

Davor Beganović

Grenze des Überschreitens, Überschreitung der Grenze. Der Vampir als Kippfigur im Roman „Strah i njegov sluga“ von Mirjana Novaković

Abstract: The “vampire” is probably the only word which found its way from Serbo-Croatian into other European languages. The translation of the word did not happen only linguistically. It was followed by numerous cultural and literary handlings that, paradoxically, found their way back into South-Slavic literatures and cultures. The figure of vampire became their solid part from the 19th century onwards. After a short historic overview, I concentrate upon its newest appearance, in Mirjana Novaković’s postmodern novel *Fear and his Servant*. Novaković borrows a story about Serbian vampires published in an Austrian newspaper at the beginning of the eighteenth century, adapts it, and builds a network of associations that are apt to make a close connection between the crisis concerning Habsburg-Ottoman wars at the end of the seventeenth – beginning of the eighteenth century and the contemporary crisis in Serbia at the beginning of the twenty-first century. Novaković aims at the political situation, but translates it into a story of the past, using the figure of vampire as a metaphor for instability of power and its propensity for violence. In this sense, the novel is an unambiguous (pessimistic) projection onto the future.

Keywords: vampire, Serbian literature, Mirjana Novaković, travelling concepts

Wenn es um *travelling concepts* geht,¹ fällt der Beitrag der serbischen Sprache im Austausch mit der Welt eher bescheiden aus. Diese Sprache war, was Entlehnungen betrifft, eifriger als beim Weiterleiten eigenen Wortschatzes. Das

1 Ich übernehme den Begriff von Bal 2002. Dort postuliert sie: “The meta-concept that characterizes and guides the traveler, and the one I intend to highlight as the emblem or allegory

eine Wort aber – Vampir –, das aus dem Serbischen in die Weltsprachen eingegangen ist, hat es in sich. Wenn wir den Linguisten und Etymologen Friedrich Kluge konsultieren, finden wir in seinem *Etymologischen Wörterbuch der deutschen Sprache* folgenden Eintrag:

Vampir, Wesen, das Menschen das Blut aussaugt *erw. exot.* (18 Jh.). Entlehnt aus serbo-kr. *vampir* (ursprünglich wohl makedonische oder bulgarische Form). Nach dem auf dem Balkan verbreiteten Volksglauben von böartigen Toten, die nachts den Lebenden das Blut aussaugen. Das Wort gelangt in einem Bericht aus Wien (über Vorfälle in Belgrad) 1725 nach Leipzig und wird dort übertragen auf die Menschen, die andere Menschen quälen, und dann zoologisch auf Tiere, die anderen Tieren Blut aussaugen. Aus dieser deutschen Entwicklung entsteht die moderne Legende, die dann auch in die slavischen Sprachen zurückentlehnt wird.²

(Kluge 2011: 947f.)

Es ist sichtbar, dass Kluge den Südslawen nicht erlaubt, vollumfänglich Besitz über das Wort und über die mit ihm verbundenen Wesen zu behalten. Unsere Wichtigkeit in der Welt können sie somit nur unwesentlich steigern, aber es bleiben Literatur und Kultur, und sie beschäftigen sich ausreichend mit Vampiren, sowohl in Serbien als auch anderswo.

of the endeavor of this book, I borrow from Spivak: *critical intimacy* [...] While concepts are products of philosophy and tools of analysis, they are also embodiments of the cultural practices we seek to understand through them. This circularity is perhaps the best understood through the metaphor of travel – with a rough guide” (Bal 2002: 20f.). Renate Lachmann spricht eher von der Migration von Konzepten als von *travelling concepts* und betont dabei: „Im Falle der Konzept-Migrationen zwischen Ost und West sind Amalgamierungen, Vorgänge der Integration in jeweils geltende Diskurse ebenso häufig wie Distortionen, aber auch konzeptuelle ‚Bereicherungen‘, die manche Konzepte in ihren Ursprungskontext zurückgenommen haben. Konzept-Migrationen schaffen auch, indem sie Asymmetrien aufheben, eine Art Gleichgewicht des Wissens.“ (Lachmann 2022: 29) Sowohl Bal als auch Lachmann beziehen sich vordergründig auf die Wissenschaft, allerdings sind ihre Konzeptionen mit Anpassung auch auf den gesamten Kulturbereich projizierbar. In dieser Hinsicht ist dann auch die Figur des Vampirs durchaus als ein Konzept, das von einer in die andere Kultur und wieder zurück ‚migriert‘, vorstellbar.

2 Todorović bietet ein differenziertes Bild über die Verbreitung des Wortes in verschiedenen europäischen Sprachen, wobei auch für ihn seine serbische Abstammung unstrittig ist (Todorović 2017: 108f.).

Bereits Ende des 19. Jahrhunderts (genauer 1880) verfasste ‚der Vater des serbischen Realismus‘ Milovan Glišić die Erzählung *Posle devedeset godina* (*Schon neunzig Jahre*, 2018), die in Erweiterung seines Konzepts „ruraler Prosa“ Elemente des Volksglaubens in die Literatur einführt, und dort durfte ein Vampir nicht fehlen. Sein Vorhaben ist insofern interessant, weil es von einer, von Kluge im linguistischen Kontext bereits erwähnten, Rückführung des Motivs zeugt, das in der Folklore des Balkans entstanden, in den Westen importiert und von dort wieder reimportiert worden war. Als eine Rückübersetzung erfüllt die Figur des Vampirs alle Voraussetzungen, um als *travelling concept* bezeichnet zu werden. Paul Féval, um nur ein Beispiel zu erwähnen, situiert seinen Roman *La Ville-Vampir* (1874/75) in Serbien, genauer in der Nähe von Belgrad, und lässt den Vampir Goetzi, während er das Blut einer Gräfin trinkt, auf Serbisch singen, wobei es heißt, dass es sich um eine Sprache handelt, die die Vampire am häufigsten benutzen. Oder in anderem, filmischem, Medium, mit modifizierten Wiedergängerwesen: In *Cat People* (1942) von Jacques Tourner wird Irena Dubrovna, serbischstämmige New Yorker Modistin, bei ihrer Hochzeitsfeier von einer unbekanntenen Frau als „moja sestra“ (meine Schwester) angesprochen, was ihr ‚hilft‘ ihre wahre Identität zu entdecken – die einer schönen Frau, die sich unter günstigen Umständen in eine Raubkatze verwandelt.

Wenn das Konzept sich von einer Kultur in die andere bewegt, modifiziert es sich nach den jeweiligen Bedürfnissen. In der oben erwähnten Erzählung *Posle devedeset godina* trinkt Glišićs Vampir Sava Savanović ganz bestimmt kein adeliges Blut, sondern treibt sein Unwesen in einer ihm vertrauten dörflichen Umgebung. Die Erzählung folgt zwei Strängen. Zum einen geht es um eine Liebesgeschichte zwischen einem armen Jungen und einem Mädchen aus reichem Hause; zum anderen entfaltet sich eine Geschichte über einen Fluch, mit dem die Dorfmühle belegt ist, und deren Hauptfigur ein blutsaugendes Wesen, der Vampir Sava Savanović, ist. Todorović fasst diese Amalgamierung von zwei unterschiedlichen Diskursen folgendermaßen:

Between the reality of everyday village as represented, for instance, with blood-sucking usurers, and the phantasmagoric fantasy, as represented by demonic creatures of night, the vampire bloodsuckers, Glišić has created his literary

world. That union of realism and surrealism is almost never in conflict. On the contrary, it is skilfully incorporated in one entity, as in a kind of palimpsest, proving Glišić's mastery of storytelling.

(Todorović 2017: 115)

Wie man sich schon vorstellen kann, verlangt die märchenhafte Struktur der Erzählung, dass der junge Mann das Dorf vom Fluch befreit und zur Belohnung die Hand des Mädchens erhält – was auch passiert, so dass die Regeln des Genres nicht verletzt werden. Aber – und das ist das Schlüsselmoment – zur Aufhebung des Fluches ist es nötig, denjenigen zu töten, der ihn trägt – nämlich den Vampir. Das ist eine komplizierte Aufgabe, die ohne fremde Hilfe nicht zu erledigen ist. Wie in patriarchalen Gesellschaften üblich, muss eine alte Frau als *Beraterin* hinzukommen, da sie als einzige fähig ist, die Methoden zu erklären, mit denen der Vampir endgültig getötet werden kann. Mit diesem Wissen ausgestattet, begeben sich die Dorfbewohner auf den Weg, um die Aufgabe, die der junge Mann mit der Tötung des Vampirs lediglich begonnen hat, zu Ende zu bringen. Die Bauern finden tatsächlich den Ort, wo der Vampir begraben ist. Als sie sein Grab öffnen, erblicken sie dort einen schlafenden Menschen, der keineswegs einer Leiche ähnelt. Die Aktion für seine endgültige Tötung erfolgt folgendermaßen:

Leži čitav čitavcit čovek, kao da su ga juče tu spustili. Samo što je preturio nogu preko noge, ruke pružio pored sebe, naduven kao mešina, sav crven, čini ti se sama je krv, jedno oko sklopio, a drugo mu otvoreno. Na prsima mu se poznaju dve rane od puške, ali gotovo obe zarasle.

Đilas isteže onim kocem te vampira usred trbuha.

„Adžijazmom, Čebo!“ – viknu Purko.

Čebo u onoj hitnji ne pogodi da ga zalije baš u usta, nego ga poli policu. U taj mah izlete vampiru iz usta pramičak nekakve maglice, sušti leptir i odleti nekud.

(Glišić 1961: 204)

Liegt da ein völlig unversehrter Mensch, als ob man ihn gestern hier heruntergelassen hätte! Nur dass er ein Bein über das andere geschlagen hat. Die Arme liegen eng am Körper, der wie ein Schlauch aufgeblasen ist, ganz rot. Du denkst, dass es nur Blut ist. Sein eines Auge ist geschlossen, das andere geöffnet. An der Brust kann man zwei Schusswunden erkennen, aber beide schon fast verheilt.

Djilas stieß dem Vampir seinen Pflock mitten in den Bauch hinein.

„Das Heilwasser, Cebo!“, rief Purko.

In der Hast gelang es Cebo nicht, das Wasser genau in den Mund zu gießen, sondern er vergoss es im Gesicht.

In diesem Augenblick entwich dem Vampir eine Art Nebelstreif aus dem Mund. Es war tatsächlich ein Falter, der irgendwohin wegflog.

(Glišić 2020: 39)

Weißdorn reicht zur Tötung aus. Aber als der Vampir mit dem Pfahl durchbohrt wird, entflieht aus seinem Mund ein Schmetterling, der nicht gefangen wird. Zwar wird er von den Dörflern als ungefährlich abgestempelt, die Tradition jedoch besagt etwas anderes: wenn der Schmetterling entflieht, ist der Vampir nicht mit Gewissheit tot. Man kann nicht wissen, ob er nicht wieder auftauchen und seine Unwesen treiben wird.

Glišićs Vampir, so lässt sich abschließend sagen, bleibt tief in der folkloristischen Tradition verwurzelt.³ Damit ist auch seine Verankerung in der Welt des Ruralen verbunden; ganz im Unterschied zur etablierten europäischen Tradition scheut der Vampir bei Glišić urbane Gegenden und bleibt ihnen definitiv fern. Ana Radin versucht zu differenzieren und argumentiert folgendermaßen:

Es ist offensichtlich, dass Glišićs Verfahren der Transposition des Vampirmotivs in der Erzählung *Posle devedeset godina* einen Wendepunkt zwischen zwei zeitlichen und typologischen Segmenten darstellt. Was den Stil betrifft, schuldet er der Tradition der Folklore viel, aber im Verfahren und in der erzählerischen Haltung befreit er das literarische Werk von rationalistischer Disziplin und Eindeutigkeit. Dem Motiv des Vampirs hat Glišić einen weiten Raum eröffnet, in welchem dieser sich später freier bewegen wird, in dem er komplexer modelliert und seine Bedeutung vertieft werden wird.

(Radin 1989: 267)

Der Weg zur Urbanisierung des Vampirs oder zu seiner Einbettung in jene Modi, die in der Tradition der europäischen fantastischen Literatur dominant sind, ist in der serbischen Literatur weit und führt über zwei wichtige Auto-

3 Diese Tradition ist gut erforscht. Sie interessiert mich aber hier weniger. Dazu vgl. Kostić 1989. Eine wichtige frühere Untersuchung ist Đorđević 1953.

ren des Postmodernismus, nämlich Borislav Pekićs *Kako upokojiti vampira* (*Wie man einen Vampir beruhigt*, 1977) und Milorad Pavićs *Hazariski rečnik* (*Chazarisches Wörterbuch*, 1984). Beide erweitern die Motivik und gehen mit ihr auf eine andere, demonstrativ nicht folkloristische Art und Weise um. In Pekićs Roman, bei dem ethische Fragen im Vordergrund stehen,⁴ verfolgt die Vampirfigur Adam Tripković ihren Mörder, den deutschen Offizier Konrad Rutkowski, als dieser in Jugoslawien Urlaub macht, greift ihn jedoch, entgegen der Motivtradition nicht physisch an. Pavić vertieft sich in die Zeit des Barocks, wo über einen seiner Helden zu berichten ist: „<Z>vao se Avram Branković i ratovao je u Vlaškoj gde se, kako je šejtan tvrdio, svaki čovek rađa kao pesnik, živi kao lopov i umire kao vampir“⁵ (Pavić 1996: 135). Vampire werden hier als ethische (Pekić) oder symbolische (Pavić) Kippfiguren dargestellt, die sich von den folkloreträchtigen Varianten entfernen und zwischen den Welten – seien es historische oder kulturelle – verkehren, immer in Unklarheit darüber, wer und was sie sind.⁶ Die Vampire der serbischen Postmoderne sind der Sexualität beraubt,⁷ sie wollen die Grenze zwischen verschiedenen Zeiten überschreiten und versuchen, die Gegenwart mit der Vergangenheit zu verknüpfen.

4 Auch Radin erkennt das Ethische als Antrieb von Pekićs Roman: „Das Motiv des Vampirs> ist breit entwickelt, mit ihm sind das allgemeine Böse des menschlichen Geistes und eine Ideologie, der er blind folgt, verbunden. Der Vampir ist mit der Hauptfigur des Romans verknüpft. Hier ist die Symbolik des Vampirs psychologisch begründet und ethisch prädisponiert. Somit funktioniert sie als antivampiristischer Agens der Psyche, die von Verbrechen belastet ist“ (Radin 1989: 272).

5 „Er hieß Avram Branković und führte Krieg in der Walachei, wo jeder Mensch, wie der Teufel behauptete, als Dichter geboren wird, als Dieb lebt und als Vampir stirbt“ (Pavić 1988: 145).

6 Zusammenfassend stellt Radin Pavićs poetologisches Verfahren folgendermaßen dar: „Diese entwickelten und barocken Bilder und Szenen sind Teil einer Romanwelt, die einen einzigartigen Mikrokosmos formiert, in dem das Unmögliche unbekannt ist und deshalb keine Verwunderung oder Zweifel verursacht. Mit den Mitteln des magischen Realismus hält er eine enge Beziehung zur objektiven oder pseudorealistischen Gegebenheit, nur dass er die Relationen kapriziös herrichtet und eine verwunderliche, autarkische Ordnung einführt. In dieser magischer Welt ist der Vampir keine Frucht des Aberglaubens, er ist auch kein Symbol existentiellen Grauens, sondern ein Teil der imaginativen und artifiziellen Welt, in der sich Gegenstände und Figuren versammeln und berühren, die in der natürlichen Zeit und dem natürlichen Raum voneinander entfernt sind“ (Radin 1989: 271f.).

7 Die sexuelle Determinierung von Vampirfiguren in der Literatur des 19., aber dann auch im Film des 20. Jahrhunderts ist gut untersucht. Vgl. Auerbach 1995, Heller 1987, Day 1985, Punter 1996.

Erst die Ära Milošević ermöglichte die endgültige Entfaltung des Motivs und machte die Vampire der Vergangenheit in der Gegenwart nicht nur lebendig, sondern auch aktuell. Eine Autorin, die sich dieser Aufgabe angenommen hat, ist Mirjana Novaković; mit ihrem Roman *Strah i njegov sluga (Die Angst und ihr Diener, 1998)* führte sie den Vampir in Serbien in einen neuen Kontext ein. Vorab ist interessant, dass der Roman an die bei Kluge erwähnte Geschichte anknüpft, die sich in der Belgrader Umgebung abgespielt haben soll. Da Kluge diese seltsamen Ereignisse nicht elaboriert, soll das hier in aller Kürze geschehen: In seinem *Tractat von dem Kauen und Schmatzen der Toten in Gräbern* erwähnt Michael Ranft den entsprechenden Vorfall als „allerneueste<s> Exempel“ eine „Nachricht aus Hungarn, welche wir vor kurzen in den öffentlichen Zeitungen gelesen“ und gibt sie „von Wort zu Wort aus den Leipziger Zeitungen“ unter dem Titel „Wien vom 31. Jul. 1725“ wieder (Ranft 1734: 24f). Demnach berichtete der „Kayserl. Provisor im Gradisker District“ (ebd.: 28) über einen „Unterthan, Namens Peter Plogojowitz, mit Tode abgegangen, und nach Rätzischer Manier zur Erden bestattet“ (ebd.: 25). Die darauffolgenden neun Wochen habe eine trügerische Ruhe über dem Dorf gelegen. Dann habe das Unheil begonnen: Innerhalb von nur acht Tagen starben gezählte neun Menschen, plötzlich und nach einer schon überstandenen geglaubten 24-stündigen Krankheit und zwar solcherart, „daß, als sie annoch auf dem Tod-Bette lebendig gelegen, [...] vor 10. Wochen verschiedener Peter Plogojowitz zu ihnen im Schloff gekommen, sich auff sie gelegt und gewürget“ (ebd.) hat. Die Witwe des Verblichenen wolle gesehen haben, dass Plogojowitz „zu ihr gekommen und seine Oppanki, oder Schuhe begehret“ (ebd.: 26). Die derart heimgesuchte Frau habe sich „von dem Dorfe weg und in ein anderes begeben“ (ebd.). Die aufgebrachte Einwohnerschaft Kisolovas sei sich sicher gewesen, dass es sich um einen neuen Fall von Vampirismus handelt. Der kaiserliche Provisor stimmte einer Exhumierung zu, da die Einwohner andernfalls das Dorf verlassen würden, und ließ unter Hinzuziehung des Gradisker Popen das Grab öffnen. Das „Spectacul“ (ebd.: 27), das sie zu sehen bekamen, schildert er folgendermaßen:

Das Gesichte, Hände und Füße, und der gantze Leib waren so beschaffen, daß sie in seinen Lebzeiten nicht hätten vollkommener seyn können. In seinem Munde habe nicht ohne Erstaunen einiges frisches Blut erblickt, welches, der gemeinen Aussage nach, er von denen, durch ihme umgebrachten, gesogen. (Ebd.)

Petar Blagojević wurde dann, wie die Lehre über die Bekämpfung von Vampiren es verlangt, mit einem Weißdornpfahl zur Ruhe gebracht. Die ursprünglich auf voraufklärerischer Wissenschaft basierende Geschichte wird zur Quelle literarischer Phantasie, die sich, wie wir gesehen haben, in ganz Europa verbreitet, um auf Umwegen nach Serbien zurückzukehren und aus dem Bereich der Folklore zurück in die Literatur zu finden.

Mirjana Novaković benutzt diese Geschichte als Folie für eine andere, die sich durch Mehrschichtigkeit und Mehrdeutigkeit auszeichnet. Neben dem erwähnten Bericht des Kameralprovisors muss der historische Kontext berücksichtigt werden, um die Aktualität von Novakovićs Roman zu verdeutlichen. Schon Nina Auerbach (1995) weist darauf hin, dass die jeweilige politische Lage Rolle und Stellung des Vampirs verändern kann: Je prekärer die politische Situation, desto verunsicherter die Vampire. Ihre zentrale These lautet, dass in Zeiten der Krise in zunehmendem Maße Vampire in Literatur und Film erscheinen. Demnach war die Zeit zu Reagans Amerika für Wieder-gänger besonders geeignet. Sie betont:

Vampires and American presidents began to converge in my imagination, not because I think all the presidents are equally vampiric (though all do absorb power from the electorate), but because both are personification of their age... I am not saying that vampires can be reduced to their political component; they are too mutable to be allegories. But the nervous national climate in which I imagined this book taught me that no fear is *only* personal: it must step itself in the political and ideological ambience, without which our solitary terrors have no contagious resonance.

(Auerbach 1995: 3)

Wie nun ist die Zeit beschaffen, in der der Roman der serbischen Autorin spielt? Ist es möglich, eine Parallele zu der Epoche zu ziehen, die Auerbach zufolge für die Erzeugung und Vermehrung von Vampiren so fruchtbar war? Wichtig für Novakovićs Roman ist, dass es zwei Zeitschichten gibt, deren verbindendes Merkmal ist, dass sie im Zeichen der Krise stehen. Zum einen ist da die Zeit der Handlung selbst, zum anderen die Zeit des Schreibens. Die erste ist von dem Krieg, den die Habsburger gegen die Osmanen führen, geprägt, die zweite durch die Herrschaft Slobodan Miloševićs, der den Zerfall Jugoslawiens maßgeblich zu verantworten hat. Somit ist der Roman

zwischen diesen zwei unterschiedlichen und einander doch ähnlichen Paradigmen verankert. Beide Geschehnisse, die den Roman bestimmen (das eine, die osmanische Attacke auf Belgrad, wird explizit erwähnt und ausführlich elaboriert, das andere, der Zerfall Jugoslawiens, bildet den unsichtbaren, aber dennoch dominanten und erkennbaren Hintergrund), sind durch eine tiefe Krise – eine politische, gesellschaftliche wie ideologische – gekennzeichnet.

Die Erzählerin bemüht sich, alle historischen Eckpunkte der Handlung festzuhalten. Es ist die Zeit der zweiten Besetzung Belgrads durch Eugen von Savoyen von 1717 bis 1739, wobei der Zeitpunkt der Handlung im Jahre 1736 angesetzt ist. In Belgrad sind zwei Gruppen von Reisenden angekommen, die eine unter der Führung des Arztes Karl von Radetzky, ausgestattet mit einem direkten Befehl des Kaisers die Vorkommnisse mit den Vampiren zu untersuchen, die zweite besteht aus dem Teufel persönlich, der von seinem serbischen Diener begleitet wird und unter dem Namen Otto von Hausburg agiert, was eine eindeutige Allusion auf das Haus Habsburg ist. Somit wird die Erzählkonstruktion, in welcher sich die Struktur des Romans entfaltet, durch zwei fantastische Wesen markiert. Der Teufel und die Vampire interagieren und verwandeln die historische Welt Serbiens im 18. Jahrhundert in eine Landschaft, die sich fest im Griff der Kräfte des Dunklen befindet.⁸ Beide Gruppen haben dabei die Aufgabe, seltsame Erscheinungen aufzuklären, die sich in der serbischen Stadt und ihrer Umgebung ereignen. Hinzu kommt eine dritte Gruppe, die aus historischen Persönlichkeiten besteht, die die kurze Habsburger Herrschaft über Belgrad bestimmten. Sie sammelt sich um den Prinzregenten Karl Alexander von Württemberg und seine Ehefrau Maria Augusta von Thurn und Taxis. Erzähltechnisch betrachtet bildet sich dadurch eine Triade, die sich darum bemüht, die Erscheinung der serbischen Vampire und die Hintergründe ihrer Anwesenheit in Belgrad und Umgebung aufzuklären. Die Motivation der drei Forschergruppen ist dabei allerdings höchst unterschiedlich. Die Wissenschaftler reisen unter Tarnung und interessieren sich nur scheinbar für die Vampire, während ihr Hauptziel die Aufklärung des Todes von Graf Wittgenau ist, was sie letztendlich als Nichtwissenschaft-

8 Der Teufel und seine Stellung innerhalb des Romans hat in der Forschung zu Novaković eine wichtigere Rolle als die Vampire gespielt. Vgl. Gordić 2006; Turanjanin 2011; Pešikan Ljuštanović 2015. Ich hoffe, mit diesem Beitrag die im Text vorhandene Balance zwischen den zwei dunklen Mächten wiederherzustellen.

ler markiert. Für den Teufel/Hausburg geht es um die Aufklärung von Zeichen, die andeuten, dass das Jüngste Gericht sich nähert, was den Untergang der Welt und seiner selbst bedeuten würde. Sein Ziel ist dementsprechend, dem Untergang entgegenzuwirken. Am unklarsten ist die Motivation Maria Augustas. Vor allem wird ihre unglückliche Ehe hervorgehoben und ihre Suche nach Liebe betont. Auf den ersten, aber nur auf den ersten Blick hat das mit Vampiren wenig zu tun. Im weiteren Verlauf der Geschichte werden sich auch in ihrem Fall die Signale verdichten, die auf ihre unmittelbare Involviertheit in die makabren Ereignisse hindeuten.

Es stellt sich heraus – und hier entfaltet sich im Nebenstrang eine Verschwörungsgeschichte –, dass Graf von Wittgenau der Nachricht nachgegangen war, dass der Regent mit den Türken verhandelt, um Belgrad widerstandlos an sie auszuliefern und dafür eine Belohnung zu kassieren. Der Graf hatte sich als Steuereintreiber verkleidet, aber seine Maskerade wurde durchschaut, woraufhin der Regent ihn ermorden ließ und seinen Tod als durch einen Vampirangriff verursacht tarnte. Um die genaueren Umstände des Todes zu untersuchen, bricht die Kommission aus der Stadt ins Landesinnere auf, gefolgt von Hausburg und seinem Diener und von Prinzessin Maria Augusta. Ab hier wird die Geschichte immer komplexer. Sie wird konsequent aus zwei Perspektiven erzählt – aus der der Prinzessin und der des Teufels –, die abwechselnd von denselben Ereignissen berichten. Das führt zur Verwirrung der Leserschaft. Die Erzählsituation wird zusätzlich verkompliziert, weil die Prinzessin aus zeitlicher Entfernung berichtet (sie befindet sich in Deutschland und ihr Abenteuer in Serbien liegt schon eine Weile zurück), während der Teufel sich als Figur inszeniert, die der Verhaftung und Kreuzigung Jesu beigewohnt hat. Erst wenn man diese Retardationen im narrativen Fluss des Textes beseitigt, bekommt man die zugespitzte Erzählung selbst, die aus dem Ausflug aus der Belgrader Festung ins fremde Land Serbien besteht. Und diese Erzählung ist der Kern des Romans.

Sie führt in Gegenden außerhalb des Schutzes der Prinz-Eugen-Linie und in eine fremde und durchaus feindliche Welt, die auch von Vampiren besiedelt wird. Was Mirjana Novaković jetzt macht, gleicht einem waghalsigen narrativen Manöver. Sie verlässt den Boden des teilweise historisch Verifizierten und setzt die Leserschaft ins Literarische über, und zwar indem sie intertextuelle Elemente integriert, die der schon erwähnten Tradition der serbischen Literatur über Vampire, aber auch anderen Vorlagen entstammen. So sind Anspie-

lungen auf Miloš Crnjanski und sein *Lament nad Beogradom* („Lamento über Belgrad“) sichtbar, wie auch Ivo Andrićs Erzählung *Most na Žepi* (*Die Brücke über die Žepa*, 1962) explizit erwähnt wird. Hinzu kommen *Derviš i smrt* (*Der Derwisch und der Tod*, 1972) von Meša Selimović und die serbischen Modernisten, die der Thematik des Todes und des ewigen Lebens verpflichtet waren. Der Hauptintertext allerdings ist die Bibel und vor allem das Neue Testament.⁹ Wesir Jusuf, die zentrale Figur aus Andrićs Erzählung, figuriert dabei als Folie für die Entwicklung der Figur des Jesus.

Setio sam se vezirovog pečata. Bio je podeljen na dva polja: u prvom, većem, pisalo je Jusuf Ibrahim, istinski rab božji; a u drugom, manjem: U ćutanju je sigurnost. Kakvu sam samo spretnu spletku bio smislio i namestio ovom vrlom Bosancu što se bio izdigao u Istanbulu! Svilenim rečima preporučio sam ga sul-tanovim doušnicima, glatke i zle same su se uvijale u gajtan oko vezirovog vrata. (Novaković 2008: 112f.)

Ich habe mich an des Wesirs Siegel erinnert. Es war in zwei Felder unterteilt: auf dem ersten, größeren, war geschrieben: Jusuf Ibrahim, wahrhafter Sklave Gottes; auf dem zweiten, kleineren: Im Schweigen ist Sicherheit. Was für eine geschickte Intrige habe ich mir ausgedacht und diesem illustren Bosnier untergejubelt, der in Istanbul so hoch aufgestiegen ist! Mit seidenen Worten habe ich ihn des Sultans Denunzianten empfohlen, geschmeidig und böse haben sie sich ganz von alleine um den Hals des Wesirs gewickelt.¹⁰

Diese Stelle ist innerhalb der Erzählung so gestaltet, dass sie eine isotopische Verbindung mit der unmittelbar davor dargestellten Szene der Verhaftung von Jesus herstellt. Sowohl Jesus als auch der Wesir werden als Gespenster präsen-

9 Zahlreiche Momente der Intertextualität zu Werken internationaler Literaturen beinhalten Marlow, Shakespeare, Melville, Pynchon, Bulgakov, Gogol' usw. Das Neue Testament seinerseits ist nicht nur in diesem Roman wichtig für Novaković. So wird in der Erzählung *Jevanđelje po žednoj* (*Evangelium nach der Durstigen*, 1997) eine feministische Lektüre (und Umdeutung) des Originals unternommen. Jesus wird als Frau dargestellt und das Evangelium selbst nach diesem Modell umgeschrieben. Die intertextuellen Elemente des Romans sind gründlich untersucht, vgl. dazu Delić 2014, Pešikan Ljuštanović 2015. Über die Erzählung *Jevanđelje po žednoj* s. Pešikan-Ljuštanović 2014, Gordić Petković 2011 und Gordić Petković / Jakovljević 2018.

10 Falls nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von mir. – D. B.

tiert, die in enger Beziehung zum Teufel stehen und ihn dabei von beiden Seiten flankieren – einerseits als naive Güte, andererseits als das personifizierte Böse, das mit dem Teufel noch Rechnungen offen hat. Die Intertextualität in ihrer Vielfältigkeit ermöglicht somit ein Übersetzen aus dem österreichisch besetzten Belgrad ins Innere Serbiens, das von Vermischung zwischen diversen Volksstrukturen und Religionen geprägt ist.

Die Ankunft des Teufels in Serbien wird durch Veränderungen in der intertextuellen Matrix markiert. Während der Diskurs des ‚österreichischen‘ Belgrad von Allusionen und Assoziationen sowie von Zitaten aus der Hochkultur bestimmt ist (und – das ist wichtig zu betonen – vampirlos ist), wird die rurale serbische Welt durch die Folklore geprägt. Erst hier erscheinen die einheimischen Vampire, die mit der aristokratischen Struktur der Figuren aus der phantastischen Literatur des 19. Jahrhunderts wenig gemeinsam haben. Die Suche nach dem Vampir, betrieben von drei Gruppen und eher unwillig unterstützt von der einheimischen Bevölkerung, die als Informationsquelle dient, führt zur Figur des Sava Savanović, die Glišić, wie wir gesehen haben, unter Anspielung auf eine reiche Tradition von Mythen und Legenden in die Literatur eingeführt hatte. Mirjana Novaković nun versieht den Text von Glišić mit einer Reihe von Variationen, indem sie ihn bearbeitet, aktualisiert und in eine veränderte Zeitstruktur einführt.

Hier wird der Roman politisch. Der Ausflug ins Landesinnere ist zugleich eine Reise in die Gegenwart Serbiens. Anspielungen auf die konkrete politische Situation in Serbien verdichten sich und werden mit der Geschichte von der Jagd nach dem Vampir, bzw. wie man nicht viel später im Text erfahren kann, nach mehreren Vampiren, verbunden. Diese Allusionen werden auf doppelte Art und Weise ausgeführt. Auf der einen Seite befinden sich unübersehbare Hinweise auf konkrete Persönlichkeiten. Der Teufel will die Einheimischen engagieren, damit sie ihm bei der Suche behilflich sind, und beauftragt damit seinen Diener. Hier ein besonders eindrucksvolles Zitat:

„Da li si mi ugovorio one Srbe?“

„Uopšte nije bilo teško, gospodaru, prosto nisam znao koga da izaberem, svi su hteli posao.“

„I? Koga si onda izabrao?“

Grom je udario tako snažno kao da je pogodio moju sobu.

„Jednog okretnog momka iz Požarevca, on mi se učinio najposposbniji i najpouzdaniji. Nedavno je bio na Kosovu, slavnom Kosovu.“
„Kad smo već kod Kosova, uvek sam hteo da te pitam: zašto vi Srbi slavite Kosovo kad je to bio vaš poraz?“
„Kosovski poraz je nagrada za nas. Da smo pobedili, ko zna kakvo bi nas zlo snašlo.“
(Novaković 2008: 68)

„Hast du jene Serben unter Vertrag genommen?“
„Es war überhaupt nicht schwer, mein Herr, alle wollten den Job.“
„Und wen hast du ausgewählt?“
Ein Donner schlug so stark, als ob er mein Zimmer getroffen hätte.
„Einen flinken Burschen aus Požarevac, er schien mir am geeignetsten und zuverlässigsten. Neulich war er auf dem Kosovo, dem berühmten Kosovo.“
„Wenn wir schon beim Kosovo sind, ich wollte dich immer fragen: warum feiert ihr Serben das Kosovo, wenn das doch eure Niederlage war?“
„Die Niederlage auf dem Kosovo ist eine Belohnung für uns. Wenn wir gewonnen hätten, wer weiß, was für ein Unglück uns zugestoßen wäre.“

Mit entsprechenden Kenntnissen ist es nicht schwer zu schlussfolgern, dass der Bursche aus Požarevac Slobodan Milošević ist, der dort geboren wurde. Und die Allusion auf seinen Aufstieg, der mit dem Kosovo einsetzte, ist unübersehbar. Etwas anders gelagert, aber dennoch ersichtlich, ist jene Assoziation, die am Ende des Romans aufgerufen wird. Als Hausburg Serbien verlässt, wird er von einem neuen Diener begleitet, weil er den alten, Novak, umgebracht hat. Das wird von der Prinzessin mitgeteilt, die damit den Schlusspunkt des Romans setzt. Der Neue ist derselbe Bursche, der den Vampir mit dem Weißdornpfahl umgebracht hat. Mit nur ein bisschen Imagination kann man in dieser Figur den Führer der serbischen extremen Rechten Vojislav Šešelj erkennen.¹¹

11 Im Text wird er eingeführt als Teilnehmer des Glückspiels: „<A> onaj treći bio je neki Srbin, on je samom svojom narodnošću i niskim poreklom bio u neprilici da mora da se bori za pobedu u razbibrizi koju nikad nije upoznao i koja ga neće zanimati.“ „Und jener dritter war irgendein Serbe, er befand sich schon durch seine Volkszugehörigkeit und niedrige Abstammung in Verlegenheit: er musste um den Sieg im Zeitvertreiben kämpfen, den er nie kennengelernt hatte und der ihn nie interessieren wird“ (Novaković 2008: 140). Die nächste Szene, in der er erscheint, ist die Jagd nach dem Vampir, wo er „uzdignute brade“ (erhobenen Hauptes, 158),

Aber ein anderer Teil des Spektrums ist noch wichtiger, aus ihm lässt sich auch die politische Allegorie in voller Klarheit herauslesen. Der Roman von Mirjana Novaković gründet auf starken Oppositionen, welche seine binäre Struktur zusätzlich unterstreichen. Eine der zentralen Oppositionen des Romans ist die zwischen Innen und Außen. Innen, in der österreichisch gehaltenen Festung, befindet sich die Welt der Sicherheit; außen, jenseits der Mauer, ist die Wildnis, in welcher andere Gesetze als diejenigen der Zivilisation herrschen. Wie schon gezeigt, sind in dieser Welt die Vampire angesiedelt und können, ohne größere Gefahr, ihr Unwesen treiben. Nun wird aber durch die Aufklärung der Hintergründe des Besuchs Hausburgs in Belgrad klar, dass sich in diesem äußeren Zirkel irgendetwas bewegt, was wesentlich bedrohlicher werden kann als ein Angriff auf die serbischen Bewohner des Osmanischen Reiches. Die Vampire drohen aus Serbien auszubrechen und in die Welt vorzudringen. Die Beziehung zwischen Serben und Toten wird im letzten Drittel des Romans angedeutet, wobei sich Signale für die Gefahr, die der Welt aus dem Land droht, häufen. Symptomatisch dafür sind die Auslassungen und Andeutungen, die mehr zu Verschleierung als zu Aufklärung beitragen. Hier ist ein typisches Gespräch (zwischen dem Baron Schmiedlin, der Prinzessin und Hausburg):

„Da li znate“, – rekao mi je u jednom od retkih obraćanja tog dana – „u šta Srbi veruju: da će, kad se mrtvi uznemiravaju i kad se kosti vade, veliko zlo naići? Mrtve ne valja dirati.“

den Weißdornpfahl und einen riesigen Schlaghammer tragend erscheint. In der nächsten Szene betätigt er diese Waffen: „Momak odgurnu popa i svi mu odobriše. / Namesti kolac na Savino srce. Ruku u kojoj je držao bat visoko ispruži. Onda udari batom po kolcu. Kolac probode srce i krv poče da teče“ (Novaković 2008: 163. – „Der Junge schob den Popen zur Seite und alle stimmten ihm zu. / Er platzierte den Pfahl auf Savas Herz. Die Hand, in der er den Hammer hielt, streckte er aus. Dann schlug er mit dem Hammer auf den Pfahl. Der Pfahl durchbohrte das Herz und Blut begann zu fließen“). Die Szene schließt damit ab, dass der Baron Schmiedlin einen Schmetterling aus Savas Mund (s.o. die Symbolik der Szene in Glišićs Erzählung) entfliehen ließ, weshalb er bestraft werden muss; und der Junge persönlich richtet ihn hin. Wenn man die ganze Gewaltorgie, die Šešelj und seine Schergen in Serbien kurz vor dem Ausbruch des Krieges veranstaltet haben, präsent hat, dann ist es klar, dass gerade er in der Figur des Jungen allegorisch verkörpert ist. Die Tatsache, dass er als Begleiter des Teufels in den Westen zieht, ist als eine düstere Warnung vor der Gefahr, die von ihm und ihm Ähnlichen ausgeht, zu deuten. Auch in dieser Hinsicht ist der Roman von Novaković zutiefst politisch.

„Mislite da je bolje da ne tražimo vampire?“

„Često“, – umešao se Fon Hauzburg – „kad ne smeju da diraju žive, počnu da kinje mrtve.“

„Srbi?“ – upitala sam.

„Kao da mrtvima nije dosta onog pakla pa moraju da učestvuju i u ovom paklu,“ – izbegao je odgovor.

(Novaković 2008: 159f.)

„Wissen Sie“, sagte er mir in einem der seltenen Fälle, in denen er sich an jenem Tag an mich wandte, „woran die Serben glauben: dass, wenn man die Toten beunruhigt und ihre Knochen ausgräbt, das große Unglück kommen wird? Mann soll die Toten in Ruhe lassen.“

„Meinen Sie, dass es besser ist, die Vampire nicht zu suchen?“

„Oft“, mischte sich von Hausburg ein, „wenn sie die Lebenden nicht berühren dürfen, fangen sie an, die Toten zu quälen.“

„Die Serben?“ fragte ich.

„Als ob die Toten nicht genug von jener Hölle haben und auch noch an dieser Hölle teilnehmen müssen“, wich er einer Antwort aus.

Als Schmiedlin, der sich als Spezialist sowohl für Serben als auch für Vampire ausgibt, sich als unfähig zeigt, den entfliehenden Schmetterling aus dem Mund von Sava Savanović zu fangen, und so die Gefahr offensichtlich wird, dass serbische Vampire die Welt erobern, wird er von der aufgebrauchten Menge zu Tode getrampelt. Der Diener Novak kommentiert resigniert:

„Ne valja, ne valja“, – kazao je Novak – „povampiriće se neko drugi.“

Ja sam gledala sirotog barona. Izgledao mi je sasvim drugačije nego za života, ne zato što je bio mrtav, već zato što je bio drugačiji. Nisam mogla da ustanem i ona dvojica iz komisije mi pomogoše da se uspravim.

„Pa koliko ima vampira?“ – pitala sam ja.

Niko ništa nije odgovorio. Ali i to je bio odgovor.

„Koliko ima vampira?“ – ponovio je moje pitanje Šmetau.

I dobio isti odgovor kao ja.

„A ko nama garantuje da će oni ostati u Srbiji i da nikad neće preći princ-Evgenijevu liniju?“ – nastavio je da pita Šmetau.

(Novaković 2008: 164f.)

„Das ist gar nicht gut, gar nicht gut,“ – sagte Novak – „jemand anderes wird zum Vampir werden.“

Ich schaute den armen Baron an. Er schien mir vollkommen anders auszusehen als zu seinen Lebzeiten, nicht, weil er tot war, sondern, weil er anders war. Ich konnte nicht aufstehen und die zwei aus der Kommission halfen mir, mich aufzurichten.

„Wie viele Vampire gibt es?“ – fragte ich.

Niemand antwortete. Aber das war auch eine Antwort.

„Wie viele Vampire gibt es?“ – wiederholte Schmetau meine Frage.

Und bekam die gleiche Antwort wie ich.

„Und wer garantiert uns, dass sie in Serbien bleiben und die Prinz-Eugen Linie nie überqueren werden?“ – setzte Schmetau seine Fragen fort.

Das letzte Drittel des Romans beschäftigt sich also mit der Frage, ob die Vampire dazu fähig sind, eine Über-Setzung, eine Translatio, aus Serbien nach Europa zu bewerkstelligen (ins Osmanische Reich wollen sie offensichtlich nicht), ob ihnen eine Migration in angeblich sichere westliche Gebiete gelingen wird. Somit gestalten sie sich als kulturell geprägte Begriffe, die im Stande sind, sich, auch als Figuren, zwischen unterschiedlichen Welten zu bewegen, sie auch zu besetzen. Der Teufel will das verhindern, weil dies ein Zeichen des Nahens des Jüngsten Gerichts ist und das Jüngste Gericht sein Ende bedeutet. Die Prinzessin will das verhindern, weil sie die Liebe ihres Mannes zurückerobert möchte, aber zugleich einen ihrer ermordeten Geliebten (dessen Name Vuk Isaković ein eindeutiger Hinweis auf den kanonischen Roman *Seobe* von Miloš Crnjanski ist – der Held des Romans trägt diesen Namen) von der ewigen Verdammung als Widergänger retten möchte; die Österreicher, weil sie zu Recht denken, dass die serbische Invasion Europa, zusätzlich zur osmanischen, bedrohen wird, die Serben selbst, weil sie wollen, dass ihre Vampire unter ihnen bleiben. Letztendlich wurde der Ausbruch von zwei Protagonisten aufgehalten, die Un-Wesen bleiben, in unterirdischen Gängen der Belgrader Festung gefangen, der Teufel zieht weiter in die Welt mit seinem neuen Diener (aber ich erinnere daran: Er ist das Abbild eines serbischen Rechtsextremisten), die Osmanen werden Belgrad bald zurückerobert. Die Ruhe kehrt zurück, aber das ist nur Trug. Man weiß nie, wann und in welcher Form die Vampire wieder zurückkommen. Wenn der Balkan im Bereich der

Kultur der Welt wenig anzubieten hat, so gilt das nicht für politische und kriegerische Auseinandersetzungen. Wie wir alle wissen: ein Pulverfass eben.

Literatur

- Auerbach, Nina (1995): *Our Vampires, Ourselves*. Chicago / London: University of Chicago Press.
- Bal, Mieke (2002): *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*. Toronto / Buffalo / London: University of Toronto Press.
- Day, William Patrick (1985): *In the Circles of Fear and Desire. A Study of Gothic Fantasy*. Chicago / London: University of Chicago Press.
- Delić, Lidija (2014): „Da ja nisam koji jesam. Problemi i mogućnosti prevođenja romana *Strah i njegov sluga* Mirjane Novaković“, in: *Nasleđe* 27, 17–31.
- Dorđević, Tihomir (1953): „Vampir i druga bića u našem narodnom verovanju i predanju“, in: *Srpski etnografski zbornik LXVI*, 150–153.
- Glišić, Milovan (1961 [1880]): „Posle devedeset godina“, in: ders. *Odabrana dela 1*. Novi Sad: Matica srpska, 180–214.
- Glišić, Milovan (2020): *Schon neunzig Jahre...* Aus dem Serbischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Joachim Britze. Hannover: JMB Verlag.
- Gordić, Isidora (2006): „Humanizacija figure đavola u romanu *Strah i njegov sluga*“, in: *Sveske* 78, 115–120.
- Gordić-Petković, Vladislava (2011): „Ženski glasovi u savremenoj srpskoj književnosti. Između kanonizacije i komercijalizacije“, in: *Slavistična revija* 3/4, 307–315.
- Gordić-Petković, Vladislava / Jakovljević, Mladen M. (2018): „Suočavanje s paralelnim svetovima u romanima Vilijama Gibsona i Mirjane Novaković“, in: *Nauka bez granica 1. Izvan okvira*. Kosovska Mitrovica: Univerzitet u Prištini, Filozofski fakultet, 27–44.
- Heller, Terry (1987): *The Delights of Terror. An Aesthetics of the Tale of Terror*. Urbana / Chicago: University of Illinois Press.
- Kluge, Friedrich (2011): *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 25. Auflage. Bearbeitet von Elmar Seebold. Berlin / Boston: De Gruyter.
- Kostić, Zvonimir (1989): „Vampir u našem narodnom verovanju, zapisima i pričama“, in: Palavestra, Predrag (Hg.): *Srpska fantastika. Natprirodno i nestvarno u srpskoj književnosti*. Beograd: SANU, 245–259.

- Lachmann, Renate (2022): *Rhetorik und Wissenspoetik. Studien zu Texten von Athanasius Kirchner bis Miljenko Jergović*. Bielefeld: Transcript.
- Novaković, Mirjana (2008 [1999]): *Strah i njegov sluga*. Beograd: Everest media.
- Pavić, Milorad (1988): *Das Chasarische Wörterbuch. Lexikonroman in 100 000 Wörtern*. Aus dem Serbokroatischen von Bärbel Schulte. München / Wien: Hanser.
- Pavić, Milorad (1996 [1984]): *Hazarski rečnik. Roman leksikon u 100 000 reči*. Beograd: Draganić.
- Pešikan Ljuštanović, Ljiljana (2014): „Istorijski podtekst romana *Strah i njegov sluga* Mirjane Novaković“, in: Grdinić, Nikola et. al. (Hgg): *U spomen na Borivoja Marinkovića*. Novi Sad: Filozofski fakultet, 288–300.
- Pešikan Ljuštanović, Ljiljana (2015): „Đavo ironije, ljubitelj priče. Nečastivi u romanu Mirjane Novaković *Strah i njegov sluga*“, in: *Književna istorija* 47 (157), 123–142.
- Punter, David (1996): *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day. Volume 2: The Modern Gothic*. London / New York: Routledge.
- Radin, Ana (1989): „Tipovi transpozicije vampirskog motiva u srpskoj proznoj književnosti“, in: Palavestra, Predrag (Hg.): *Srpska fantastika. Natprirodno i nestvarno u srpskoj književnosti*. Beograd: SANU, 261–276.
- Ranft, Michael (1734): *Tractat von dem Kauen und Schmatzen der Todten in Gräbern: Worin die wahre Beschaffenheit derer Hungarischen Vampyr und Blut-Sauger gezeigt, auch alle von dieser Materie bißher zum Vorschein gekommene Schrifften recensiret werden*. Leipzig: Teubner.
- Todorović, Predrag (2017): “Serbian Mythology about Vampires and Horror Fantasy in Milovan Glišićs Story *After Ninety Years*”, in: *Zeitschrift für Balkanologie* 53/1, 106–121.
- Turanjanin, Biljana (2011): „*Knez ovog svijeta* kao glavni lik dva srpska romana“, in: *Norma* XVI/1, 21–30.