hat die Kastration als Hauptthema. Als Ausgangsmoment nimmt er die vermeintliche Erkenntnis des Kindes, dass die Mutter kastriert ist. Ihr Mangel des Phallus wird festgestellt und sogleich erwächst das, was Lacan als „Begehren“, „*désir*“ bezeichnet, welches das Begehren der Mutter nach dem Phallus ist. Hier spielt wiederum hinein, dass nach Lacan die originären Bedürfnisse des Menschen dadurch zum Begehren verdrängt werden, dass sie nur in der Sprache artikuliert werden können. Beim Kind entsteht nun das

25 Vgl. Gerschom Scholem: Über Klage und Klagelied, S. 130.

26 Jacques Lacan: Die Bedeutung des Phallus, S. 126.

Begehren, von der Mutter begehrt zu werden. Dieses vollzieht sich dadurch, „Statthalter zu sein für die Ursache des Begehrens“²⁷, also sich dem Phallus auf irgendeine Art näher zu kommen. Lacan schließt es aus, dass man sich einfach damit zufrieden geben könne, „Subjekte des Bedürfnisses oder Objekte der Liebe zu sein“²⁸. Diese Bewegung ist äußerst wichtig: Das Begehren ist nicht ein Begehren des Anderen, hier der Mutter, sondern ein Wunsch nach dem Begehren des Anderen. Da der Phallus jene zentrale Stellung im Aufkommen des Begehrens hat, wird das Begehren des Begehrens zu einem Wunsch, der Phallus zu sein bzw. ihn zu haben, wie wir gleich sehen werden. Zugleich bedeutet die linguistische Funktion des Phallus, dass in diesem Muster erst Sprache zwischen Menschen zustande kommen kann. Diese ist somit eine Beziehung, die Einer zu einer Beziehung hat, die der Andere zu diesem Dritten, dem Phallus, hat. Dieses Schema ist von zentraler Bedeutung, da es aussagt, dass Sprache nicht ein transparentes Medium zwischen Menschen ist, sondern stattdessen ist die einzige Möglichkeit, eine Beziehung zu einem Anderen zu haben, eine Beziehung zur Sprache des Anderen. Der Phallus sorgt dabei für das, was man annähernd als referenzielle Funktion der Sprache bezeichnen könnte: Indem er die Bedürfnisse unausweichlich zum Begehren entfremdet, bietet er zugleich den einzigen Zugang zu diesen, wenn es überhaupt einen gibt. Lacan sagt es nicht ausdrücklich, aber es scheint durch, dass er hier seine Unterscheidung zwischen dem Realen und dem Symbolischen anwendet. Die Bedürfnisse sind dabei im Realen anzusiedeln, während der Phallus konstituierendes Element des Symbolischen, also der Sprache, ist. Das Reden von einer, wie auch immer gearteten, Realität, ist daher nur über eine Beziehung zum Phallus möglich.

Als Gegensatz zu Sprache stellt Lacan Liebe, bzw. den Liebesanspruch. Er redet davon, „daß das Subjekt sein Sein nur bezeichnet, indem es alles, was es bedeutet, schrägstreicht, wie daraus erhellt, daß es um seiner selbst willen geliebt werden möchte“²⁹. Man merke: Der Phallus spielt keine Rolle. Das Begehren des Anderen wird begehrt, aber es ist nicht auf den Phallus gerichtet, sondern auf einen selbst. Aufgrund der linguistischen Funktion des Phallus, die wir oben beleuchteten, bedeutet das also, „die Welt fällt weg“³⁰; Lacan sagt, dass dieses „Trugbild“, also das Für-sich-selbst-geliebt-werden-wollen, „den Diskurs abschafft“³¹. Er erläutert, dass der Anspruch auf eine An- oder Abwesenheit zielt, nicht auf die Befriedigung von Bedürfnissen. Der Liebesanspruch ist dabei der Anspruch auf die Anwesenheit der Liebe des Anderen. Aus all diesem folgt, dass unter dem Liebesanspruch Bedürfnisse schlichtweg keine Rolle spielen. Da über die

27 Ebd., S. 128.

28 Ebd.

29 Ebd., S. 129.

30 Dies ist ein Zitat Werner Hamachers. Er sagte dies 2013 in einem von ihm geleiteten Seminar über Lacans Text.

31 Jacques Lacan: Die Bedeutung des Phallus, S. 129.

Verdrängung von Bedürfnissen erst der Weg zur Sprache ermöglicht wird, wird nun die Opposition dieser beiden Schemata deutlich.

Vergleichen wir sie: In der Sprache hat der Eine eine Beziehung zu der Beziehung, die ein Anderer zu etwas Drittem, dem Phallus, hat. In der Liebe hingegen hat der Eine eine Beziehung zu der Beziehung, die der Andere zu dem Einen hat. Da der Phallus, wie oben erläutert, alle Signifikanten konditioniert, entsteht nur unter seiner Anwesenheit eine geordnete Sprache. Allerdings führt Lacan die Abwesenheit³² des Phallus in Form der Kastration an, um den Übergang vom Liebesanspruch zur Sprache zu erklären. Er spricht davon, dass durch die „Macht des reinen Verlusts“³³ der Appetit auf Befriedigung der Bedürfnisse vom Anspruch subtrahiert und sogar abgespalten wird. Durch diese Abwandlung ist es nicht mehr so, dass die Bedürfnisse dem Anspruch unterstellt werden, was ja die Liebessituation zur Folge hätte. Stattdessen ist nun das Tor offen für die Verdrängung der Bedürfnisse: Ohne den Appetit auf Befriedigung, der Alles in Beziehung zur Befriedigung stellen würde, nehmen sie nun die Form des Begehrens an. Da dabei nun die Besonderheit von Allem erhalten bleibt, kann der Phallus als Signifikant auf Alles verweisen und eine sprachliche Situation ist erreicht.

Lacan macht an diesem Schema auch die Entstehung der sexuellen Differenz fest, sodass Licht fällt auf die Verbindungen zwischen Geschlecht und Sprache. Die sexuelle Differenzierung sowie der Eintritt in die Sprache beginnt mit der vermeintlichen Entdeckung des Kindes, dass die Mutter kastriert ist. Es wird festgestellt, dass ihr etwas mangelt und von ihrer Liebe wird angenommen, dass sie diesen Mangel zu beseitigen versucht. Da der Phallus diesen Mangel bezeichnet, nimmt das Begehren seine Form an, wie wir oben sahen. Aus dieser ergibt sich nun der Unterschied zwischen Geschlechtern, wie Lacan ihn erörtert: Der Mann kann etwas Reales haben, das dem Phallus entspricht – die Rede ist von Genitalien – und seine Strategie, wie man sagen könnte, ist es nun, den Phallus zu haben, um den Anspruch des Anderen, der als auf den Phallus gerichtet gesehen wird, zu befriedigen. Da allerdings der Anspruch eine An- oder Abwesenheit fordert, diese Vermittlung über das Haben ihn also nicht befriedigen kann, schlägt dieser Versuch letzten Endes fehl. Die Strategie wird trotzdem beibehalten und das Phallus-Haben kennzeichnet den Mann. Die Frau hingegen erfährt keine solche Vermittlung durch das Haben, sondern setzt stattdessen auf das Phallus-Sein. Lacan schätzt dies allerdings auch als letzten Endes erfolglos ein.

Derrida hat die Widersprüche bei Lacan herausgearbeitet, was die An- oder Abwesenheit des

32 Diese Ambivalenz zwischen Anwesenheit und Abwesenheit werden wir gegen Ende dieses Abschnitts genauer beleuchten.

33 Jacques Lacan: Die Bedeutung des Phallus, S. 127.

Phallus betrifft.³⁴ Zum einen ist der Phallus abwesend, ein Mangel, denn schließlich ist die Kastration Lacans Ausgangspunkt und jeder Versuch, den Phallus zu besitzen, schlägt notwendigerweise fehl. Andererseits hat der Phallus die zentrale Rolle, was die Struktur der Sprache betrifft, da er „durch seine *Gegenwart* als Signifikant“³⁵ erst die Signifikatswirkungen, also die Möglichkeiten, zu bedeuten und Sinn zu erschaffen, konditioniert, bestimmt, ermöglicht.

Derrida geht allerdings nicht von diesem Lacan-Text aus. Er nimmt als Grundlage dessen Seminar über den entwendeten Brief³⁶, welcher wiederum eine Kurzgeschichte³⁷ Edgar Allan Poes interpretiert. Derrida zum Problem der Hermeneutik, das wir gerade angeschnitten haben: „Indem der Brief (eine) Statt hat von Ursprung und von Schickung, indem er bleibt, was er ist unterwegs (was garantiert das?), hat er einen eigenen Sinn“.³⁸ Es geht also nicht nur um die Frage, ob der Phallus anwesend, abwesend, oder als Abwesenheit anwesend ist – letztere These arbeitet Derrida bei Lacan heraus – sondern auch um die verwandte Frage, welchen Platz er hat. Bei Lacan hat er einen festen Platz: das Zentrum, von dem aus er alle seine Funktionen ausüben kann, „der Fehl an seinem Platz“³⁹. Derridas Position lässt sich an einem Beispiel herausarbeiten: die Bedeutung von Geld in Poes Geschichte. Ich wähle dieses Beispiel übrigens nicht zufällig, da Geld uns im Weiteren noch häufiger begegnen wird. Lacan bezeichnet Geld als „den annihilierendsten Signifikanten, des [sic] es in Bezug auf Signifikation überhaupt gibt“.⁴⁰ Derrida hingegen, ausgehend von einigen Textstellen bei Poe:

„Der Narrator ist also der erste, Zahlungen an Dupin zu leisten, um sich die Verfügbarkeit der Lettern zu sichern. Man verfolge nun die Bewegung der Kette. Aber was er bezahlt, ist auch die Stätte der Narration, die Schrift, in welcher die ganze Geschichte erzählt und Interpretationen dargeboten werden wird. Und wenn er zahlt, um zu schreiben oder zu sprechen, macht er auch Dupin sprechen, macht er ihn seine Lettern zurückgeben und läßt ihm das letzte Wort in Form eines Geständnisses. In der Ökonomie dieses Kabinetts ist, sobald der Narrator durch eine Funktion in Szene gesetzt ist, die wohl die einer »Aktiengesellschaft« des Kapitals und des Begehrens ist, keine Neutralisierung möglich noch ein allgemeiner Gesichtspunkt, kein Überhang, keine »Annihilierung« der Bedeutung durch das Geld. Es ist nicht allein

34 Jacques Derrida: *Der Facteur der Wahrheit*, passim.

35 Jacques Lacan: *Die Bedeutung des Phallus*, S. 126; Hervorhebung von mir.

36 Jacques Lacan: *Das Seminar über E. A. Poes «Der entwendete Brief»*, passim.

37 Ein kurzer Abriss: Die Geschichte dreht sich um einen Brief an die Königin, dessen Inhalt unbekannt bleibt, aber für wichtig gehalten wird. Der Minister stiehlt den Brief, während die Königin zusieht, denn der König ist auch anwesend und sie darf ihm nicht vom Brief wissen lassen. Der Minister droht, die Königin mit dem Brief zu erpressen und sie trägt der Polizei auf, ihn zu finden. Diese untersucht die Wohnung des Ministers, findet nichts und heuert den Detektiv Dupin an. Dupin sieht den Brief, lenkt den Minister ab und tauscht ihn gegen eine spöttische Botschaft aus, sodass der echte Brief gerettet ist und wieder der Königin zukommt. Lacan interessiert sich im Seminar vor allem für die Muster von Sehen und Nicht-Sehen, die sich hier wiederholen, deutet aber zudem den Brief als Phallus, was auch aus der textlichen Evidenz hervor geht. Er macht daraus Schlussfolgerungen, die auch in „*Die Bedeutung des Phallus*“ zu finden sind.

38 Jacques Derrida: *Der Facteur der Wahrheit*, S. 213.

39 Jacques Derrida: *Der Facteur der Wahrheit*, S. 217.

40 Jacques Lacan: *Das Seminar über E. A. Poes «Der entwendete Brief»*, S. 37.

Dupin, sondern der Narrator, der »Teilnehmer« ist.⁴¹

Durch Derrida wird deutlich, warum für Lacan Geld Bedeutung annihiliert: Es involviert Dinge, hier Lettern und Dupin, in eine Ökonomie, also Täusche und Verschiebungen, wodurch ihre Position nicht mehr gesichert ist. Dass Lettern, das heißt Briefe wie auch Buchstaben, also keinen festen Platz innehaben, problematisiert die Suche nach Bedeutung, die bei Lacan entsteht, indem der Brief immer seinen Bestimmungsort erreicht.⁴² Stattdessen gilt es, zu erkennen, inwiefern das Zentrum, der fehlende Phallus, nicht anwesend ist und was sich für Bewegungen stattdessen finden. Zudem weist Derrida darauf hin, dass auch der Narrator in diese Ökonomie eingebunden ist, dass auch sein Wort also nicht als transparent gesehen werden kann, um tiefer liegende Strukturen zu offenbaren, sondern der erzählte Text diese vermeintlichen Strukturen unterlaufen kann.

Ich verwende nicht umsonst so viele Worte auf diese Differenz zwischen Derrida und Lacan. Wie wir sehen werden, tauchen genau die Probleme, die Derrida bei Lacan aufweist, auch bei den Theoretikern auf, denen wir uns nun zuwenden, um den Weg zurück zum Vampir zu finden. Zu welchen Erkenntnissen wir kommen, wenn wir diese Kritik angemessen anwenden, sehen wir im nächsten Schritt.

Von Lacan zum Vampir

Wenden wir uns Kristevas Begriff des „Abjekten“ zu:

„A weight of meaninglessness, about which there is nothing insignificant, and which crushes me. On the edge of nonexistence and hallucination, of a reality that, if I acknowledge it, annihilates me. There, abject and abjection are my safeguards. The primers of my culture.“⁴³

Zweierlei wird deutlich: Zum einen habe das Abjekte innerhalb der kulturellen Ordnung einen verbotenen Platz inne. Es sei nicht mit Bedeutung versehen und dürfe nicht beachtet werden, da sonst eine Annihilation der symbolischen Ordnung stattfände auf Grund einer Realität, die das Abjekte innehatte. Zum anderen sei dieser Ausschluss des Abjekten eine konstituierende Kraft der Kultur.

Kristevas Konzept der Realität scheint dabei auf ein Doppel aus Materialität, insbesondere Körperflüssigkeiten, und Mütterlichkeit, vor allem des Körpers der Mutter, hinaus zu laufen.⁴⁴

Judith Butlers Kritik⁴⁵ von Kristevas Begriff des „semiotic“, welcher Ähnlichkeiten mit dem

41 Jacques Derrida: Der Facteur der Wahrheit, S. 270.

42 Vgl. Jacques Lacan: Das Seminar über E. A. Poes «Der entwendete Brief», S. 41.

43 Julia Kristeva: Powers of Horror, S. 2.

44 Vgl. ebd., S. 32.

45 Vgl. Judith Butler: Gender Trouble, S. 107 – 127.

„Abjekten“ aufweist, sagt unter anderem, dass Kristeva fälschlicherweise annehme, dass eine vollständige Verweigerung des Symbolischen nicht möglich ist.⁴⁶ Sie argumentiere dementsprechend folgerichtig, dass nur kulturell sanktionierte Stellen der Verweigerung Möglichkeiten der Subversion der kulturellen Ordnung bildeten. Unter diesem Gesichtspunkt lässt sich auch das „Abjekte“ verstehen. Machen wir es an einem Beispiel fest: Kristevas Behandlung von Antonin Artaud.

„At that level of downfall in subject and object, the abject is the equivalent of death. And writing, which allows one to recover, is equal to a resurrection.“⁴⁷

Artaud abjektiert hier einen gewissen Niederfall, indem er Literatur einsetzt. Lassen wir die Natur dieses Falls beiseite und achten auf die Funktion, die Kristeva der Literatur zuweist: Sie weise das Tödliche zurück und ermögliche das Leben; sie erhalte also die symbolische Ordnung durch das Verbannen von gewissen Elementen. Allerdings sagen Artauds Texte etwas völlig anderes über die Rolle der Kunst:

„Niemals, da doch das Leben selbst sich verflüchtigt, ist so viel über Kultur, über Zivilisation geredet worden. [...] Wenn Verwirrung das Zeichen der Zeit ist, so sehe ich den Grund für diese Verwirrung in der Trennung zwischen den Dingen und den Worten, Vorstellungen und Zeichen, die sie bedeuten. [...] Die Sprache durchbrechen, um das Leben zu ergreifen, das heißt Theater machen oder neu machen[...]“⁴⁸

Artaud sieht den Tod in der symbolischen Sprache. Eine Teilnahme an der symbolischen Ordnung, um das Leben wieder zu erlangen, wie Kristeva ihn deutet, liegt ihm also fern. Die Aufgabe der Kunst, zumindest des Theaters, sieht er hingegen in dem Zerstören dieser Ordnung. Kristeva verkennt diese Gesten der Ablehnung des Symbolischen, da sie eine Alternative zu der symbolischen Ordnung von vornherein ausschließt. Jeden solchen Versuch kann sie also nur innerhalb dieser Struktur deuten.

Quotient von all diesem ist, dass das Abjekte zwar etwas sein mag, was kulturell verworfen ist, doch das muss nicht heißen, dass es notwendigerweise eine Bedrohung oder den Ursprung, als etwas Äußeres, darstellt.

Phänomene, die dem Abjekten ähneln, werden von den Theoretikern, die wir nun betrachten, als konstitutiv für die gotische Literatur, die Figur des Monsters und die des Vampirs angesehen.

Cohen beruft sich ausdrücklich auf Kristevas Begriff, um zu beschreiben, welche kulturelle Rolle Monster einnehmen: „The monster is the abjected fragment that enables the formation of all

46 Vgl. ebd. S. 116

47 Julia Kristeva: Powers of Horror, S. 26.

48 Antonin Artaud: Das Theater und sein Double, S. 9 – 17. Dass ich mit einem theoretischen Text auf Kristevas Anführung eines poetischen antwortete, mag mir verziehen werden, da Kristeva selbst kaum die Medialität dieser Literatur berücksichtigt, wie wir sehen, und sie schließlich selbst einen theoretischen Text schreibt.

kinds of identities“⁴⁹. Das Monster ist also etwas Ausgestoßenes, dessen Verbannung Subjekt-Werden erst ermöglicht. Immerhin nimmt er Butler hinzu, um deutlich zu machen, dass der kulturelle Ort des Monsters, wenngleich er vorgibt, nicht etwas innerhalb der Kultur zu sein, doch eine Position bietet, aus der heraus das Scheitern von „dominant paradigms“⁵⁰ offenbar wird. Unter diesem Blickwinkel lässt sich auch verstehen, warum Cohen im Schluss davon spricht, dass das Monster Wissen von Außen bringe⁵¹: Es befindet sich in einem Ort der Differenz, der von der symbolischen Ordnung als Außen konstituiert wird.⁵² Konkret für uns wichtig ist dabei vor allem das Thema der sexuellen Differenz, das wir oben bereits angeschnitten hatten, da die Vampirin in dieser Differenz augenscheinlich als Frau eine untergeordnete Rolle einnimmt, und die Differenz zwischen Leben und Tod, in der der Vampir die scheinbar unmögliche Position einnimmt, beide Positionen einzunehmen. Zuletzt ist noch anzumerken, dass Cohen Monster als Wächter kultureller Verbote präsentiert. Dies geschieht in einer Doppelrolle: Das als monströs gesehene Andere, z. B. die Hexe Sycorax, ist im Brechen des Verbotes involviert; das Ergebnis: ein weiteres „Monster“, dort Caliban. Für uns interessant wird allerdings das Inzest-Tabu sein, da „die Kastration die Strafe für den Inzest ist“⁵³.

Hogle nimmt die gotische Literatur in den Blick und hält dabei Muster fest, die uns inzwischen wohl bekannt sind. Besonders hervorzuheben ist die sowohl anziehende als auch abstoßende Wirkung von Dingen, auf deren Zurückweisung die symbolische Ordnung basiert.⁵⁴ Als vorderstes Beispiel führt er, über einen Rückgriff auf Kristeva, die „maternal abyss of nonidentity“⁵⁵ an: Sie gehe jeder Subjektivierung und somit jeder Möglichkeit des Sprechens voraus, nur, um in der Sprache dann unterdrückt zu werden. Es muss kaum noch erwähnt werden, dass hier wieder Kristevas Annahme der Unausweichlichkeit der sprachlichen Struktur auftaucht: Gäbe es eine Alternative, müsste man diese Abyss in dieser spezifischen Struktur verorten, wodurch jene dieser nicht mehr voraus gehen könnte. Unternimmt man nun diese Verortung, wie Butler es getan hat⁵⁶, stellt man fest, dass diese Konzeption von Mütterlichkeit erst entsteht als Folge von Prozessen, die die sexuelle Differenzierung als Anfangspunkt haben.

In Bezug auf Kastration liefert Creed den Ansatz, dass weibliche Genitalien nicht nur als kastriert, sondern auch als kastrierend erscheinen können.⁵⁷ Mit Lacan können wir erklären, warum

49 Jeffrey Jerome Cohen: *Monster Culture (Seven Theses)*, S. 19.

50 Ebd., S. 20.

51 Vgl. ebd.

52 Vgl. ebd., S. 11.

53 Jacques Lacan: *Die Bedeutung des Phallus*, S. 121.

54 Vgl. Jerrold E. Hogle: *Introduction: The Gothic in Western Culture*, S. 5.

55 Ebd., S. 11.

56 Vgl. Judith Butler: *Gender Trouble*, S. 121 – 127.

57 Vgl. Barbara Creed: *Medusa's Head*, passim.

die Mutter scheinbar eine kastrierende Wirkung hat: Wie oben erläutert, fordert der Anspruch eine Anwesenheit des Phallus, die nicht durch ein Haben mediiert ist. Er fordert ein Phallus-Sein.⁵⁸ Daher genügt das Haben eines Phallus-Äquivalents, dem männlichen Genital, nicht, um ihn zu erfüllen. Durch diese Invalidierung kommt auf männlicher Seite das Versagen, die vermeintliche Kastration der Mutter auszugleichen, zustande, sodass der Phallus überhaupt fehlt.

In Creeds Ansatz steckt die Implikation, dass die Frau als nicht-kastriert auftreten könnte. Anhand ihrer Interpretation von „The Hunger“ können wir das nun durchspielen:

„The figure of the mother vampire refuses the separation necessary for the introduction of the father or the third term as it is described in Freud and Lacan.“⁵⁹

Die Trennung ist, wie wir wissen, die der Mutter vom Phallus; durch diese Trennung könnte er, wenngleich nur in seiner Abwesenheit, als Drittes auftreten. Miriam, die Creed als Mutterfigur deutet, erscheint also als phallische Mutter, da die Kastration ja hier vermieden wurde. Dies am Film zu belegen erweist sich als schwierig. Eine mögliche Route eröffnet sich jedoch über die Bedeutungsüberlappungen von Körperflüssigkeiten, die Creed anführt: „[V]ampirism mixes the idea of blood/semen/milk“⁶⁰ sagt sie, reduziert es aber schon bald auf „blood/milk“⁶¹. Diese Reduktion begründet sie über einen Rückgriff auf das „Abjekte“. Wir haben gesehen, dass der Begriff des „Abjekten“ nicht belegen kann, dass etwas tatsächlich zum Ursprung der symbolischen Ordnung gehört, sondern nur, dass es so gesehen wird. Wenn wir diese Reduktion also ablehnen, erscheint eine Deutung Miriams als phallische Mutter plausibel. Es gibt noch eine Route: Die Beziehung von Miriam und John ist eine Liebesbeziehung. Wenn wir uns an Lacans Gegenüberstellung von Liebe und Sprache erinnern, sehen wir, dass die Liebe eine Situation vor der Entdeckung der Kastration der Mutter darstellt und von daher den Phallus nicht involviert. Probleme tauchen auf: Warum findet trotzdem Sprache statt? Weder John noch Miriam erscheinen besonders stumm, tot, oder auf sonst einer Weise völlig außerhalb der symbolischen Ordnung. Bis zum Moment ihrer Beisetzung hält sie etwas am Leben: Das Konsumieren von Blut, und wenn dieses hier auch als Metapher des Lebensflusses dienen möge, wie es der Phallus auch tut, wie wir sehen werden, so sind Blut und Phallus hier nicht austauschbar, ohne Lacan zu widersprechen. Dieser Widerspruch bedarf genauerer Betrachtung.

58 Vgl. Jacques Lacan: Die Bedeutung des Phallus, S. 130.

59 Barbara Creed: Woman as Vampire, S. 71.

60 Ebd., S. 70.

61 Ebd.

Exkurs: Was bringt mir der Vampir?

Eine letzte Verzögerung, bevor wir zum Gedicht zurückkommen. Um diese theoretischen Relationen zu verdeutlichen, wenden wir uns zwei fiktionalen Texten zu, die diese Phänomene inszenieren, um so das erfassen zu können, was bei Baudelaire nur andeutungsweise stattfindet.

Beginnen wir mit einer Szene aus „Dead Until Dark“:

„Mack and Denise had been in jail for vampire draining.

[...] Since vampire blood was supposed to temporarily relieve symptoms of illness and increase sexual potency, kind of like prednisone and Viagra rolled into one, there was a huge market for genuine, undiluted vampire blood. Where there's a market there are suppliers; in this case, I'd just learned, the scummy Rat Couple. They'd formerly trapped vampires and drained them, selling the little vials of blood for as much as \$200 apiece. It had been the drug of choice for at least two years now. Some buyers went crazy after drinking pure vampire blood, but that didn't slow the market any.

The drained vampires didn't last long, as a rule. The drainers left the vampires staked or simply dumped them out in the open. When the sun came up, that was all she wrote. [...]"⁶²

Dieses Idiom ist an dieser Stelle kein Zufall, wir haben es bei Vampiren immerhin mit einem vermeintlichen Gründungselement der Kultur zu tun, wie wir gesehen haben. Sie werden hier aber nicht einfach durch Auslöschung ausgestoßen, damit sich die Kultur definieren kann, wie wir es bei Kristeva gefunden haben, sondern sie hinterlassen Spuren: Vampirblut und Geld.

Erstes wirkt wie Viagra: Es ersetzt den Phallus. Sein Besitz wird dementsprechend verfolgt, da beim Benutzer ein Mangel an Haben vorliegt. Zudem dient der Phallus als Symbol des Lebensflusses⁶³, eine Funktion, in der ihm Blut kaum nachsteht. Das Zweite, das Geld, wird für den Phallus-Ersatz eingetauscht und ist zudem etwas Universales: Es trägt keine Spuren dieser Transaktionen in sich und ermöglicht den Übergang zu einer allgemeinen Ökonomie.

Derridas Kritik an Lacans Insistieren auf der Zentralität des Phallus ist hier besonders anwendbar: Der Phallus wird ersetzt, andere Dinge haben seinen Platz inne, zumindest für eine Zeit; trotzdem findet Sprache statt, mit der wichtigen Ausnahme, dass manche der Konsumierten verrückt werden. Diese Substitution ist also nicht vollkommen, wir haben keinen anderen zentralen Signifikanten, der die Sprache ordnet, sondern Ausnahmen sind die Regel.

Das Wort „drain“ hat signifikante Verbindungen: Zum einen ähnelt es „Draugr“, einer Art von Untoten; zum anderen klingt „Zwerg“ mit⁶⁴, und ein Zwerg ist definiert über ein Verhältnis, nämlich dem Größenverhältnis von Zwerg zu „normal“ großer Person. Dieses Muster ähnelt dem, das die

62 Charlaine Harris: Dead Until Dark, S. 6

63 Vgl. Jacques Lacan: Die Bedeutung des Phallus, S. 128.

64 Die Gebrüder Grimm gingen noch von einer Verwandtschaft der Worte „Draugr“ und „Zwerg“ aus (Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch, „ZWERG“).

Beziehung von Subjekten zum Phallus beschreibt. In der Etymologie sehen wir bestätigt, was wir aus dem Text herausgearbeitet haben: Es gibt eine Reihe von Äquivalenzen zwischen dem Untotem bzw. seinem Blut, dem Phallus und dem „Drainer“, die aber alle nicht vollkommen sind, sondern eine Ökonomie von Signifikanten begründen.

Die Signifikanten mögen erkennbaren Tauschregeln folgen, die Signifikate allerdings nicht. Die Kette ist anfangs noch eine Waffe Sookies gegen Mack und Denise, aber mit einer Kette binden die beiden auch Bill fest; eine Silberkette, die Sookie bald darauf als Schutz gegen Bill verwendet. Zudem ist Silber ein naheliegendes Substitut für Geld, wie Mack und Denise es sich als Austausch für Bills Blut erhofften. Die Bedeutungsfindung bleibt also auch nicht unberührt von diesen Bewegungen der Signifikanten. Nicht zuletzt dadurch, dass die Signifikantenkette ein Bezeichner Lacans für die Sprache insgesamt ist, ergeben sich hier Aussagen von allgemeiner Bedeutung.⁶⁵

Weiter: Ein Mensch, der das Blut eines Vampirs einnimmt, der wiederum das Blut des Menschen einnimmt – dieses zirkuläre Muster bietet uns das Computerspiel „Vampire: The Masquerade – Bloodlines“⁶⁶ in Form des Charakters Heather. Der vampirische Spielercharakter (SC)⁶⁷ begegnet ihr zuerst im Krankenhaus, wo sie im Sterben liegt. Der SC hat nun die Möglichkeit, nicht einzugreifen und sie sterben zu lassen, wonach sie auf keine Art wieder auftaucht, oder ihr sein Blut zu verabreichen, was ihr Leben erhält. Bleibt Heather lebendig, sucht sie kurz darauf den SC auf, mit folgender Begründung:

„Hey! I know this might seem creepy and all, but please don't blow me off, okay? Someone told me I could find you here, I mean, I've been looking all over for you since that night, because I just wanted to. . . I'm in your debt. . .

I want to. . . help you. I owe you my life and, I feel like I need to repay you. Oh, I almost forgot - I'm Heather - Heather Poe. I'm not weirding you out or anything, am I?“⁶⁸

Das ökonomische Vokabular steht im Vordergrund: „debt“, „owe“, „repay“. Die Grundlage dieser Beziehung ist eine Schuld, also ein Nicht-Haben. Wenn der SC sie nun akzeptiert, macht sie den ökonomischen Aspekt dieser Beziehung noch ausdrücklicher:

„Really?! I promise you won't regret it! Promise! I'll get you money, I'll get you things. . . Everything! I want to be. . . important to you.“⁶⁹

Er kann sie allerdings auch zurückweisen und ihr Blut aussaugen, um sie zu töten, mit den Worten: „Whatever I do, you won't listen. Come close, I want my blood back.“⁷⁰ Diese Schuld

65 Derridas Problematisierung der Hermeneutik ist bekannt genug, dass ich sie hier nicht noch wiederholen müsste.

66 Troika Games: Vampire: The Masquerade – Bloodlines.

67 Es ist interessant, anzumerken, dass der SC männlich oder weiblich sein kann, ohne das geringste an der Beziehung zu Heather zu verändern. Dass ich durchgehend männliche Pronomen benutze, dient nur der Klarheit.

68 Ebd.

69 Ebd.

70 Ebd.

tatsächlich zu erfüllen, beendet ihr Leben und jegliche Beziehung zu ihr, welche sich folglich nur auf diese Schuld gründen kann.

Lacans Begriff des Liebesanspruchs ist hier relevant. Sobald der SC ihr gesteht, dass er ein Vampir ist, ist ihre Reaktion letzten Endes „I do love you so much. Whatever you are. . . I don't care, I just want to be with you.“. Wir sehen, dass unter dem Liebesanspruch keine Spezifität herrscht, es geht nur um die Liebe des Einen zum Anderen, um mehr nicht. Daher sagt Lacan auch: „Auf diese Weise hebt der Liebesanspruch die Besonderheit von alledem, was gewährt werden kann, auf und verwandelt es in einen Liebesbeweis“⁷¹. Wir finden dies auch bei Heather, sollte der SC sich entscheiden, sie zu schlagen, um sie zu vertreiben: „Your touch, no matter how hard, is gentle and loving. . . No matter what you do, it won't change these feelings I have for you.“⁷²

Wenn wir allerdings eine Liebesbeziehung gegeben haben, scheint das einer Situation der Sprache zu widersprechen. Wie löst sich nun dieser Widerspruch? Ein mögliches Gespräch, das der SC und Heather führen können:

„Heather: Look, I know you told me you don't want me around, but I just couldn't do it. . . Don't you understand? I need you. . . I love you - please don't make me leave you again! I promise I won't get in the way, and I can help. . .

SC: Heather? You don't understand, but it's for your own benefit I asked you to go.

Heather: I don't care - My life felt meaningless until that night when you saved me. . . I'd die for you. . .

SC: You don't have to die for me. . . but you will do everything I ask.

Heather: Yes, whatever you say. . . Anything for the reward of your love. . .

SC: My love is vampire blood, Heather. A great reward to be sure.“⁷³

Eine interessante Bewegung: Liebe wird in die Ökonomie involviert, indem es ein weiteres Tauschmittel wird. Somit wird jene Struktur der Liebe einer der Sprache unterstellt. Dieser Dialog zeigt einen weiteren wichtigen Punkt auf: „My life felt meaningless until that night when you saved me“. Das Produkt dieser Serie von Tauschen ist also Bedeutung; sie entsteht, indem Signifikanten in Bewegung gesetzt werden. Dass das nicht nur auf Seiten Heathers gilt, wird uns offenbar, wenn wir sehen, dass Heather selbst eine Art poetisches Prinzip ist: „I go to college, I'm majoring in fashion design. . . I think I'm pretty creative. . . “⁷⁴ Neben ihrer künstlerischen Beschäftigung ist ihr Nachname zudem noch Poe. Ob wie in poetisch oder wie in Edgar Allan Poe, so oder so ist klar, dass diese Ökonomie nicht nur für Heather Bedeutung erzeugt, sondern auch für den SC einen Zugang zur Sprache bietet. Das Muster von gegenseitiger Abhängigkeit – der Vampir konsumiert den Menschen, der Mensch ist auf den Vampir angewiesen – haben wir auch bei Baudelaire

71 Jacques Lacan: Die Bedeutung des Phallus, S. 127.

72 Troika Games: Vampire: The Masquerade – Bloodlines.

73 Ebd.

74 Ebd.

gegeben. Dass dabei ähnliche Folgen entstehen, können wir jetzt nachweisen.

Kastration und Liebe bei Baudelaire

Betrachten wir erneut Baudelaires Gedicht. Um die Relation zu Lacans Thema der Kastration herzustellen, bietet es sich an, das Geschlecht der Personen im Gedicht festzuhalten. Augenscheinlich ist der Sprecher männlich und die Vampirin weiblich, doch gibt es Momente, die einem strikten Verständnis dieser Zuweisungen konträr laufen. Der Sprecher erscheint als unterworfen, feige, abhängig und zu schwach, um sich zu befreien. In der Reihe von Vergleichen, die er anführt, bezeichnet er sich zuletzt mit dem femininen Nomen „la charogne“. Das Epithet „imbécile“, mit dem er belegt wird, lässt sich seiner Etymologie nach wörtlich als „Stab-loser“ übersetzen.⁷⁵ Auf symbolischer Ebene offenbart er sich also als kastriert, und zwar durch die Vampirin. Diese hingegen erscheint als stark, wird in seinen Vergleichen mehrmals mit maskulinen Nomen bezeichnet und nicht zuletzt ist das Wort „vampire“ selbst im Französischen maskulin. Dieser letzte Punkt läuft auf interessante Art mit Cohens Ausführungen über Monster und Differenz⁷⁶ zusammen: Nicht nur okkupiert sie als Frau eine unterlegene Position im Bereich der sexuellen Differenz, sondern auch gelangt sie zu einer Zwischenstellung in diesem Bereich dadurch, dass sie ein Monster ist. Ihre Position können wir vorläufig als kastrierend, aber nicht kastriert einordnen. Dies wird durch Creeds allgemeine Betrachtungen⁷⁷ unterstützt, wirft aber die Frage auf, warum diese Positionen im Gedicht nur angedeutet und nicht explizit genannt werden. Eine Erklärung könnte uns Kristevas Begriff des „Objekten“ liefern: Was innerhalb der Struktur als Ursprung ebendieser gilt – und Kastration tut das, wie wir bei Lacan sahen – ist innerhalb dieser tabuisiert und darf nicht erwähnt werden. Es darf höchstens erwähnt werden, um es auszuschließen. Dies wird hier versucht durch die Bezeichnung der Vampirin als „infam“ und „verrückt“, beides gesellschaftliche Mechanismen, die dazu dienen, Individuen kulturell auszuschalten.

Wendeten wir nun Lacans Schema der Sprache an, könnten wir argumentieren, dass die Vampirin die Position des Kindes einnimmt, das die Kastration seiner Mutter entdeckt, hier genauer: erwirkt. Dadurch setzt sich eine Reihe von Prozessen in Gang, die Lacan beschreibt, und die Identifizierung als Subjekt wäre das Ergebnis. Dass dann der Vampir nicht der Sprecher ist, ließe sich mit einem Rückgriff auf die erwähnte Besitznahme von Identität erklären: Der Vampir hat den Sprecher so in Besitz genommen, dass sie seine Position als Sprechender nutzen kann. Dieser

75 Vgl. Thesaurus Linguae Latinae, „imbecillus imbecillis“.

76 Vgl. Jeffrey Jerome Cohen: *Monster Culture (Seven Theses)*, S. 11.

77 Barbara Creed: *Medusa's Head: The vagina dentata and Freudian Theory*, passim; Barbara Creed: *Woman as Vampire: The Hunger*, passim.

letzte Punkt lässt uns innehalten, denn jene Inbesitznahme kann nur im Symbolischen stattfinden. Dass sie ihm vorausgehen kann, ist jene Annahme, die wir bei Kristeva aufwiesen. Schauen wir uns also an, wie das Gedicht sonst mit Lacan zusammenspielt.

Schwert und Gift behaupten, dass des Sprechers Küsse den Vampir wieder erweckten⁷⁸. Es findet also ein Übergang von Liebe zu Sprache statt. Bei Lacan erfolgte dieser über die vermeintliche Entdeckung der Kastration der Mutter, doch dies ist hier nicht gegeben. Die Vampirin, welche der Geliebten entspricht, scheint eben nicht kastriert zu sein, sondern sie erwirkt diese Kastration beim Sprecher. Um diesem den Eintritt in das Symbolische zu ermöglichen, müsste er eine Kastration ihrerseits feststellen. Dies könnte sich hier nur ereignen, sollte er der kulturellen Annahme folgen, dass die Frau kastriert sei. Doch diese Annahme ist wiederum innerhalb des Symbolischen zu verorten und wir landen bei derselben Aporie, die wir soeben feststellten: Eine Interpretation dieses Gedichts, die Lacans Theorie der Sprachentstehung als Vergleichspunkt nimmt, widerspricht also einer naiven Interpretation derselben. Doch Derrida zeigte uns bereits, dass Lacan unter Blicknahme des Versagens der Struktur von innerhalb der Struktur gelesen werden kann und dies bietet sich hier an.

Nehmen wir an, dass für die beiden Figuren trotz jener Aporien ein Zugang zur Sprache entsteht. Dies wurde immerhin von keinem der hier betrachteten Theoretiker überzeugend ausgeschlossen. Wir finden nun, dass die beiden in einer Art phallischer Ökonomie involviert werden: Da der Sprecher als kastriert gilt, findet er seine Strategie zum Erlangen des Begehrens der geliebten Vampirin im Phallus-Sein, die Lacan der Frau zuweist. Da diese ihn durch jene Besessenheit sprichwörtlich besitzt, erlangt sie die Position des Phallus-Habens, die Lacan dem Mann zuschreibt. Zusammen mit den herkömmlichen Position vis-à-vis dem Phallus, die Lacan beschreibt, ergibt sich eine Vielfalt von Substituten und symbolischen Äquivalenten des Phallus.

Dies läuft darauf hinaus, dass das Gedicht aufzeigt, wie sich aus und zu den kulturellen Positionen gegenüber dem Phallus, die Lacan erarbeitet, Alternativen ergeben, die eine Ökonomie in Erscheinung bringen. Dadurch wird die Position des Phallus als transzendentaler Signifikant in Unsicherheit getan und er kann nicht die Integrität der Struktur gewährleisten, sondern andere Beziehungen zwischen Signifikant und Signifikat werden möglich, sodass feste Zuordnungen unmöglich werden.

78 Im Französischen steht dieses Wort eindeutig im Konditional; nur in der deutschen Übersetzung lässt es sich als Präteritum lesen.

Konklusion

Baudelaires Gedicht behandelt die Entstehung und Struktur der Sprache auf eine Art, die, zumindest teilweise, einen Vergleich zwischen Scholem und Lacan ermöglicht. Dabei stellten wir fest, dass eine naive Lesart Lacans nicht nur mit Scholem inkompatibel ist, sondern auch vom Gedicht selbst widerlegt wird. Stattdessen sahen wir, dass Derridas Lesart von Lacan Parallelen mit Scholem ermöglicht, vor allem, was die Problematik der Sinnggebung betrifft. Die Destabilisierungen Lacans erfolgen dabei über die Thematik des Geschlechts, die Scholem völlig ausspart.

Offenbar bietet das Gedicht eine Gelegenheit, diese Relationen weiter auszuarbeiten. Durch eine unkritische Akzeptanz Lacans von Kristeva und, implizit, den ihr folgenden Theoretikern war es allerdings zuerst nötig, die Bedeutung seiner Theorie zu klären, dabei Derridas Kritik zu wiederholen und auf die gängigen Theorien, die für die Figur des Vampirs relevant sind, anzuwenden.

Dadurch konnte die Behandlung von Scholem und Lacan bezüglich des Gedichts nur im Ansatz stattfinden und viele Fragen bleiben offen: Worauf gründet sich Scholems Ignorieren des Geschlechts, und warum erweist sich Lacans Betrachtung ebendessen als widersprüchlich? Welche Beziehung besteht zwischen einer – wie auch immer gearteten – Hermeneutik bei Scholem und dem Begriff der Ökonomie, die Derrida als notwendige Korrektur Lacans herausarbeitet? Besteht womöglich eine Beziehung zwischen Scholems Verständnis der Trauer und dem psychoanalytischen Verständnis ebendessen?

Diese Liste von Fragen lässt sich um einiges fortsetzen. Wir haben wenig mehr als die Gelegenheit erklärt und die Möglichkeit, Fragen zu stellen, eröffnet; alles Restliche steht noch aus.

Appendix: Originaltext und Übersetzung

LE VAMPIRE

Toi qui, comme un coup de couteau,
Dans mon cœur plaintif es entrée;
Toi qui, forte comme un troupeau
De démons, vins, folle et parée,

De mon esprit humilié
Faire ton lit et ton domaine;
— Infâme à qui je suis lié
Comme le forçat à la chaîne,

Comme au jeu le joueur têtue,
Comme à la bouteille l'ivrogne,
Comme aux vermines la charogne
— Maudite, maudite sois-tu!

J'ai prié le glaive rapide
De conquérir ma liberté,
Et j'ai dit au poison perfide
De secourir ma lâcheté.

Hélas! le poison et le glaive
M'ont pris en dédain et m'ont dit:
»Tu n'es pas digne qu'on t'enlève
À ton esclavage maudit,

Imbécile! — de son empire
Si nos efforts te délivraient,
Tes baisers ressusciteraient
Le cadavre de ton vampire!«⁷⁹

DER VAMPIR

Du die, wie ein Stoß des Messers,
In mein klagendes Herz eingetreten bist;
Du die, stark wie eine Truppe
Von Dämonen, kamst, verrückt und geschmückt,

Aus meinem beschämten Geist
zu machen dein Bett und dein Reich;
— Infame, an die ich gebunden bin
Wie der Sträfling an die Kette,

Wie ans Spiel der dickköpfige Spieler,
Wie an die Flasche der Säufer,
Wie an die Käfer das Aas
— Verflucht, verflucht seist du!

Ich bat das schnelle Schwert
Meine Freiheit zu erobern,
Und ich sagte zum tückischem Gift
meiner Feigheit beizustehen.

Ach! das Gift und das Schwert
Nahmen mich in Unwürde und sagten mir:
„Du bist es nicht würdig, dass man dich erhebe
Aus deiner verfluchten Sklaverei,

Narr! — lieferten aus ihrem Reich
Dich unsere Mühen,
erweckten wieder deine Küsse
Den Kadaver von deinem Vampir!«⁸⁰

79 Charles Baudelaire: Les Fleurs du Mal, S. 114.

80 Übersetzung von mir. Ich versuchte, vor allem die Worte und die Satzstellung beizubehalten, da diese zum Verständnis des Originals besonders wichtig sind. Ratsam ist es, weitere Übersetzungen hinzuziehen; eine lohnenswerte ist die Umdichtung durch Stefan George (Charles Baudelaire: Die Blumen des Bösen, S. 47).

Literaturverzeichnis

Antonin Artaud: Das Theater und sein Double. Übers. von Gerd Henninger. Berlin 2012.

Charles Baudelaire: Les Fleurs du Mal. Die Blumen des Bösen. Hrsg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois. Wien 1975.

Charles Baudelaire: Die Blumen des Bösen. Umdichtungen von Stefan George. Berlin 2011.

Judith Butler: Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity. New York und London 1990.

Jeffrey Jerome Cohen: Monster Culture (Seven Theses). In: ders. (Hrsg.): Monster Theory: Reading Culture. Minneapolis 1996, S. 3 – 25.

Barbara Creed: Woman as Vampire: *The Hunger*. In: ders.: The monstrous-feminine. Film, feminism, psychoanalysis. London, New York 1993, S. 59 – 72.

Barbara Creed: Medusa's Head: The *vagina dentata* and Freudian Theory. In: ders.: The monstrous-feminine. Film, feminism, psychoanalysis. London und New York 1993, S. 105 – 121.

Jacques Derrida: Der Facteur der Wahrheit. In: ders.: Die Postkarte. von Sokrates bis an Freud und jenseits. 2. Lieferung. Übers. von Hans-Joachim Metzger. Berlin 1987, S. 184 – 281.

Ernst Gamillscheg: Etymologisches Wörterbuch der französischen Sprache. Heidelberg 1969.

Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. München 1954.

Charlaine Harris: Dead Until Dark. New York 2001.

Jerrold E. Hogle: Introduction: The Gothic in Western Culture. In: ders. (Hrsg.): Cambridge Companion to Gothic Fiction. Cambridge 2002, S. 1 – 20.

Julia Kristeva: Powers of Horror. An Essay on Abjection. Übers. von Leon S. Roudiez. New York 1982.

Jacques Lacan: Das Seminar über E. A. Poes «Der entwendete Brief». In: ders.: Schriften I. Hrsg. von Norbert Haas. Übers. von Peter Stehlin. Olten und Freiburg im Breisgau 1973, S. 7 – 60.

Jacques Lacan: Die Bedeutung des Phallus. In: ders.: Schriften II. Hrsg. von Norbert Haas. Übers. von Samuel Weber et al. Olten, Freiburg im Breisgau 1975, S. 119 – 132.

Gerschom Scholem: Tagebücher. 2. Halbband 1917 – 1923. Hrsg. von Karlfried Gründer et al. Frankfurt am Main 2000.

Gerschom Scholem: Über Klage und Klagelied. In: ders.: Tagebücher. 2. Halbband 1917 – 1923, S. 128 – 133.

Thesaurus Linguae Latinae. Berlin und Boston 2009. Aufgerufen am 28.9.2013 unter <http://www.degruyter.com/view/db/tll>

Troika Games: Vampire: The Masquerade – Bloodlines. 2004.