

Gabriele Lück

Das Medium als Archiv – Francis Ford Coppolas DRACULA

2005

<https://doi.org/10.25969/mediarep/613>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Lück, Gabriele: Das Medium als Archiv – Francis Ford Coppolas DRACULA. In: *Navigationen - Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften*, Jg. 5 (2005), Nr. 1-2, S. 139–162. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/613>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

DAS MEDIUM ALS ARCHIV

Francis Ford Coppolas „Dracula“

VON GABRIELE LÜCK

Unsterblichkeit

Vor dem Tod erschrickst du? Du wünschst, unsterblich
zu leben?

Leb im Ganzen! Wenn du lange dahin bist, es bleibt.“

Friedrich Schiller¹

Der Geier hatte während des Gesprächs ruhig zugehört
und die Blicke zwischen mir und dem Herrn wandern
lassen. Jetzt sah ich, daß er alles verstanden hatte, er flog
auf, weit beugte er sich zurück, um genug Schwung zu
bekommen und stieß dann wie ein Speerwerfer den
Schnabel durch meinen Mund tief in mich. Zurückfallend
fühlte ich befreit, wie er in meinem alle Tiefen füllenden,
alle Ufer überfließenden Blut unrettbar ertrank.

Franz Kafka²

Francis Ford Coppolas 1992 entstandene, auf Bram Stokers Roman basierende Dracula-Verfilmung ist zugleich eine kleine Mediengeschichte des 19. Jahrhunderts: Sie thematisiert, hiermit weit über die Romanvorlage³ hinausgehend, nicht

-
- 1 Schiller, Friedrich: „Unsterblichkeit“, in: *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Albert Meier, Bd. I, Münster 2004, S. 247.
 - 2 Kafka, Franz: „Der Geier“, in: *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Max Brod, Bd. 6, Frankfurt a.M. 1976, S. 85.
 - 3 Auch das Medium Buch, in diesem Fall der Roman, hat selbstredend Archivfunktion. Wenn hier von Archiv die Rede ist, bezieht sich dies primär auf Aufzeichnungs- und Kommunikationsmedien im heutigen Sinn. In Stokers Roman werden die von ihm thematisierten Medien, handschriftliche, getippte und durch den Phonographen festgehaltene Tagebuchaufzeichnungen sowie der Telegraph, wie es Friedrich Kittler in seiner Schrift *Draculas Vermächtnis* analysiert (Kittler, Friedrich: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig 1993), in einer offensichtlichen Weise zur Dämonenjagd (seien diese Dämonen auch nur das, was Sigmund Freud später unter den Begriff ‚Es‘ fassen wird) ge- oder missbraucht. In Coppolas Verfilmung geschieht dies viel subtiler als im Roman; auch ist zu beachten, dass der Film retrospektiv durch beziehungsweise mit einem bestimmten Medium, dem Film, die Mediensituation der Jahrhundertwende einzufragen und zu reflektieren trachtet.

nur Schrift (sowohl Hand- als auch Maschinenschrift⁴), die Schreibmaschine, den Tele- und den Phonographen, sondern inszeniert auch das Schattenspiel sowohl in seiner ursprünglichsten als auch in seiner modernsten Version, dem Film, hierbei Shakespeares Theaterstücken vergleichbar, die häufig, sich selber reflektierend und karikierend, kleine Theaterstücke beinhalten⁵ und somit als Schnittstelle von Schriftlichkeit und Performanz – die Stücke wurden ‚geschrieben‘, um aufgeführt, nicht um gelesen zu werden⁶ (im Gegensatz zu dem sogenannten Lese-drama, wozu z.B. die Dramen Senecas, Hrotsvith von Gandersheims, später auch Goethes *Tasso*, der 1790 entstanden, erst 1807 aufgeführt werden sollte, sowie *Faust II* zählen) – auch Archivfunktion für sich selbst besitzen.⁷

I SCHRIFT

Bereits in der Anfangssequenz bzw. in der *Pre Credit Sequence* wird die Macht von Schrift demonstriert: Nachdem Graf Dracula im Jahre 1492 erfolgreich gegen die Türken gekämpft und Unmengen von ihnen gepfählt hat⁸, sinnen diese auf Rache und schicken seiner Angetrauten Elisabeta eine Nachricht, die ihr vom Tod ihres Mannes Kunde bringt und somit zum Funken wird, der das Feuer des Plots entfacht: Aufgrund der Nachricht begeht Elisabeta Selbstmord und als der Graf seine tote Frau plus die Ursache, eben jene handschriftlichen Zeilen (ähnliche Zeilen sollen ihn später auf gleiche Weise bewegen), bei seiner Rückkehr vorfindet und erfährt, dass ihre Seele durch den Selbstmord unrettbar verloren ist, gravieren sich diese Worte so in seine Seele ein, wie die Lettern, die in Kafkas „Strafkolonie“ das Verbot zusammensetzen, das der Delinquent übertreten hat, in dessen Haut⁹: Dracula schwört Gott ab und wird zum Vampir.¹⁰

4 Maschinenschrift sei hier sowohl als Druck- als auch Schreibmaschinenlettern umfassender Begriff gebraucht.

5 Hier seien beispielhaft *Hamlet* und *Ein Sommernachtstraum* genannt.

6 Vgl. hierzu: Schabert, Ina (Hrsg.): *Shakespeare Handbuch*, Stuttgart 2000, S. 43f.

7 „Coppola’s ambition has always been of Shakespearean proportions“, schreibt auch Elsaesser. Elsaesser, Thomas: „Francis Ford Coppola and Bram Stoker’s *Dracula*“, in: Neale, Steve/Smith, Murray (Hrsg.): *Contemporary Hollywood Cinema*, London/New York 1998, S. 194.

8 Coppola rekurriert hier auf den historischen Fürst Vlad Tepes II, der von „1476 bis 1477 über die gesamte Walachei und umliegende Gebiete“ (Prüßmann, Karsten: *Die Dracula-Filme*, München 1993, S. 27) regierte und der vor allem durch das Pfählen von Feinden (daher der Beinamen ‚Tepes‘, der Pfähler) zweifelhaften Ruhm erlangte. Hier soll jedoch nicht näher auf die Historie des Vampirmythos eingegangen werden. Zu näheren, gleichsam gebündelten Informationen vgl. Kittler (wie Anm. 3), S. 21f. oder Prüßmann a.a.O.

9 Kafka, Franz: „In der Strafkolonie“, in: *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Max Brod, Bd. 4, Frankfurt a.M. 1976, S. 151-177.

10 Zum historischen religions- und sozialpsychologischen Hintergrund des Vampirismusphänomens siehe: Prüßmann (wie Anm. 8), S. 25-36.

Die primären Konsequenzen der Worte, Elisabetas Tat, inszeniert Coppola, indem er selbige auf der Projektionsfläche des Papiers in des Grafen Händen mit der sich aus dem Fenster in den Fluss stürzenden Elisabeta überblendet!¹¹:



Abb. 1: Screenshot „Dracula“, Columbia TriStar 1992.

Schrift wird hier also von Anfang an als Initiator und zugleich Konteragitor von (Gefühls-) Gewalt und den im pruden viktorianischen England dämonisierten Leidenschaften und somit auch, man merke, von Blut – „The blood is the life!“ [Transkription d.V.] – und Leben,¹² die der Graf symbolisiert, eingeführt und wir werden sehen, dass die in chronologischer Reihenfolge zu ihrer historischen ‚Emergenz‘¹³ in Szene gesetzten Medien in die gleiche Richtung gehen – „Das handschriftliche Tagebuch, sobald es erst einmal mit Phonograph und Schreibma-

-
- 11 In Kafkas „Strafkolonie“ findet ebenfalls eine ‚Überblendung‘ von Wort und Tat statt, da der Verurteilte, wie der die Maschine handhabende Offizier dem Reisenden erklärt, erst durch die Maschine bzw. deren Einsatz von seiner Verurteilung und auch sein Urteil erfährt: „Es wäre nutzlos, es ihm zu verkünden. Er erfährt es ja auf seinem Leib.“ Auch die hier geschilderte Maschine saugt dem ‚Rezipienten‘ das Blut aus – mittels Schrift! Kafka (wie Anm. 9), S. 155.
- 12 Wenn Medien das pulsierende Leben einerseits hervorrufen, ihm andererseits entgegengesetzt werden, müssen sie sowohl auf der Seite des Lebens als auch auf der Seite des Todes anzusiedeln sein, was uns wiederum zu Thomas Manns „Totentanz“, dem dem Film gewidmeten Kapitel des *Zauberbergs* führt – und somit zu einer Problematisierung der Medien, die es noch zu analysieren gilt.
- 13 Zur Mediengeschichte vgl. Schanze, Helmut (Hrsg.): *Handbuch der Mediengeschichte*, Stuttgart 2001. Zu Riepls Gesetz, demzufolge neu auftretende Medien in ein symbiotisches Verhältnis zu den bereits vorhandenen treten, siehe: Schmidt, Siegfried J.: „Medien: Die Kopplung von Kommunikation und Kognition“, in: Krämer, Sybille (Hrsg.): *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Frankfurt a.M. 1998, S. 55f.

schine, Leichenbefunden und Zeitungsberichten verschaltet ist“, so Friedrich Kittler über Stokers Roman¹⁴, „wird den Herrn über Nacht und Orient töten“.¹⁵

Die Eröffnungsszene: Vier Jahrhunderte später: Bereits während seiner Bahnreise nach Transsylvanien führt der Immobilienmakler Jonathan Harker Tagebuch und auf Schloss Dracula angekommen, seinem blaublütigen Kunden bei dem Erwerb von Besitz im London des 19. Jahrhunderts zu Diensten, wird er damit fortfahren, um die merkwürdigen Begebenheiten dort durch Tinte und Papier vor dem Abgleiten ins Irreale und Traumhafte zu bewahren.¹⁶

Das im 18. und auch noch im 19. Jahrhundert populäre Tagebuchführen, in der *epistolary novel*¹⁷ zu Ruhm gelangt, wird hier durch das Medium Film inszeniert: In Kapitel 2¹⁸ werden die besagten Tagebuchaufzeichnungen unter dem Transportmittel, dem Zug, eingblendet und auch Graf Draculas Willkommensbrief erhält eine Großaufnahme (*Close up*).

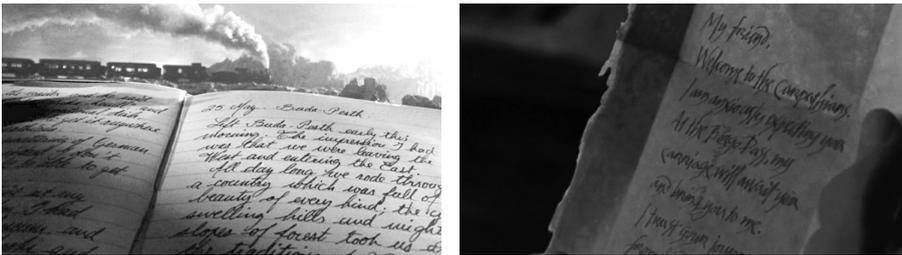


Abb. 2 und 3: Screenshots „Dracula“, Columbia TriStar 1992.

In Kapitel 3 haben wir zusätzlich eine eigene kleine Geschichte der Aufzeichnung *in a nut-shell*: Zu Beginn wird der Vertrag zwischen Dracula und Harkers Firma gezeigt, in Kontrast zu der Handschrift folgt daraufhin die Einblendung von Minas Schreibmaschine in Gebrauch, da Mina ebenfalls begeisterte Anhängerin von Tagebuchaufzeichnungen ist, ebenso wie Dr. Seward, einer der Verehrer von Minas

14 Roman und Film dürfen jedoch nicht, wie es Coppolas Namensgebung (*Bram Stokers Dracula*) nahe legt, gleichgesetzt werden – im Verhältnis 1:1, der Film präsentiert, wie bereits erwähnt, eine eigenständige, über die in dem Roman dargestellte hinausgehende Mediengeschichte.

15 Kittler (wie Anm. 3), S. 19.

16 Zu dem Aspekt der Stenographie in Stokers Roman – Harker benutzt in diesem die Kurzschrift, im Gegensatz zu der Verfilmung, in der er, wie man auf den ausgewählten Bildern erkennen kann, seine Gedanken auf Englisch festhält – schreibt Kittler: „Denn das Auge des Grafen, mag es noch so rot durch die Nacht glühen, Kurzschrift kann es nicht lesen. Imaginäre Schrecken verblassen vor einer Symboltechnik.“, ebd., S. 25.

17 Der sog. Briefroman boomte vor allem im 18. Jahrhundert, genannt seien hier aus dem englischsprachigen Raum Samuel Richardsons Romane *Pamela* (1740) und *Clarissa* (1747/48), aus dem französischsprachigen Jean Jacques Rousseaus *La Nouvelle Heloise* (1761), sowie das berühmteste deutsche Beispiel, Goethes *Die Leiden des jungen Werther* (1774).

18 Um die Übersicht zu erleichtern, wird hier die Kapiteleinteilung der DVD benutzt.

Freundin Lucy Westenra, der sie aber nicht mehr via Hand oder Schreibmaschine, sondern auf nächsthöherer Stufe, per Phonograph, durchführt:



Abb. 4, 5 und 6: Screenshots „Dracula“, Columbia TriStar 1992.

Aber dazu später mehr.

Szenenwechsel: Zurück auf Schloss Dracula: Die Szene beginnt mit der Einblendung des Schlosses und der sekundenspäteren Überblendung mit Harkers handschriftlichen Tagebuchaufzeichnungen, die auch noch eingebledet bleiben, als Harker vor seinem Rasierspiegel gezeigt wird, kurz bevor ihn des Grafen Auftauchen erschreckt.

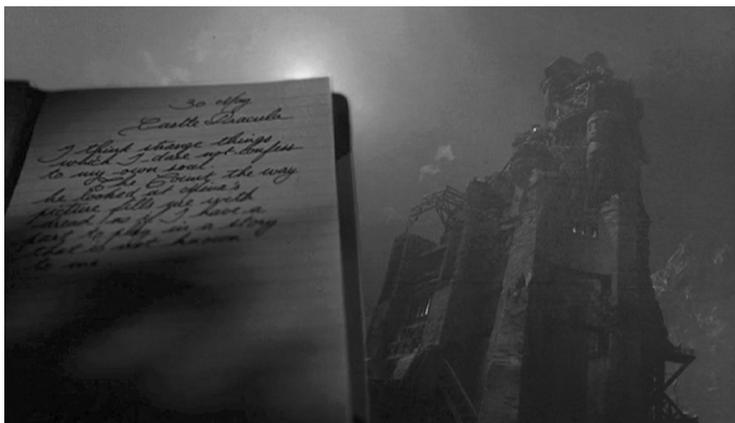


Abb. 7: Screenshot „Dracula“, Columbia TriStar 1992.

Dessen plötzliches, von Harker nicht bemerktes Eintreten erfolgt zum Zwecke der Einforderung der Briefe, die Harker, vom Grafen dazu genötigt, an Freunde und Verwandte schreiben sollte, um sie von seiner längeren Verweildauer in Transsylvanien in Kenntnis zu setzen. Angeblich um den Grafen in englischer Sprache zu unterrichten und mit den Sitten und Bräuchen des Landes vertraut zu machen, soll er mindestens einen Monat auf dem Schloss verweilen, der richtige Grund ist natürlich ein anderer:



Abb. 8: Screenshot „Dracula“, Columbia TriStar 1992.

2 FOTOGRAFIE

Bei Vertragsabschluss war der Graf unvermutet auf die Fotografie Minas gestoßen, die seiner verstorbenen Frau Elisabeta aufs Haar gleicht. „To die, to sleep – /To sleep, perchance to dream [...]“¹⁹, Hamlets, um noch einmal auf Shakespeare zu rekurrieren, auf den Selbstmord gerichtete Reflexionen mögen auch den Grafen bei dem Anblick der Fotografie heimsuchen, der „Oceans of time“ [Transkription d.V.], genauer gesagt: vier Jahrhunderte, durchkreuzt hat, um seine Geliebte wiederzufinden, die – Hamlets Sorgen uneingedenk – sich selbst das Leben genommen hatte und mit deren Abbild er sich nun plötzlich konfrontiert sieht.

„Unser Totenreich hat die Bücher verlassen, in denen es so lange hauste“²⁰, andere Medien bemächtigen sich seiner:

19 Shakespeare, William: „Hamlet“, in: *The Complete Works*, hrsg. v. Peter Alexander, London/Glasgow 1964, S. 1047.

20 Kittler, Friedrich: *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986, S. 21.

Die Fotografie erlangt jene gewisse Würde, die ihr sonst abgeht, dadurch, daß sie eine Wiedergabe des Wirklichen ist und uns Dinge zeigt, die nicht mehr existieren.²¹

Elisabeta existiert nicht mehr, die Abbildung in des Grafen Händen zeigt Mina Murray, Jonathan Harkers Verlobte, und dennoch fragt man sich, ob Elisabeta die Jahrhunderte über nur geschlafen habe, als Mina, kurz bevor der Graf sie vor der Kulisse der flüchtigen Bilder des Kinematographen, einem weiteren Medium, das den Tod der Schrift entreißt, zu beißen gedenkt, zugibt, ihn, dem sie zuvor doch niemals begegnet ist, ‚irgendwie‘ zu kennen. Tod – Schlaf – Medium, eine in der Literaturgeschichte nicht unbelastete Assoziationskette²² – sie greift auch hier: Wie die Schrift (der von den Türken ins Schloss gesandte Zettel mit der Nachricht von des Grafen Tod) zu Anfang des Films der Grund allen Übels war, so löst in dieser Szene die Fotografie, „ein Geschöpf der bürgerlichen Aufklärung und des naturwissenschaftlich positivistischen Denkens“²³, dem der Graf ja opponiert, den ‚Trigger‘: Dracula reist nach England, um Elisabeta dem Tod oder vielmehr dem Schlaf zu entreißen.

EXKURS: SCHATTENSPIEL

Auf Harkers Aussage hin, Mina und er würden kurz nach seiner Rückkehr heiraten, folgt das erste, von einer gewissen Komik nicht freizusprechende Schattenspiel: Des Grafen Schatten, der ihm generell ein wenig nachhinkt, tut das, was der Graf zu diesem Zeitpunkt noch nicht ausführen möchte: Er legt seine Hände um Harkers Hals und würgt ihn:

21 Proust, Marcel: *Auf der Suche nach der Verlorenen Zeit*, Bd. 4, Frankfurt a.M. 1977, S. 446.

22 Beispielhaft genannt seien hier Thomas Mann, der im *Zauberberg* dem ‚Bioskoptheater‘, dem Kino, das Kapitel „Totentanz“ widmet und seinen Protagonisten Hans Castorp über das Grammophon als einen „Musiksarg“ philosophieren lässt (Mann, Thomas: „Der Zauberberg“, in: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Bd. 3, Frankfurt a.M. 1960, S. 907), ferner James Joyce, der seinem Protagonisten im *Ulysses* folgende Worte über das Grammophon in den Mund legt: „Besides how could you remember everybody? Eyes, walk, voice. Well, the voice, yes: gramophone. [...] keep it in the house. After dinner on Sunday. Put on poor old greatgrandfather Kraahraark! Hellohellohello amawfullyglad kraark awfullygladaseeragain hellohello amarawf kophthst. Remind you of the voice like the photograph reminds you of the face.“ Joyce, James: *Ulysses*, London 1992, S. 164 und Jacobs Roman *Blut und Zelluloid*, in dem „das Maschinengewehr des Films“ mit „Patronenstreifen aus Zelluloid“ auf die Zuschauer schießt. Jacob, Heinrich E.: *Blut und Zelluloid*, Berlin 1930, S. 242. „Der Transport von Bildern wiederholt nur den von Patronen. [...] Im Prinzip von Kino haust der mechanisierte Tod [...]“, merkt Kittler dazu an. Kittler (wie Anm. 20), S. 190. In neuerer Zeit diene Marcel Beyers Roman *Flughunde* als Beispiel, der von der Konservierung der Stimme via Phonograph handelt.

23 Busch, Bernd: *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, Frankfurt a.M. 1995, S. 222.



Abb. 9: Screenshot „Dracula“, Columbia TriStar 1992.

Interessant ist in diesem Zusammenhang die Jungsche Schattenthematik, da sie erlaubt, die Problematik des Schattenspiels zu interpretieren: In der Lehre C.G. Jungs stellt der Schatten den inferioren Teil der Persönlichkeit dar – was dies in Bezug auf die ohnehin schon assoziationsakkumulierte Person Draculas bedeutet, sei der Phantasie des Lesers anheim gestellt.²⁴

Nachdem Harker dem Grafen die besagten Briefe überreicht hat und, nach dessen Verlassen des Schlosses (auf mehr als nur merkwürdige Art und Weise, nämlich durch ein salamandergleiches Runterklettern an den Schlossmauern), selbiges inspiziert und dabei von den Briefen spricht, wird die Szene mit seiner Schrift überblendet.

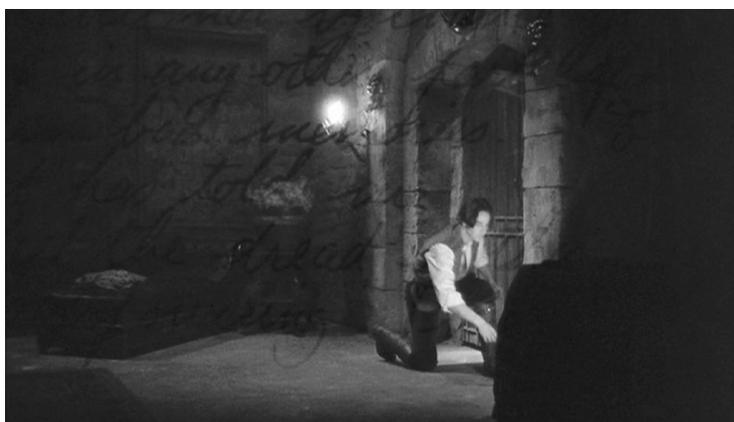


Abb. 10: Screenshot „Dracula“, Columbia TriStar 1992.

24 Was die Assoziation von Schatten und Teufel betrifft, so sei hier an Adelbert von Chamisso's *Peter Schlemihl* erinnert, der seinen Schatten dem Teufel für das „Fortunati Glücksseckel“ verkauft.

Nach Harkers von Dracula unterbrochenem sexuellem Intermezzo mit den dämonischen Frauen²⁵ wird das 5. Kapitel als Hommage an den Stummfilm mit einer Kreisblende auf den Brief an Mina bzw. auf dessen Umschlag eingeleitet, der dann – immer noch in Großaufnahme – von ihr geöffnet und entfaltet wird und weiterhin in Großaufnahme in ihren Händen ruhen wird, während seine Stimme ihn ihr vorliest.

Harker, dem langsam ein Bewusstsein darüber erwächst, was sich hinter dem Grafen verbirgt, ahnt, dass diese seine Briefe sein Schicksal besiegelt haben (könnten).

Ebenso wie die zu Anfang besprochene Szene, die zuerst Schloss Dracula und dann darüber Harkers Tagebuchaufzeichnungen einblendet, beginnt Kapitel 7: Zuerst wird die Demeter, das Schiff, das Dracula, wie die Wirtszelle den Virus,²⁶ nach England bringt, gezeigt, Sekunden später das Logbuch mit den handschriftlichen Aufzeichnungen des Kapitäns darüber geblendet.

Im weiteren Verlauf des Films werden die Aufzeichnungen, sowohl diejenigen Harkers als auch die seiner Frau, lediglich erwähnt, rücken aber nicht mehr ins filmische Rampenlicht, wenngleich sich Schrift, sowohl handschriftlich als auch gedruckt, weiterhin wie ein roter Faden durch das Filmgeschehen ziehen wird. So schreitet, wie bereits angemerkt, die mediale Inszenierung in dem Film genau so voran wie die historische Mediengeschichte.

3 PHONOGRAPH

Mit der Ankunft der Demeter und somit der des Grafen in England spielen auch Dr. Seward's Patienten, darunter Mr. Renfield, Harkers Vorgänger bei den Verhandlungen mit Dracula und nun dessen Diener, verrückt und erfahren daraufhin eine – damals nicht unübliche – Behandlung mit eiskaltem Wasser.²⁷ Die nächste Szene zeigt in Großaufnahme (*Close up*) Seward, wie er in den Phonographen-trichter spricht:

25 Hier sei angemerkt, dass Dracula bei seinem Eingreifen im Gegensatz zu der Romanzene nicht Englisch spricht, worauf Kittler zwecks tiefenpsychologischer Interpretation so viel Wert gelegt hatte. Vgl. Kittler (wie Anm. 3), S. 26f.

26 An dieser Stelle taucht die in der Figur Draculas transportierte Aidsthematik auf.

27 Vgl. hierzu: Foucault, Michel: *Wahnsinn und Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1973, S. 331 u. S. 525.



Abb. 11: Screenshot „Dracula“, Columbia TriStar 1992.

4 KINEMATOGRAPHIE

Auf den Phonographen folgt historisch der Kinematograph.²⁸ So auch hier: Nachdem Dracula sich an dem Blut von Minas Freundin Lucy gestärkt hat, kann er verjüngt bei Tage durch seine Wahlheimat wandern. Was nun folgt, ist einer der medialen Höhepunkte der Verfilmung: Durch das Kameraauge des Kinematographen betrachtet, bekommen wir zunächst einige Zeitungsartikel über die merkwürdigen Begebenheiten der unmittelbaren Vergangenheit, das Entkommen eines Wolfes aus dem Zoo, den merkwürdigsten Sturm der Geschichte und das Schicksal der Demeter bzw. deren Besatzung, vorgeführt – in den für die Anfangszeit des Kinematographen charakteristischen stockenden Bewegungen (verursacht durch die zur damaligen Zeit noch vergleichsweise niedrige Bildsequenz)²⁹, in geringerer Auflösung sowie mit dem charakteristischen Surren des Apparates –, bevor erneut eine Kreisblende Graf Dracula in den soeben geschilderten Charakteristika der Lumièrschen Erfindung unter der Londoner Bevölkerung wandeln lässt, bis die Bewegung in die heute übliche Glätte übergeht:

28 Zur Mediengeschichte des Films vgl.: Kreimeier, Klaus: „Mediengeschichte des Films“, in: Schanze, Helmut (Hrsg.): *Handbuch der Mediengeschichte*, Stuttgart 2001, S. 425-454; Schanze, Helmut (Hrsg.): *Metzler Lexikon Medientheorie/Medienwissenschaft*, Stuttgart 2002 oder Schnell, Ralf: „Von der Fotografie zum Film“, in: ders.: *Medienästhetik*, Stuttgart 2000, S. 41-47.

29 „Um die gewünschte Bewegungsillusion zu erreichen, müssen Filme mit einer Frequenz von mindestens 15 B/s projiziert werden. [...] [Aus dem Patent für Auguste und Louis Lumières „Apparat zur Herstellung und Vorführung chrono-photographischer Bilder“ – d.V. –:] Man kann auf diese Weise sehr scharfe, schnell auf einander folgende Bilder erhalten, z.B. 20 in der Secunde [sic!] mit einer Belichtungszeit von je 1/50 Secunde, und zwar auf einer während der Exposition unbeweglichen Fläche.“ Loiperdinger, Martin: *Film & Schokolade. Stollwerks Geschäfte mit lebenden Bildern*, Frankfurt a.M./Basel 1999, S. 95f.



Abb. 12: Screenshots „Dracula“, Columbia TriStar 1992.

Während die Blende sich öffnet, annonciert eine männliche Stimme den Kinematographen, „the greatest attraction of the century“ [Transkription d.V.], nach der der Graf, als er es zu einer ersten Begegnung mit Mina kommen lässt, auf der Suche zu sein angibt. Nachdem die Stimme wiederholt propagiert hat: „See the amazing cinematograph“ [Transkription d.V.], lenkt der Graf mit einem hypnotischen „See me!“ [Transkription d. V.] Minas Blick auf sich. Hier kündigt sich phonisch eine Gleichsetzung Draculas mit dem thematisierten Medium an, die bald bildlich fixiert werden soll. Nach anfänglichem Sträuben ihrerseits begleitet Mina ihn schließlich zu dem „wonder of the civilized world“³⁰ [Transkription d.V.].

Was sie zu sehen bekommen, sind diverse Kurzfilme, darunter eine Version der zur Berühmtheit gelangten Zugfahrt der Brüder Lumière,³¹ die den ‚Angriff‘ Draculas auf seine Auserwählte gleichsam untermalt, wobei Mina ähnlich erschrocken auf dessen Avancen reagiert, wie das Publikum in dem Zug-Film-Mythos auf das auf es zubrausenden Transportmittel.³²

30 “Altogether, the film poses as a kind of palimpsest of a hundred years of movie history: the year Dracula comes to London is 1897, and the reason he gives for his trip (to the hapless Mina) is that he had heard about a new marvel of science: the cinematograph. What more fitting, then, than the idea that Dracula should seduce Mina at the movies [...]”. Elsaesser, Thomas: „Francis Ford Coppola and Bram Stoker’s Dracula“, in: Neale, Steve/Smith, Murray (Hrsg.): *Contemporary Hollywood Cinema*, London/New York 1998, S. 198.

31 Hierbei handelt es sich nicht um einen der bekannten Lumière-Filme. Hinweis von Josef Garncarz.

32 Vgl. Loiperdinger, Martin: „Lumières Ankunft des Zugs. Gründungsmythos eines neuen Mediums“, in: *KINtop*, H. 5, 1996, S. 36-70.



Abb. 13: Screenshot „Dracula“, Columbia TriStar 1992.

Diese Gleichsetzung von Dracula (sprich: Monster) und Medium erscheint wie ein filmisches Zitat der folgenden Eisner-Aussage:

Und wie einstmals im Grand Café die Zuschauer sich unwillkürlich erschrocken auf ihren Sitzen zurückwarfen, weil Lumières in den Bahnhof einfahrende Lokomotive riesengroß auf sie zuzufahren schien, so kommt *Nosferatu* als unheimliche Drohung auf uns zu und lässt uns zusammenschrecken.³³

Und diese Gleichsetzung scheint zu suggerieren, dass es sich hier um im Wesen verwandte Dinge handelt, d.h., dass Medien, hier der Film, in gewissem Sinne Gespenster, gar Blutsauger sind.³⁴ Inwiefern dies für die anderen, hier thematisierten Medien gilt, wird an späterer Stelle noch auszuführen sein.

Während Dracula seine Auserwählte zu beißen und somit zu sich zu nehmen versucht, zeigt die Leinwand folgendes Bild, das die Erotik des Vorgangs emphasiert.

33 Eisner, Lotte H.: *Die dämonische Leinwand*, Frankfurt a.M. 1979, S. 100f.

34 Dies geht wiederum mit dem Aspekt der Perzeption des Wahnsinns im 18. und 19. Jahrhundert Hand in Hand: „Der Wahnsinn ist möglich geworden durch all das, was das Milieu beim Menschen an animalischer Existenz hat unterdrücken können. [...] Die Risiken, wahnsinnig zu werden, nehmen in dem Maße zu, wie das um den Menschen herum und von ihm konstituierte Milieu dichter und kompakter wird. [...] Der Wahnsinn wird also zur anderen Seite des Fortschritts“ – man könnte ergänzen: des medialen Fortschritts. Foucault (wie Anm. 27), S. 382f.



Abb. 14: Screenshot „Dracula“, Columbia TriStar 1992.

Der Biss gelingt jedoch nicht: Mitten in der Bewegung hält der Graf inne, seine Zähne, die sich vorher zum Biss verlängert hatten, bilden sich zurück: Dies kann einerseits als eine weitere Anspielung auf die in die Figur des Grafen von der Gesellschaft hineinprojizierte Angst vor dem Wahnsinn (hier verkörpert in der – sexuellen – Leidenschaft) rezipiert werden, denn es ist ein Beispiel dafür, „daß die Leidenschaften, wenn sie sehr heftig sind, eine Art Tetanus oder Katalepsie haben entstehen lassen, so daß die Person dann mehr einer Statue als einem Lebewesen glich“³⁵; andererseits kann das Faktum auch auf das Wesen des Mediums in seiner Relation zum Rezipienten hin interpretiert werden, wie gleich ersichtlich werden wird. Der entflohenen Wolf (=Vampir) bringt die Leute in Aufruhr³⁶ und die Leinwand (auf der Leinwand) zeigt im Scherenschnittstiel, bevor sie wieder den heranfahrenden Zug präsentiert, kurz die Szenen jener Schlacht mit den Türken, in der der Graf selbige vor mehr als vier Jahrhunderte besiegte, grausam tötete und somit sein eigenes Schicksal besiegelte. Die Gleichstellung von Vampir und Medium wird erneut in folgendem Bild (bzw. in der auf das Internet verweisenden Kopplung von Schrift und Bild) fixiert:

35 Ebd., S. 230. Destilliert man die sexuelle Anspielung, so kann man sagen, dass der ‚Kuss‘ bzw. der dadurch verkörperte sexuelle Akt hier nicht gelingen kann, da es sich erstens um diejenige Person handelt, die der Graf liebt, und zweitens sie sich auch noch sträubt – später, als Mina disponiert ist, gelingt der ‚Biss‘.

36 Die hier dargelegte Interpretation läuft derjenigen Kümmels konträr, die behauptet, der Film dekonstruiere mit dieser Szene den besagten „Gründungsmythos der Kinematographie“, da ein „die Zähne bleckender weißer Wolf [...] nicht etwa ein gefilmter Zug“ die Zuschauer das Fürchten lehre. Kümmel, Albert: „Ein Zug fährt ein – Anmerkungen zur Kinodebatte“, in: ders. u.a. (Hrsg.): *Einführung in die Geschichte der Medien*, Paderborn 2004, S. 152. Oberflächlich betrachtet mag diese Sichtweise sich anbieten, bei einer genaueren Betrachtung, wie sie hier stattfindet, zeigt sich hingegen, dass dem nicht so ist. Kümmel lässt außer Acht, dass der Wolf eine der Inkorporationsformen des Vampirs ist und dass dieser hier, wenngleich auf sehr subtile Art und Weise, wie die Standbilder zeigen, mit dem Film bzw. dem frühen Kino assoziiert, ja gleichgesetzt wird.



Abb. 15: Screenshot „Dracula“, Columbia TriStar 1992.

Über der fliehenden Mina sehen wir in der jahrmarktähnlichen Kulisse der Filmvorführung³⁷ das Abbild einer Vampirfledermaus, daneben, direkt über dem Grafen, prunkt in riesigen Lettern die Überschrift „Ghost“.

Vor den Flimmerbildern³⁸ des Kinematographen kommen sich Mina und der Graf, durch die Beschäftigung mit dem Wolf, den letzterer unter seiner Kontrolle hat und der, wie bereits erwähnt, auch eine seiner Verwandlungskorporationen präsentiert, näher, da der Graf (das Monster) eine unwiderstehliche Anziehungskraft auf Mina ausübt.



Abb. 16: Screenshots „Dracula“, Columbia TriStar 1992.

37 Es handelt sich hier wahrscheinlich um einen Jahrmarkt mit einem Wanderkino, in dem ein Kurzfilmprogramm vorgeführt wird, wobei historische Authentizität nicht im Vordergrund steht: Zur damaligen Zeit durchaus populäre Nacktszenen wurden nie mit anderen Kurzfilmen gemischt präsentiert. Hinweis von Josef Garncarz.

38 „Photographische Fachblätter bemängeln vor allem ‚das lästige Zittern und Flimmern‘. [...] [Zitat aus einem Artikel der *Photographischen Rundschau*, Nr. 7, 1896 – d.V. –:] Wir sehen ein herrliches Bild, wo auf sturmbewegter See ein Fischer hinausrudert; kräftige Ruderschläge bringen das Boot durch die tosende Brandung. Die heranrollenden, hoch aufspritzenden Wogen, auf deren Kämmen das Boot tanzt, sind mit wunderbarer Naturtreue wiedergegeben. Aber die seitlich sichtbare Mole schwankt hin und her, als ob sie durch das heftigste Erdbeben in ihren Grundfesten erschüttert würde. Noch viel peinlicher ist es, wenn das Gemäuer der Börse zu Marseille derart ins Wanken kommt, dass man für die Köpfe der Vorübergehenden in ängstlicher Sorge bleiben muss.“ Loiperdinger (wie Anm. 29), S. 141f.

„Auch der Edison-Pavillon der Dresdner Gewerbeausstellung“, so Loiperdinger über das „Geschäft mit dem *Kinematograph Lumière*“ in Deutschland, „zeigt sich als ‚wahrer Magnet‘“.39 Diese Assoziation erhält durch das hinter dem knienden Grafen neben der Leinwand befestigte *Edison*-Werbeplakat Substanz. Sowohl die Filmsequenzen als auch die sorgfältig ausgewählten Requisiten beschwören so das frühe Kino herauf, was unter der Berücksichtigung der beschriebenen Gleichschaltung folgende Gleichung ergibt: Dracula = Film zieht Mina = Publikum an.

In Anbetracht der Tatsache, dass man anfänglich von den ersten Filmen der Brüder Lumière als von „lebenden Photographien“40 sprach, sind die jeweiligen ‚Begegnungsmedien‘, durch die der Graf auf Mina trifft, mit Raffinesse selektiert: Zuerst begegnet er ihr in Form einer Fotografie, d.h. in der „darauf festgehaltenen Phantasmagorie einstigen Lebens“41, die zweite Begegnung findet bei einer öffentlichen Vorführung der ‚Erfindung des Jahrhunderts‘ statt: Der ‚Inhalt‘ des Kinematographen sind ‚lebende‘ Bilder. So könnte man vermuten, dass hintergründig der Film (= Dracula) tote Bilder (= Elisabeta) zum Leben erweckt bzw.: erwecken soll: Der Versuch scheitert wie beschrieben – muss notwendigerweise scheitern,42 denn was der Film in Realität präsentiert, ist die Fixierung eines vergangenen Zeitabschnittes (im Gegensatz zur Photographie, die punktuell fixiert): „[...] der Raum war vernichtet, die Zeit zurückgestellt, das Dort und Damals in ein huschendes, gaukelndes Hier und Jetzt verwandelt“.43 Diese Präntation des Films, sein Vorgaukeln von Gegenwärtigkeit, das Elsaesser „the very peculiar tragedy of photography and cinema“44 nennt, führt Bazin zu der trefflichen Charakterisierung als „sich bewegende Mumie“45 – nichts anderes ist Dracula.

39 Ebd., S. 155f.

40 Ebd., S. 137.

41 Voss, E.T.: „Das ‚sehende Papier‘. Betrachtungen zum Medium Photographie aus der Sicht des Sammlers“, in: *Neue Rundschau*, Nr. 92, 1986, S. 174.

42 Eine zweite, kühnere Lesart dieser Szene führt zu der Folgerung, dass, wenn Dracula den Film inkorporiert, der ‚Biss‘, man könnte auch sagen: die (emotionale) Übernahme des Rezipienten durch den Film, an dieser Stelle nicht gelingen kann, da ersterer noch nicht völlig von der neuen Erfindung eingenommen und daher noch nicht zur Hingabe bereit ist – an späterer Stelle wird sich dies ändern (allerdings wird dann kein kinematographischer Link mehr erfolgen).

43 Mann, Thomas: „Der Zauberberg“, in: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Bd. 3, Frankfurt a.M. 1960, S. 442.

44 Elsaesser (wie Anm. 30), S. 198.

45 Bazin, André: „Ontologie des photographischen Bildes“, in: ders.: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, Köln 1975, S. 25.

EXKURS: TELEGRAPH

In einer Mediengeschichte darf natürlich auch der Telegraph nicht zu kurz kommen⁴⁶: Miss Lucys Verlobter, Arthur Holmwood, hat wegen der merkwürdigen Veränderungen, die mit ihr vorgegangen sind, seinen Freund Dr. Seward um Hilfe gebeten, der – selber keinen Rat wissend und daher folgernd, dass es sich um etwas psychisches⁴⁷ handelt – seinen Mentor Prof. Van Helsing um Hilfe bittet – telegraphisch, der daraufhin angereist kommt.



Abb. 17: Screenshot „Dracula“, Columbia TriStar 1992.

Nach den Thematisierungen der neuen Medien wird nun scheinbar wieder ein Schritt zurück gemacht, zur Schrift, diesmal sind es jedoch keine handschriftlichen Aufzeichnungen, die ins Rampenlicht rücken, sondern, wie bereits erwähnt, gedruckte: Van Helsing, der mit obskuren Dingen mehr als vertraut ist, ist Dracula auf die Schliche gekommen und liest in Kapitel II noch einmal etwas über seinen Feind nach – wir sehen in Großaufnahme (close up) eine schön illustrierte Ausgabe über den ‚historischen‘ Grafen.⁴⁸

46 Zur Mediengeschichte der Graphien vgl. Schanze, Helmut: „Integrale Mediengeschichte“, in: ders. (Hrsg.): *Handbuch der Mediengeschichte*, Stuttgart 2001, S. 207-280.

47 Hier ergibt sich erneut ein Brückenschlag zu dem Aspekt der Perzeption Wahnsinns (im 18. und 19. Jahrhundert), von dem Lucy durch den Grafen infiziert wurde. Zum Zusammenhang von Wahnsinn und Hysterie, diejenige Wahnsinnsgestalt bzw. Krankheit, mit der Lucy zu kämpfen scheint, siehe allgemein: Foucault (wie Anm. 27), S. 285ff. und speziell in Bezug auf Lucy: Kittler (wie Anm. 3), S. 35ff.

48 Coppola ist somit der erste Dracula-Regisseur, der auf diese Art und Weise den historischen Stoff miteinbezieht. Eine literarische Aufarbeitung findet er auch in dem jüngst erschienenen Roman *Der Historiker* von Elizabeth Kostova (Berlin 2005).



Abb. 18: Screenshot „Dracula“, Columbia TriStar 1992.

Hiernach ist es wieder Handschrift, die in Szene gesetzt wird: Nachdem Mina einen Brief einer Schwester aus einem Stift in Transsylvanien erhalten hat, dass Jonathan Harker sehr krank bei ihnen angekommen sei und nun von ihnen gepflegt werde, ferner Minas sofortige Anreise zum Zwecke der Hochzeit wünsche, teilt sie dem Grafen, den sie nun häufiger trifft, schriftlich mit, dass sie ihn nicht mehr sehen könne, da sie zu ihrem Verlobten nach Transsylvanien reisen müsse, um ihn dort direkt zu ehelichen, woraufhin die Tinte durch die Tränen des Grafen verwässert wird.

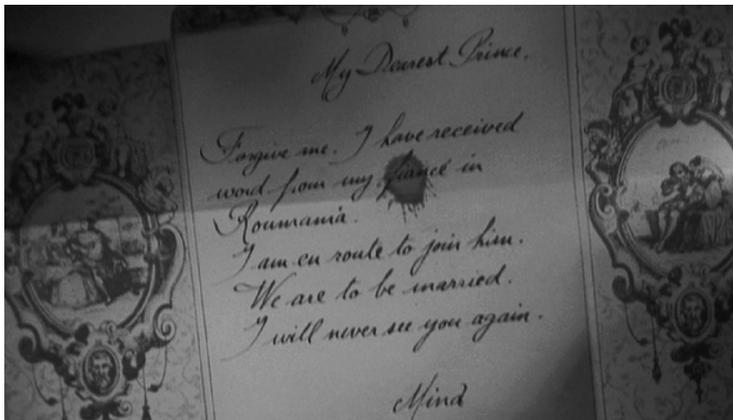


Abb. 19: Screenshot „Dracula“, Columbia TriStar 1992.

Es ist evident, dass zwischen der Thematisierung der neuen Medien immer wieder auf das ältere Medium der Schrift rekurriert wird, was zu der These Anlass gibt, dass Schrift sich wie ein Nähfaden durch die Historie der Medien zieht, diese zugleich verbindend, so dass sie in dieser Eigenschaft als Konstante im medialen Szenario des Umbruchs erscheint.

Ein Umbruch steht auch im Film kurz bevor: In der nächsten Szene sehen wir Mina auf einem Schiff, wie sie ihre Tagebuchaufzeichnungen bezüglich des Grafen in das Grab des Meeres schickt. Diese Geste leitet den Abschied von Dracula und mit ihm von der Geschichte der Aufzeichnungsmedien ein und antizipiert das kafkaeske Finale, wobei das Element des Wassers⁴⁹ als Herold der Negativität den Stachel nimmt. Einen letzten Blick auf Schrift in ihrer gedruckten Form erhalten wir in Kapitel 17 während der Jagd auf den Grafen, als Dr. Van Helsing durch einen Exorzismus⁵⁰ die heilige Erde, in der der Graf ruhen muss, um neue Kräfte zu schöpfen, für ihn unbrauchbar macht.



Abb. 20: Screenshot „Dracula“, Columbia TriStar 1992.

Schrift in ihrer handschriftlichen Form taucht noch einmal bei der Verfolgung des Grafen in Form von Jonathans Tagebuchaufzeichnungen auf.

-
- 49 Erneut sei hier auf Shakespeare verwiesen bzw. auf die Verwandlungskraft, die der Luftgeist Ariel im *Tempest* dem Element des Wassers zuschreibt: „Full fathom five thy father lies;/Of his bones are coral made;/Those are pearls that were his eyes;/Nothing of him that doth fade/But doth suffer a sea-change/Into something rich and strange [...]“. Shakespeare, William: „The Tempest“, in: *The Complete Works*, hrsg. v. Peter Alexander, London/Glasgow 1964, S. 7. Auf eine ähnliche ‚Veredelung‘ des ‚Blutsaugers‘ weist auch das Ende des Films hin.
- 50 Hier wird der Exorzismus, das gesprochene Wort also, benutzt, um ein Phantom zu vernichten, Wispel in Mörikes *Maler Nolten* weist auf einen weiteren Gebrauch hin: „[...] ich werde mich erbieten, ein praktisches Kolloquium über Nautik und höhere Schwimmkunst vorzutragen; ich werde dem guten Kollmer überhaupt dieses und jenes Phantom kommunizieren.“ Mörike, Eduard: *Maler Nolten*, Stuttgart 2002, S. 131.

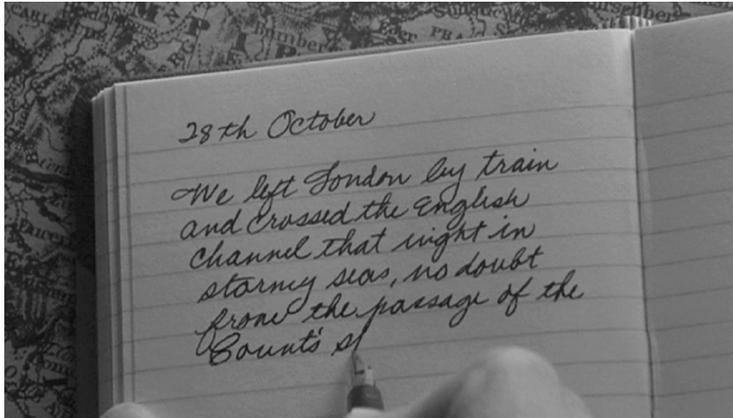


Abb. 21: Screenshot „Dracula“, Columbia TriStar 1992.

Ein Telegramm, das Holmwood von einem seiner Angestellten bekommt, diesmal nur Erwähnung findet und lediglich kurz in der Hand Holmwoods (*long shot*) gezeigt wird, hilft ihnen bei der Verfolgung und Zerstörung des Vampirs. Ihrer – ebenfalls blutigen – Taten gedenkend, muss Van Helsing zuletzt entgeistert innehalten und feststellen: „We’ve all become God’s madmen, all of us“ [Transkription d.V.].

Im Sinne Kittlers könnte man zusammenfassend – wenngleich mit einem zwinkernden Auge – sagen, dass ein moderner Medienverbund, die vereinte Ingebrauchnahme von Handschrift, Typographie, Phonographie und Kinematographie, antritt, dem Adler aus Kafkas Erzählung gleich, Magisches, Triebhaftes, Leidenschaft, verkörpert durch den Grafen bzw. durch das Monster in ihm (zu dem er wohlgermerkt erst durch das Medium der Schrift geworden ist), zu vernichten und sich, als dies geschafft ist,⁵¹ gleichsam in dessen Blut auslöscht. Dies ist jedoch, wie wir gesehen haben, hier zu einfach.

FAZIT

Coppolas Verfilmung übernimmt, gleich Shakespeares Theaterstücken dem Theater und dem Schauspiel gegenüber, Archivfunktion für Graphien, angefangen von der Handschrift, über gedruckte Schrift, Fotografie, Telegraphie, Phonographie bis hin zur Kinematographie, keine wird übergangen. In der Gleichsetzung von

51 Kritiker könnten auf die Idee kommen, zu sagen ‚scheint‘, da der Graf, als er sich mit letzter Kraft in die Kapelle ‚rettet‘, von Mina (durch Vollzug des Rituals mit ‚Pfahl durchs Herz und Kopfabtrennung‘ – soviel zum ‚phallischen‘ Impetus der Methode – vgl. Kittler (wie Anm. 3), S. 38) noch Erlösung findet, was sein sich sowohl verjüngendes als auch verklärendes Gesicht andeutet; was jedoch definitiv stirbt, ist die äußere Hülle, die blutdürstende Bestie, um mit Freud zu sprechen, das *Es*, und des Zuschauers Phantasie bleibt ein dem Ende des *Faust II* gleiches Aufsteigen, nicht Faustens, sondern Draculas Entelechie zu imaginieren.

Medium und Vampir/Geist problematisiert sie diese jedoch zugleich und reflektiert, den Zuschauer mit einer impliziten Medienkritik konfrontierend, ihr eigenes Wesen.

Was genau qualifiziert den Vampir als Identifikationsplattform für die einzelnen Medien?

Der Vampir ist eine Schnittstelle, ein Grenzgänger zwischen Leben und Tod, er ist, um es mit Foucaults der Leidenschaft (die der Vampir, q.e.d., auch verkörpert) gewidmeten Worten auszudrücken, „die Grenze, die sie sich gegenseitig setzen, und der Ort ihrer Kommunikation“⁵², er gehört keiner Seite vollkommen an, partizipiert jedoch als Geist an beiden.

Wie verhält es sich mit Schrift? Wie wir gesehen haben, nimmt sie im Film zunächst Leben: Elisabeta tötet sich aufgrund der durch sie transportierten Nachricht vom Tode ihres Gemahls, darauf erschafft sie ‚Leben‘: Aufgrund derselben Nachricht und ihrer Konsequenzen wird der Graf zum Vampir, der ewig leben kann bzw. (ohne Feinde) könnte („[...] Gespenster alias Medien können gar nicht sterben“)⁵³. Ferner hilft sie bei der Vernichtung dessen, was sie erschaffen hat (darauf wird noch zurückzukommen sein). Überdies zieht sie sich als roter Faden durch die Mediengeschichte, indem sie immer wieder neue Medien frequenziert, sozusagen sowohl den Film⁵⁴ als auch das Internet ‚infiziert‘; in der Form des *Chats* oszilliert sie gleichsam zwischen Schriftlich- und Sprachlichkeit.⁵⁵

Ein weiteres Charakteristikum qualifiziert sie als Grenzgänger: Auch hier mag uns Hamlet als Beispiel dienen:

King. How fares our cousin Hamlet?/*Ham.* Excellent, i' faith; of the chameleon's dish./I eat the air, promise-cramm'd;/you cannot feed capons so./*King.* I have nothing with this answer, Hamlet;/these words are not mine./*Ham.* No – nor mine now.⁵⁶

Gesprochene Worte als Gedankenäußerung sind ephemere: Sie bilden die Schnittstelle zwischen Zukunft (die Distanz, die Gedanken bis zu ihrer phonischen Äußerung zurücklegen) und Vergangenheit (der Moment des Erklingens geht mit dem Moment des Verklingens Hand in Hand) – und gehören dem Sprecher nach der getanen Äußerung nicht mehr; für Schrift gilt ähnliches: Schon im Moment der

52 Foucault, Michel: *Wahnsinn und Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1973, S. 226.

53 Kittler (wie Anm. 20), S. 198.

54 Angefangen vom Stummfilm, in dem sie in Form von ‚Inserts‘ auftaucht, bis hin zu neuesten Filmen wie „Kill Bill“, in dem sie eine ‚bescheidene Nebenrolle‘ erhält und bezüglich ihrer Selbstreflexion gar an Sternes Roman *The Life and Opinions of Tristram Shandy* erinnern mag.

55 Zur Problematik der Stimme siehe auch Derrida, Jacques: *De la Grammatologie*, Paris 1967, S. 15f.

56 Shakespeare, William: „Hamlet“, in: *The Complete Works*, hrsg. v. Charles Jasper Sisson, London 1964, S. 1049.

Perzeption können die durch sie transportierten Gedanken ihre Aktualität eingebüßt haben – für den Empfänger sind sie hingegen aktuell (und mächtig).

Auf die „Verwandtschaft des Schreibens mit dem Tod“ verweist auch Foucault in seinem berühmt gewordenen Autor-Aufsatz:

Diese Verbindung kehrt ein jahrtausendealtes Thema um; die Erzählung oder das Epos der Griechen war dazu bestimmt, die Unsterblichkeit des Helden zu verewigen, und wenn der Held zustimmte, jung zu sterben, so geschah dies, damit sein geweihtes und durch den Tod erhöhtes Leben in die Unsterblichkeit eingehen konnte; die Erzählung löste den hingenommenen Tod ein. In anderer Weise hatte auch die arabische Erzählung – ich denke an *Tausendundeine Nacht* – das Nichtsterbenkönnen zur Motivation.⁵⁷

Hier ist es umgekehrt: Der Akt des Schreibens (sowohl per Hand als auch mit der Maschine), der Gebrauch der Graphien also, dient nicht – und schon gar nicht mit Zustimmung des ‚Helden‘ – zur Konstruktion von Unsterblichkeit, sondern gerade zur Vernichtung derselben. Nicht das ‚Nichtsterbenkönnen‘, sondern das ‚Unbedingtsterbenmüssen‘ dient zur Motivation.

Für Phonographie mag der Protagonist von Marcel Beyers Roman *Flughunde* sprechen, der sich selbst als „Stimmstehler“ bezeichnet: „Lebendige Wesen haben ihren Teil gegeben, hier sind Absonderungen des Lebens gepresst worden, damit Klang zu Materie werden kann“⁵⁸ oder

Bin zu einem Stimmstehler geworden, habe die Menschen an der Front stimmlos zurückgelassen und verfüge fortan nach eigenem Ermessen über ihre letzten Laute, zeichne sie auf, nehme von jeder beliebigen Stimme einen Teil fort und kann sie ohne Kenntnis des Sprechers einsetzen, auch über dessen Tod hinaus.⁵⁹

Die Parallelen zum Grenzgängertum und zum Vampirismus liegen auf der Hand.

Mit dem, was die Leinwand bietet, verhält es sich, wie bereits angedeutet, ähnlich:

Wenn aber das letzte Flimmerbild einer Szenenfolge wegzuckte, im Saale das Licht aufging und das Feld der Visionen als leere Tafel vor der Menge stand, so konnte es nicht einmal Beifall geben. Niemand war da, dem man durch Applaus hätte danken, den man für seine Kunstleistung hätte hervorrufen können. Die Schauspieler, die sich zu dem Spiele, das man genossen, zusammengefunden, waren längst in alle Winde zerstreut; nur die Schattenbilder ihrer Produktion hatte man gesehen, Millionen Bilder und kürzeste Fixierungen, in die man

57 Foucault, Michel: „Was ist ein Autor?“, in: Jannidis, Fotis u.a. (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 204f.

58 Beyer, Marcel: *Flughunde*, Frankfurt a.M. 1995, S. 24.

59 Ebd., S. 123.

ihr Handeln aufnehmend zerlegt hatte, um es beliebig oft, zu rasch blinzelndem Ablauf, dem Elemente der Zeit zurückzugeben. Das Schweigen der Menge nach der Illusion hatte etwas Nervloses und Widerwärtiges. Die Hände lagen Ohnmächtig vor dem Nichts.⁶⁰

Die Figuren auf der Leinwand gleichen dem Vampir: Sie gaukeln dem Auge (durch Konservierung einer zum Zeitpunkt der Präsentation vergangenen Gegenwart) Lebendigkeit vor, vollführen in Realität aber einen „Totentanz“⁶¹ (mit „Zelluloidgespenstern“⁶²), wie Thomas Mann durch eben jene Überschrift für das dem Kino gewidmete Kapitel in seinem Roman *Der Zauberberg* impliziert; so sind sie wie der Graf lebendig und zugleich doch tot. Und was hat es mit dem Angriff des Films (= *Dracula*) auf sein Publikum (= Mina) auf sich? Zunächst kann man wieder Jacob gedenken, dessen Ausführungen in seinem Roman *Blut und Zelluloid* auf Mareys chronophotographische Flinte anzuspielen scheinen, über die Kittler schreibt, dass so der „Transport von Bildern [...] nur den von Patronen“⁶³ wiederholt, was mit Alfred Kerrs Aussage, dass einem im Kino „etwas in die Augen schießt“⁶⁴, korrespondiert.

Über einen indirekteren Angriff des Mediums schreibt Schwering – auf den in dem besagten Eisner-Zitat (jedoch nicht als solchem) thematisierten Zug-Film-Mythos rekurrierend:

Im Kino kann die Gefahr, das Schreckliche, Monströse, Ungewohnte in amüsanter Form genossen werden. Der scheinbar direkte Angriff auf Leib und Leben durch die pure Präsenz eines herannahenden Zuges wandelt sich zum Gespenst, dessen filmische Existenz den ursprünglichen Horror zwar nochmals furchterregend heraufbeschwört, die Zuschauer aber nicht mehr von den Sitzen reißt. [...] Doch bedeutet diese Sublimation noch keine Entwarnung, wenn sich nun an-

60 Mann (wie Anm. 43), S. 441.

61 Der u.a. durch die großen Mortalitätskrisen im ausgehenden Mittelalter sich in Bild und Schrift manifestierende Totentanz stellte „in einer kreisförmigen Anordnung den Tanz des personifizierten Todes mit verschiedenen Repräsentanten der spätmittelalterlichen Gesellschaft dar“ und war als „monumentale, ins Bild gebannte Bußpredigt[...]“ in der Reflexion des Todes „ausgerichtet auf das Leben, auf die Selbstverantwortung des Menschen für seine christliche Lebensgestaltung, die sich in und an der Gesellschaft bewähren muß, um ewiges Seelenheil zu erwerben [...] Als Allegorie für die Zerstörung der gesamten menschlichen Existenz offenbart die Darstellung der tanzenden Toten die Sehnsucht der mittelalterlichen Menschen nach einem sinnerfüllten Leben.“ Schulte, Brigitte: *Die deutschsprachigen spätmittelalterlichen Totentänze. Unter der Berücksichtigung der Inkunabel ‚Des dodes dantz‘. Lübeck 1489, Köln/Wien 1990, S. 2ff.*

62 Kittler (wie Anm. 3), S. 97.

63 Kittler (wie Anm. 20), S. 190.

64 Kerr, Alfred: „Kino“, in: Kaes, Anton (Hrsg.): *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, Tübingen 1978, S. 76. Hier ist natürlich eine gewisse Doppelbödigkeit vorhanden: Was einem in die Augen schießt, sind bei gewissen Filmen natürlich Tränen, es können aber auch im Sinne Jacobs und Kittlers die Bilder sein.

dererseits der Verdacht aufdrängt, der Film sei als Vampir oder Parasit noch viel unheilvoller, da er sein Werk der Verführung maskiert betreibt und erst dann als Verhängnis in Erscheinung tritt, wenn bereits alles zu spät ist, d.h. die Realität schon vom Schatten ihrer selbst, der Simulation, eingeholt ist.⁶⁵

Indem das moderne Medium Film insinuiert, dass es selbst nicht das ‚pralle Leben‘ ist, das es zu sein vorgibt, und uns somit vor einer Überbewertung der ihm von uns zugeschriebenen Eigenschaften – z.B. als „Ersatz für die Träume“⁶⁶ – gleichsam warnt, rückt es, das „das kulturelle Gedächtnis im 20. Jahrhundert sowohl geprägt als auch beliefert“⁶⁷ und „die Geschichtsschreibung durch ein visuelles Archiv“⁶⁸ bereichert hat, hier also auf eine Metaebene der Selbstreflexion. Demgemäß ist der Film nicht mehr nur wie bei Kracauer „Abbild kollektiver Tiefenschichten der Kollektivmentalität, die sich mehr oder weniger unterhalb der Bewusstseinsdimension erstrecken“⁶⁹, sondern tritt, was die ‚bewusste‘ Archivfunktion betrifft, in Konkurrenz sowohl zu den ‚älteren‘⁷⁰ als auch zu den neusten Medien, beispielsweise zum Internet, das vor allem der Institution ‚Literatur-Archiv‘

-
- 65 Schwering, Gregor: „Kinodebatten“, in: Schanze, Helmut u.a. (Hrsg.): *Theorien der Neuen Medien*, München 2006. Hier ließe sich ohne Probleme mit dem Computer anknüpfen, über dessen Archivfunktion Umberto Eco seine Romanfigur Belbo im *Foucaultschen Pendel* philosophieren lässt: „Doch Abu [der Computer – d.V.] erlaubt nun auch kleine lokale Selbstmorde, provisorische Amnesien, schmerzlose Sprachverluste. [...] Hier ist es schöner, hier kann man Gedanken zertrümmern. Der Bildschirm ist eine Galaxie aus Tausenden und Abertausenden von Asteroiden, säuberlich aufgereiht, weiß oder grün, und du bist es, der sie erschafft. Fiat Lux, Big Bang, sieben Tage, sieben Minuten, sieben Sekunden, und vor deinen Augen entsteht ein Universum in permanenter Verflüssigung, das keine präzisen kosmologischen Linien kennt und keine Fesseln [...] hier geht man auch in der Zeit zurück, die Lettern erscheinen gleichmütig, tauchen hervor aus dem Nichts und kehren brav wieder dorthin zurück, ganz wie du befiehlst, und wenn du sie löschst, lösen sie sich auf und verfügen sich wieder als Ektoplasma an ihren natürlichen Ort [...] wie der Fressfisch in Yellow Submarine, du hältst eine Taste gedrückt, und die irreparablen Lettern flitzen rückwärts zu einem gefräßigen Wort und verschwinden in seinem Rachen, es saugt sie auf, und schwrrldiwupp hat es sie verschlungen, und wenn du nicht aufhörst, verschlingt es sich selber, um sich an seinem eigenen Nichts zu mästen, ein Schwarzes Loch von Cheshire.“ Eco, Umberto: *Das Foucaultsche Pendel*, München 2003, S. 40f.
- 66 Hofmannsthal, Hugo von: „Der Ersatz für die Träume“, in: Kaes (wie Anm. 64), S. 149-152.
- 67 Lommel, Michael/Schäfer, Jörgen: „Vom Band zum Netz. Gedächtnismedien“, in: *Navigationen*, Jg. 2, H. 2, 2002, S. 48.
- 68 Ebd.
- 69 Kracauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt a.M. 1984, S. 12.
- 70 Genannt sei hier beispielhaft Lawrence Sternes Roman *The life and opinions of Tristram Shandy*, der, wie Coppolas *Dracula*-Inszenierung, sich selbst in seiner Konstruiertheit parodiert.

den Rang und das Monopol abzulaufen im Begriff steht.⁷¹ Von der Problematik des Ephemeren, die mit dem stetigen Wandel der Technik einhergeht, an den manche Leser bezüglich des neuen Mediums jetzt unweigerlich denken werden, ist, so sei hier festgestellt, auch das Medium Schrift, eingefangen in Briefen, Büchern, etc. nicht freizusprechen: Ebenso wie Disketten und andere technische Datenträger mit dem Fortschritt ihrer Abspielgeräte zukünftig nicht mehr lesbar sein werden, ist auch handschriftlichen und gedruckten Dokumenten, sofern sie nicht stets ‚übersetzt‘ „im Ganzen“ leben, wie Friedrich Schiller so schön formuliert, Unsterblichkeit nicht garantiert. Derart im Untergang begriffen ist, um ein konkretes Beispiel anzuführen, in unserer heutigen Zeit die Schrift Sütterlin, von der man nicht behaupten kann, dass noch viele junge Menschen ihrer mächtig sind. Mit ihr werden viele in Archiven gelagerte handschriftliche Zeitdokumente, werden viele durch sie transportierte Informationen die Zeiten nicht überdauern. An dieser Stelle schließt sich der Kreis: Das Medium ist das Monster, ist der Blut-sauger, in dem Genese und Destruktion sich die Hände reichen – und es kann als solches, wie Kafkas Adler, in seinem eigenen Blute ertrinken, d.h., wie in der Verfilmung über den Fürsten Dracula, sich in verschiedene Inkorporationen aufspalten sowie darin mit seiner Zerstörung drohen.

71 Als Beispiel sei hier der Nietzsche-Briefwechsel angeführt, der mittlerweile für jeden unter der Adresse <http://ora-web.swkk.de:7777/swk-db/niebrief/index.html>, 01.03.2005 im Internet zugänglich ist, im Gegensatz zu anderen, noch durch das Urheberrecht geschützten Beständen, auf die die Institution Archiv eine feste Hand hält.