



Anja Lauper

Ein Vampir oder mehrere – Wolken, Dunst und Schwarm in Francis Ford Coppolas *Bram Stoker's Dracula*

Alles beginnt in Francis Ford Coppolas *Bram Stoker's Dracula* mit, alles emergiert aus der Wolke: rechte Hälfte der Einstellung hell, linke dunkel, wölkt sich Dunst um die Kuppel mit dem christlichen Steinkreuz, verdichtet, schickt sich an, den Buchstaben des Gesetzes der westlich-abendländischen Hemisphäre zu verschlingen, schluckt ihn schließlich ganz, bevor das aufgerichtete Kreuz, paradigmatisches Zeichen des Christentums; Phallus, herausragender Signifikant des Symbolischen und damit der Ära der bewegten Lettern Gutenbergs, auf rotem Grund zerschellt. *Incipit tragoedia*, das Drama fürs Auge¹ und des Auges, der Film über den Film, das Kino über das Kino² beginnt. Ausgehend von dieser ersten Einstellung wird der rumänische Prinz Dracula sich von seinem Gott, für den er siegreich kämpfte, losgesagt haben, um im Jahr 1897 – dieser doppelten Geburtsstunde des populärsten aller Vampirromane³ und, keine neun Monate früher, dem populärsten aller Unterhaltungsmedien, dem Kino⁴ –, als neuer Anti-Christ den Schauplatz des zweifachen Geschehens: London, heimgesucht zu haben; bevor er, verjüngt und erlöst von Frauenhand, ins Elysium einer restituierten malerischen Perspektive (Apotheose der Illusion souveränen Sehens) eingegangen sein wird. Auf der Grundlage eines feudal erworbenen Vermögens, das er der kapitalistischen Ökonomie und deren Zirkulationskanälen infiltriert, wird Dracula, blasphemischer Repräsentant, pervertierte Verkörperung und letzter Abkömmling einer abgedankten »Symbolik des Blutes«,⁵ das Dispositiv der Biopolitik und ihre Medienverbunde infiziert haben, bevor er ihnen schließlich – folgerichtiger konnte Bram Stoker seinen Roman 1897 nicht zu Ende schreiben – zum Opfer fallen wird.

Drama des Auges

Es ist eine »story of the Eye/I« im zweifachen homologen Wortsinn, die Coppola in *Bram Stoker's Dracula* erzählt. Geschichte des Auges, des souveränen Sehens, der Organisationsweise eines spezifisch modernen, geome-

(1) Als »Dramen fürs Auge« bezeichnete Murnau, dessen *Nosferatu* ein zentrales Zitat innerhalb des reichen Schatzes von Coppolas Verweisungen auf vorangegangene Vampirfilme darstellt, das, was sich durch die Anspielungen des Films auf andere Künste wie z. B. die Malerei ergibt. Frieda Grafe, »Der Mann Murnau. Eine kommentierte Biografie«, in: dies., *Licht aus Berlin*. Lang, Lubitsch, Murnau und weiteres zum Kino der Weimarer Republik, Berlin 2003, S. 87.

(2) Francis Ford Coppola, *Bram Stoker's Dracula*, Columbia Pictures, USA 1992; vgl. zur selbstreferentiellen Struktur des Films Ronald R. Thomas, »Specters of the Novel: *Dracula* and the Cinematic Afterlife of the Victorian Novel«, in: *Nineteenth Century Contexts* 22/1 (2000), S. 77–102.

(3) Bram Stoker, *Dracula*. Ein Vampirroman, München/Wien 1992 (1897).

(4) Thomas, »Specters«, in: *Contexts*, a. a. O., S. 92.

(5) Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*, übers. v. Ulrich Raulff/Walter Seitter, Frankfurt/M. 1983/14, S. 143.

tralen Sehfeldes und seiner Begrenzung – aus der Perspektive ihrer Auflösung. Und die Geschichte einer anderen als der frühneuzeitlichen Subjektivität seit Alberti und Descartes, die nach Jacques Lacan ihre Selbstgewissheit aus der Konvergenz von Augpunkt und Bewusstsein bezieht.⁶ Denn nicht zufällig verweist die erste Einstellung des Films mit der Kuppel der Hagia Sophia und den formlosen Wolken, die sie verhüllen, nicht nur auf das Deckengewölbe in der Kapelle von Dracul(e)as Schloss mit dem Kuppelbild, das Elizabetha mit dem rumänischen Prinzen vereint zeigt und das sich dem Zuschauer erst in der letzten Einstellung des Films erschließt, sondern auch auf eine zirkuläre Bildstruktur des Films und eine zugrunde liegende Zeitlichkeit des Futur Perfekt.⁷ Über die Immanenzebene des Filmes hinausgehend bezieht sich die Eröffnungsszene zudem assoziativ auf den berühmtesten Kuppelbauer der Neuzeit, den Architekten Filippo Brunelleschi, und darauf, was sich in seinem Experiment der Darstellbarkeit der geometralen Perspektive entzieht.

Seine Versuchsanordnung aus dem Jahr 1425, die durch die *Vita*⁸ des Mathematikers und Brunelleschi-Biografen Antonio Manetti überliefert ist, bestand aus einem etwa drei Ellen innerhalb des Mittel-Portals des Florentiner Doms platzierten Beobachter, einer kleinen, mit einem Loch versehenen *tavoletta*, die ein Gemälde des Baptisteriums San Giovanni zeigte, und einem Spiegel. Führte der Betrachter nun mit der einen Hand das Loch in der Tafel von der Rückseite her zum Auge, während er mit der anderen einen Spiegel davor hielt, in dem sich das Bild reflektierte, konnte er – bei genauer Abmessung der Distanz – das gemalte Baptisterium exakt am Ort des wirklichen sehen.⁹ Die optische Illusion, die Repräsentation bilde »il proprio vero«,¹⁰ das Baptisterium selber ab, stellte sich als Effekt des geometrischen Kodes ein, der den erforderlichen Zusammenfall von gemaltem Fluchtpunkt und Augpunkt des Betrachters berechenbar machte.

Den Ort der Entstehung des perspektivischen Bildes hatte Leon Battista Alberti in seiner Abhandlung *De pictura* aus dem Jahr 1435 zuerst als Schnitt durch die Sehpypamide definiert und diese mit einem offenen Fenster verglichen.¹¹ Die Sichtbarkeit des geometralen Raums basiert indes auf der Struktur einer doppelten Ausschließung, die die symbolische Form der Perspektive von Beginn an auf ein Nicht-Symbolisierbares bezieht.¹² Denn zum einen fällt an Brunelleschis *tavoletta* auf, dass der Maler zwar im Urteil Manettis mit großer Genauigkeit das Baptisterium mit dem Platz davor und den Gebäuden dahinter dargestellt, den Himmel jedoch ausgespart hatte, um die Fläche mit poliertem Silber zu bedecken, in der sich der Himmel mit den

(6) Jacques Lacan, »Die Anamorphose«, in: ders., *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI (1964), Textherstellung durch Jacques-Alain Miller, übers. v. Norbert Haas, Weinheim/Berlin 1996*, (85–96), S. 91–95.

(7) Thomas Elsaesser, »Augenweide am Auge des Maelstroms? – Francis Ford Coppola inszeniert BRAM STOKER'S DRACULA als den ewig jungen Mythos Hollywoods«, in: David Bordwell u. a., *Die Filmgespenster der Postmoderne*, hg. v. Andreas Rost/Mike Sandbothe, Frankfurt/M. 1998, (63–105), S. 92f.

(8) Antonio di Tuccio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi. Preceduta da La novella del Grasso*, Edizione critica di Domenico de Robertis, Milano 1976.

(9) Ebd., S. 57–59.

(10) Ebd., S. 59.

(11) Leon Battista Alberti, *De Pictura/Die Malkunst*, in: ders., *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hg., eingel., übers. und komm. v. Oskar Bätschmann/Christoph Schaublin, Darmstadt 2000, S. 225.

(12) Joseph Vogl, »Lovebirds«, in: Claudia Blümle/Anne von der Heiden (Hg.), *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, unter Mitarbeit v. Kristine Patz, Zürich/Berlin, ersch. Okt. 2005.

vorbeiliegenden Wolken spiegelte.¹³ Wenn der Beobachter also lediglich die Reflexion einer Reflexion zu sehen bekam,¹⁴ dann aufgrund des Umstandes, dass die Perspektive nur berechenbare Flächen und Gegenstände abbilden kann, deren Kontur durch Linien definiert ist, nicht aber die form- und konturlosen Gebilde der Wolken, die einer ständigen Veränderung der Gestalt und einer ständigen Bewegung unterliegen.¹⁵ Hubert Damisch spricht deshalb mit Bezug auf diesen Spiegel von einem epistemologischen Emblem im zweifachen Sinn als symbolische Form und einem eindringenden Fremdkörper,¹⁶ der den perspektivischen Kode an den Punkt seiner Grenze und Umkehrung treibt.

Damit ist jedoch der perspektivische Raum immer schon gezeichnet durch einen »blinden Fleck«: Denn einerseits funktioniert das Bild aufgrund seiner Bezogenheit auf ein Nicht-Symbolisierbares nicht wie Albertis transparentes Fenster, sondern wie eine Intarsie von eigener Dichte, die sich gleichsam als Realität zweiter Ordnung innerhalb der perspektivischen Sichtbarkeit einnistet.¹⁷ Diese Einlegearbeit birgt in sich und verbirgt andererseits zugleich das, was Lacan den »Blick« genannt hat, der in seinem blitzhaften Erscheinen die Illusion souveränen Sehens – das »Auge« – in sein Gegenteil verkehrt und das Subjekt damit konfrontiert, dass es sich nicht sehen sieht, sondern vielmehr immer schon ein »Zu-sehen-Gegebenes«, ein »im Schauspiel der Welt angeschaut[e] Wesen« ist.¹⁸

Exakt dieses Kippmoment, dieses Oszillieren zwischen perspektivischem Sehen und schockhaftem Angesehen-Werden skandiert Coppolas *Bram Stoker's Dracula* in einer Kaskade von Szenen und macht den Film so zu einer »Dekomposition des perspektivischen Darstellungssystems«.¹⁹ Die berühmte Sequenz mit dem Pfauenauge, narrativ unmittelbar vor der Abreise Harkers nach Transsylvanien situiert, wird eröffnet durch die Sicht auf einen hyperperspektivischen Raum: den Garten von Lucy Westenras Anwesen, dessen Fluchtpunkt ein von Säulen getragenes Portal bildet. Mina und Harker sitzen auf einer Bank im Park, man hat sich mit dem Eheversprechen und anschließender Liebesbekundung gerade dem Gesetz des Symbolischen anvertraut; der Rahmen einer Laube gibt den Blick frei auf diese Szenerie bürgerlicher Subjektivität, bevor sich ein Fächer mit Pfauenfedern von links ins Bild senkt und die Einstellung schließlich in einer Großaufnahme von einem Pfauenauge – einer tierischen Ozelle²⁰ – für einen kurzen Augenblick zum Stehen kommt. Nach Lacan ist die tierische Mimikry – die er mit Roger Caillois als Kriegslogik, als Taktik der Tarnung beschreibt, mit dem Ziel, durch das plötzliche Herzeigen der Ozellen den Angreifer einzuschüchtern²¹ – neben Anamorphose und Lichtreflex²² eine der Weisen, auf die sich ein Blickhaftes im

(13) Manetti, *Vita*, a. a. O., S. 58; vgl. Hubert Damisch, *Théorie du /nuage/. Pour une histoire de la peinture*, Paris 1972, S. 169. Vgl. Thomas Heilmann, in diesem Band, S. 25ff.

(14) Ebd.

(15) Vgl. »Lovebirds«, in: *Blickzähmung*, a. a. O.

(16) Damisch, *Théorie*, a. a. O., S. 171.

(17) Bernhard Siegert, »Der Blick als Bildstörung. Zwischen Mimesis und Mimikry«, in: *Blickzähmung*, a. a. O.

(18) Lacan, »Die Spaltung von Auge und Blick«, in: *Grundbegriffe*, a. a. O., (73–84), S. 80/81.

(19) Elsaesser, »Augenweide«, in: *Filmgespenster*, a. a. O., S. 88.

(20) Nach Roger Caillois besteht die Wirksamkeit der Ozellen nicht darin, dass sie einem Auge ähnlich sehen, sondern vielmehr auf einer vom Auge zu unterscheidenden Funktion des Blicks. Die Faszination des Auges beruht gerade auf der engen Bindung an die Ozelle, deren Funktion sich auch als Fleck, als Lichtspiegelung oder als Blitz manifestieren kann. Roger Caillois, *Méduse et compagnie*, Paris 1960, 118; vgl. dazu Siegert, »Blick«, in: *Blickzähmung*, a. a. O.

(21) Lacan, »Linie und Licht«, in: *Grundbegriffe*, a. a. O., (97–111), S. 106.

(22) Lacan, »Vom Blick als Objekt klein a«, in: *Grundbegriffe*, S. 73–126.

Bild realisieren kann. Die Einstellung zeigt gleichsam eine Mimikry in Zeitlupe, das Auffächern der Federn bis zu dem Moment, in dem in der Großaufnahme der Ozelle die vom Augpunkt ausgehende geometrale Sehpypamide Albertis kippt und sich von der Gegenseite her in einen sie verdoppelnden Kegel verkehrt, der vom Fluchtpunkt her zurückstrahlt.²³ Im nächsten Augenblick stürzt das Betrachterauge in die schwarze Leere eines Tunnels, die sich wiederum auf die geometralen Linien der Schienen hin öffnet, die ihren Fluchtpunkt in der Berglandschaft der Karpaten finden.

Die restituierte Perspektive bildet den Auftakt für eine der zentralen Einstellungen des Films. Das Fenster im Abteil des Zuges, der Harker zu Draculas Hoheitsgebiet, dem Grenzland zwischen Transsylvanien, Moldau und Bukowina, bringt, gibt die Sicht frei auf einen roten Himmel. Und in diesem Moment treten geographische, meteorologische und visuelle Konstellationen zusammen: Exakt an der Passage zwischen West und Ost, während Harker den Begrüßungsbrief des Grafen liest, materialisiert sich im formlosen Gebilde der Wolken Draculas Blick in zwei blauen Punkten und wird damit gleichsam molekular. Etwas, das nicht Eines ist, sondern ein Mannigfaltiges, Punktförmiges, das Harker noch nicht kennt und das sich nur als Reales der Erzählerstimme artikuliert, sieht sein Auge sehen, blickt zurück und verkehrt das perspektivische Fenster zum semi-opaken Schirm mit roter Füllung.²⁴ Die Abschirmung Harkers setzt einen Blick frei, der in Großaufnahme als Blutfleck – dieser molekularen Struktur im physiologischen Sinn²⁵ – neben der Signatur »D« auf Draculas Brief im Bild erscheint.²⁶

Die Zusammenführung von Struktur des Blickes und molekularer Mannigfaltigkeit kulminiert in der Szene am Borgopass, wo Harker auf Draculas Kutsche wartet. Den Auftakt der Sequenz der Kutschenfahrt macht ein nächtlicher Himmel mit Gewitterwolken, der durch einen Blitz aufgerissen wird – Referenz an das Kino als Stroboskop-Effekt und als Phänomen des Wechselstroms.²⁷ Am Pass findet sich Harker von dichtem Dunst umgeben – eine meteorologische Transformation, deren molekulare Struktur Mitte des 19. Jahrhunderts durch die Physik der Thermodynamik²⁸ beschreibbar wird –, um sich einem Holzkreuz zuzuwenden, als plötzlich der Blitz sein Licht auf das Ding am Kreuz wirft und Harker an Stelle des Gekreuzigten die blinden Augen eines Tierkadavers entgegenstarren. Es bleibt jedoch nicht bei diesem einen Blick: Begleitet von Wolfsgeheul läuft von links ein Wolf ins Bild und man erkennt im Dunst die glühenden Lichtpunkte seiner Augen. Die Unheimlichkeit dieser Einstellung ist Effekt einer Vervielfältigung des Blicks, der aus dem Molekularen des Nebels ergeht. So ist es nur folgerichtig, dass Harker im Schloss auf einen anderen als eine durch die geometrale Optik verbürgten Modus des Seins treffen wird.

(23) Vgl. dazu die beiden übereinander gelagerten Dreiecksschata von »Auge« und »Blick«, Lacan, »Was ist ein Bild/Tableau«, in: *Grundbegriffe*, a. a. O., (112–126) S. 112f.; zit. nach Siegert, »Blick«, in: *Blickzähmung*, a. a. O.

(24) Lacan, »Was ist ein Bild/Tableau«, in: *Grundbegriffe*, a. a. O. (112–126), S. 115.

(25) Vgl. dazu Anja Lauper (Hg.), *Transfusionen. Blutbilder und Biopolitik in der Neuzeit*, Zürich/Berlin 2005; Hendrik Blumentrath, *Blutbilder. Mediale Zirkulationen einer Körperflüssigkeit*, Bielefeld 2004.

(26) Vgl. dazu in anderem Kontext Siegert, »Blick«, in: *Blickzähmung*, a. a. O.

(27) Wolfgang Hagen, »Zur medialen Genealogie der Elektrizität«, in: Rudolf Maresch/Niels Werber (Hg.), *Kommunikation, Medien, Macht*, Frankfurt/M. 2000, S. 133–173; Bernhard Siegert, »Aliens. Zum Trauma des Nicht-Konvergenten in Literatur, Mathematik und technischen Medien«, in: *Kommunikation*, a. a. O., S. 192–219; ders., *Passage des Digitalen*, Berlin 2003, S. 339/354f.

(28) Michel Serres, »Leben, Information, Zweiter Hauptsatz der Thermodynamik«, in: *Hermes III. Übersetzung*, a. d. Französ. übers. v. Michael Bischoff, Berlin 1992, S. 53–96.

Mannigfaltigkeiten

Was *Bram Stoker's Dracula* nämlich auszeichnet – und dies gilt sowohl für den Film als auch für seinen Protagonisten – ist, dass er weit davon entfernt ist, zu repräsentieren – nicht das Gesetz des Bösen, die orale Sexualität oder den psychoanalytischen Vater der Urhorde, nicht einmal das Monster des B-Movies²⁹ oder das postmoderne Kino³⁰ –; denn er ist von Beginn an nicht eines oder einer, sondern viele. Nicht nur ist der Ort seines Ursprungs,³¹ der auf der Landkarte als blauer Fleck erscheint, immer schon zerstreut: Grenzland im äußersten Osten, nicht staatsbegrenztes Territorium, sondern deterritoriales Gebiet, da, wo drei Staaten zusammentreffen; und beginnt das Ende der geometralen Sichtbarkeit und der Herrschaft seines Blicks im Zug, im Moment der Passage zwischen Okzident und Orient. Die imaginäre Topographie seiner Herrschaft ist eine, in der Nebelfetzen und an sie gebundene Phantasmen sowie den Mond verdeckende eilende Wolken plötzlich die Sicht freigeben auf ein Rudel Wölfe, denen er gebietet. Draculas Sphäre ist nicht die des Subjekts und seiner Repräsentationen, sondern diejenige der seriellen Transformationen zwischen Mensch, Tier und Molekül.³² Zunächst oszilliert der Graf zwischen menschlichen Zittern und tierischen Verwandlungen: Betritt Dracula die Szenerie des Films als Zweiheit – er ist zugleich der Kutscher, der Harker zum transsylvanischen Schloss bringt und dessen Hausherr – so ist das erste, was der Handlungsreisende der Jurisprudenz im Schloss von ihm zu sehen bekommt, Draculas Schatten,³³ der ein zunehmendes Eigenleben zu führen beginnt und sich von seinem Träger dissoziiert. Der Untote trägt selbst die Züge eines Tiers, dessen Gattung nicht identifizierbar ist: Seine Hände sind von Haarbüscheln bewachsen, die spitzen Fingernägel erinnern an Klauen, die Vampirzähne sind die Reißzähne eines Raubtiers; er verlässt sein Domizil als Eidechsenkreatur. Dracula ist Gebieter von Wolfsrudeln, Fledermaus- und Fliegenschwärmen sowie von Rattenmeuten. Er vermehrt sich nicht genealogisch durch Prokreation, sondern kontagiös durch Ansteckung; und wer von ihm infiziert wird, unterliegt einem fortschreitenden Tier-Werden wie der Patient und Zoophage Renfield mit seinem progredienten Appetit auf die untere Skala der tierischen Nahrungskette oder die blutige Dame Lucy, die plötzlich das Gewisper der Dienstmoten und die Mäuse im Estrich gleich stampfenden Elefanten hören kann und der die spitzen Zähne eines Raubtiers wachsen. Dracula sucht seine Opfer als Werwolf und Wolf heim, er hängt als fledermausartiger Golem von der Decke und sein Schatten zerfällt in der Szene der Bluthochzeit mit Mina in einen wimmelnden Rattenschwarm. Man hat es also bei Dracula, wie Gilles Deleuze bemerkte, nicht mit der Identität von Subjekten, sondern immer schon mit Meuten, Banden, Rudeln, Schwärmen und Populationen; das heißt, mit Mannigfaltigkeiten, zu tun.³⁴

(29) Vicente J. Benet, »El relato y lo visible. A propósito de Bram Stoker's Dracula/Narrative and the Visible. An Essay on Bram Stoker's Dracula«, in: *Archivos de la Filmoteca. Revista de Estudios Historicos Sobre la Imagen* 21 (1995), S. 112–29/294–305.

(30) Jonathan Bignell, »Spectacle and the Postmodern in Contemporary American Cinema«, in: *La Licorne* 36 (1996), S. 163–180.

(31) Nicht nur der Ort des Ursprungs, auch die Landnahme in London ist deterritorial organisiert: Dracula erwirbt neben Carfax Abbey eine ganze Reihe von Gebäuden; er begnügt sich für den Transport nicht mit einer Erdkiste, sondern importiert gleich eine ganze Schiffsladung.

(32) Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, a. d. Französ. übers. v. Gabriele Ricke/Ronald Vouillé, Berlin 1992, S. 43–58/317–422.

(33) Dadurch, dass der Schattenwurf nicht mehr mit der Person korrespondiert, wird er gleichsam zu einer seinen Träger verdoppelnden Persona. In der Szene in Draculas Arbeitszimmer, als sein Schatten Harker zu erwürgen droht, nimmt der Schatten selbst tierhafte Züge an.

(34) Deleuze, *Tausend Plateaus*, a. a. O., S. 326.

Vor allem reflektiert Coppola Draculas Tier-Werden nicht nur auf einer inhaltlichen, sondern auch auf der formalen Ebene von Kameraführung und Ton. Unmittelbar vor der Szene von Lucys Verführung sieht man ihn als Schatten eines Wolfs das Schiff verlassen und eine wackelige Handkamera verfolgt seinen Lauf durch Londons Straßen und die Treppen von Lucys Zimmer hinan aus der Sicht des Tieres.³⁵ Der Ton gibt das Knurren eines, dann das Heulen vieler Wölfe wieder. Indem das Kameraauge sich an Stelle der Wolfsaugen setzt, verlässt sie den absoluten Beobachterstandpunkt und unterliegt selbst einer Transformation zur tierischen Wahrnehmung.

Molekular-Werden

Draculas Herrschaftsbereich ist jedoch nicht nur derjenige von Blick und Kreatur, seine Befehlsgewalt hat auch eine gleichsam meteorologische Komponente: Die Landung seines Schiffs erfolgt in einem Jahrhundertsturm, angekündigt durch monumentale, im Zeitraffer dahinziehende Wolkenformationen und spritzende Gischt; denn der Graf ist Herr der Winde und damit, laut der thermodynamischen Physik, nicht nur von molekularen Gebilden wie Dunst, Schwaden, Nebel und Wolken, sondern auch der vielfältigen Transformationen verschiedener Aggregatzustände des Flüssigen; des Wassers, der Wellen, Wogen, Fluten und Stürme des Meeres, der Tropfen, Güsse und Ströme des Regens. Die Flüssigkeiten von Himmel und Wasser als Element des späteren Dracula rühren im Fluss-Sturz Elizabethas von der Zinne des Schlosses aneinander, der aussieht wie der Sturz in einen umwölkten Himmel.

Meteorologie, molekulare Struktur und Blick treten in der Szene mit Mina und Lucy im labyrinthischen Garten, der die stürmische Überfahrt des Grafen zwischenmontiert ist, zusammen: Getroffen von den ersten schweren Tropfen des Gewitterregens verlassen die beiden Frauen die Laube, sehen in den Himmel und werden, bevor der Blitz den Garten in stroboskopische Licht-Effekte taucht, von Draculas blauem Blick getroffen, dessen Gesicht und Augen den im Zeitraffer vorbeiziehenden Wolken überblendet sind. Die ganze Bewegung der Szene ist aus einer Adaptation der Kameraführung an die Fluidität von Himmel und Wasser geschöpft und folgt einem nicht-organischen Kompositionsprinzip:³⁶ Ist Michael Ballhaus' Kamera zunächst statisch fixiert und zeigt Fahrt und brechende Wellen, dann Erdkisten und Draculas Porträt in einem schwankenden Schiff, so nimmt sie während Lucys und Minas Umherirren im Labyrinth die Position des Gewitterhimmels ein, in dem Gesicht und Blick des hohnlachenden Grafen sich im Profil seinen künftigen Objekten der Begierde bzw. der Liebe zuwendet, und beginnt dann selbst wie ein schlingendes Schiff zu schaukeln. Die Struktur des Blicks ist dabei molekular und paranoid geworden: Aufgrund seiner Situierung in Himmel und Wolken ist der Blick allgegenwärtig und doch zerstreut, er kann Lucy und Mina potenziell zu jeder Zeit und an jedem Ort treffen.

(35) *Dracula unterliegt einer weiteren Transformation, wenn er Lucy schließlich als Werwolf beiwohnt.*

(36) *Deleuze hat gezeigt, dass das Meer in der französischen Schule und dem deutschen Expressionismus, dem Coppola in Bram Stoker's Dracula v. a. mit Zitaten aus Murnaus Nosferatu die Referenz erweist, nicht nur als Wahrnehmungsgegenstand, sondern auch als Wahrnehmungssystem gefasst und formal umgesetzt ist. Auch in Coppolas Film sind Gewässer aller Arten, v. a. das Meer und der Fluss, zentrale Elemente, er gewinnt aus ihnen – nicht nur, aber auch aus ihnen – die »Bewegung des Bewegten«, wie überhaupt dem ganzen Film eine nicht-organische Struktur unterliegt. Gilles Deleuze, Das Bewegungsbild. Kino 1, Frankfurt/M. 1997, S. 111/77.*

Die molekularen Transformationen machen jedoch nicht Halt bei den natürlichen Formationen von Himmel, Wolken und Wasser. Dracula dringt in einer der technisch aufwändigsten Szenen des Films³⁷ als giftgrüner Nebel³⁸ ins Carfax Sanatorium ein und wirft Renfield gegen das Gitter seiner Zelle. Dabei ist es wichtig festzuhalten, dass die Effekte von Wolken und Schatten in der Gewitterszene im Garten wie auch des Nebels in Renfields Zelle nicht ausschließlich am Rechner, sondern mit »digitalen« wie »analogen«³⁹ Medientechniken produziert wurden. Für die Gartenszene hatte Coppolas Team einen riesigen Kran aufgestellt, an dem an Seilen Plastikwolken befestigt waren, die sich vor Hühnerkäfigen hin und her bewegten, um Schatten und Wolken auf dem Set zu kreieren.⁴⁰ Für den Nebel hatte Coppola das Spezialeffekt-Unternehmen Fantasy II unter Gene Warren Jr. angeheuert, der zugunsten von älteren Schnitttechniken, mittels derer bestimmte Teile des Bildes herausgefiltert und einander überlagert wurden, auf die Dienste des Tondreau-live-action-motion-control-system verzichtet hatte.⁴¹ Wolken und Nebel kommen sowohl auf bühnen- wie filmtechnische⁴² und sowohl auf analog-morphologische⁴³ wie digital-molekulare Weise⁴⁴ zustande.

Der Film wird auch noch auf einer anderen Ebene mannigfaltig und molekular, auf der Ebene dessen, was Michel Foucault das Dispositiv der Biopolitik genannt hat.⁴⁵ Wie ein Leitmotiv zieht sich der Satz »*the blood is the life*« durch *Bram Stoker's Dracula*. Allerdings meint der mittelalterliche Prinz damit etwas ganz anderes als die Statthalter einer Politik, deren Sorge und Streben der Steuerung und Verwaltung des normalen und »abnormen« Lebens gilt, allen voran der Mediziner Van Helsing, der Jurist Harker und der Psychiater Dr. Seward.⁴⁶ Wenn Dracula das Leben des Blutes für sich reklamiert, spricht er von einem (ewigen) Leben (»*blood is life, and it shall be mine*«), das der scharfen Grenze des Todes entgegensteht und einem, das den Gesetzen

(37) Ron Magid, »Effects add Bite to Bram Stoker's Dracula«, in: *American Cinematographer* 73/12 (1992), (35–64), S. 63f.

(38) In diesem Aggregatzustand verschafft sich der Graf durch das Fenster auch Zugang zu Minas Zufluchtsort im Asyl; diese Einstellung macht den Auftakt der blasphemischen Eucharistie, die die beiden halten.

(39) Bernhard Siegert hat darauf hingewiesen, dass »analog« und »digital« eher denn Prädikate bestimmter technischer Medien Kräfteverhältnisse des technisch-mathematischen Dispositivs der Oszillation im 19. Jahrhundert bezeichnen. Siegert, *Passagen*, a. a. O., S. 307f.

(40) George Turner, »Bram Stoker's Dracula. A Happening Vampire«, in: *American Cinematographer* 73/11 (1992), (36–52), S. 44.

(41) Magid, »Effects«, in: *American Cinematographer*, a. a. O., S. 64. Coppola und sein Team hatten sich für den ganzen Film alte Kino-Techniken angeeignet, so ist die Londoner Straßenszene mit einer Pathé-Kamera und 16 statt 24 Bildern pro Sekunde im Stil des Stummfilms gedreht. Die Verwendung von Techniken aus der Frühzeit des Kinos machen den Film zu einer technisch-medialen Reflexion des Films. Magid, »Effects«, in: *Cinematographer*, a. a. O.; Turner, »Dracula«, in: *Cinematographer*, a. a. O.; Tom Whalen, »Romancing FilmX Images of Dracula«, in: *Literature – Film Quarterly* 23/2 (1995), S. 99–101.

(42) Magid, »Effects«, in: *Cinematographer*, a. a. O., Turner, »Dracula«, in: *Ebenda*.

(43) Heinz Spielmann/Ortrud Westheider (Hg.), *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels. Katalog zur Ausstellung im Bucerius Kunst Forum und im Jenisch Haus, Außenstelle des Altonaer Museums, Norddeutsches Landesmuseum Hamburg, 6. Juni–5. September 2004, Hamburg 2004*.

(44) Vgl. zur Kinematographie als Signalmedium, das auf dem Ein/Aus des Wechselstromapparats seit Oersted und Faraday beruht, Siegert, *Passagen*, a. a. O., S. 308/340–342/355.

(45) Michel Foucault, *Wille*, a. a. O.; ders., *Geschichte der Gouvernementalität I, Sicherheit, Territorium, Bevölkerung u. II, Die Geburt der Biopolitik, Vorlesung am Collège de France 1978–1979*, hg. v. Michel Sennelart, a. d. Französ. v. Claudia Brede-Konersmann/Jürgen Schröder, Frankfurt/M. 2004.

(46) Vgl. dazu Carol Corbin/Robert A. Campbell, »Postmodern Iconography and Perspective in Coppola's Bram Stoker's Dracula«, in: *Journal of Popular Film and Television* 27/2 (1999), S. 40–48.

der Blutlinie⁴⁷ folgt, also einem vormodernen Leben im Rahmen einer »Symbolik des Blutes«,⁴⁸ die das Blut »auf der Seite des Gesetzes, des Todes, der Überschreitung, des Symbolischen und der Souveränität«⁴⁹ situiert. Infektion und Kontagion stehen gegen Prokreation und die lebenserhaltenden Maßnahmen, die das Männer-Quadrivium mittels der Bluttransfusion nach Landsteiners Methode für Lucy ergreift.⁵⁰

Der mikroskopische Blick⁵¹ macht das Blut als Zellstruktur sichtbar und im Anschluss an die Verbesserungen des Mikroskops in den 1870er Jahren kommt es zur Entwicklung der Bakteriologie, die insbesondere auf der Grundlage der Arbeiten Robert Kochs gegen Ende des 19. Jahrhunderts Mikroorganismen im Blut mit verschiedenen Krankheiten in ein Kausalverhältnis setzt,⁵² auch die im Film thematisierte Suche nach dem Syphiliserreger fällt in diese Zeit.⁵³ Coppola fasst die Referenz auf eine dem Leben gewidmete Medizin und ihre Medienverbunde in zwei Close-ups⁵⁴ von mikroskopisch vergrößerten Blutzellen, die die molekulare Beschaffenheit des Blutes als Gewimmel von Blutkörperchen zeigen; und die als Vielzahl roter Flecken den Blick im Bild als dessen Störung inszenieren.⁵⁵

Wie der Film mit der Wolke anfängt, so spielen Wolken auch in einer der letzten Szenen eine tragende Rolle, indem Coppola zwei ihrer Aggregatzustände mit dem Blick ins Verhältnis setzt. In der im Stil des Western gedrehten Verfolgungs-Sequenz arbeitet der Regisseur stark mit Schnitten und verschränkt die beiden Handlungsebenen – Jagd sowie das Geschehen mit Van Helsing und Mina, die im Schloss auf Jäger und Gejagte warten – mit einer Bildebene, die den Wettlauf mit der Zeit in dazwischen geschnittenen Einstellungen der sinkenden Sonne und den sie verdunkelnden Wolken fasst, die die Bewegung der Verfolgung umkehren, indem Ballhaus sie in die entgegengesetzte Richtung eilen lässt. Die beiden Handlungsebenen kommen in der Durchsicht Minas durchs Fernglas zusammen. Während die Kamera in einer rasanten Fahrt mit den galoppierenden Verfolgern Schritt hält und sich mit Mina und Van Helsing um den Feuerkreis dreht, den dieser zum Schutz vor einem Angriff durch die drei Vampirinnen zieht, ruht sie bei den Einstellungen mit Sonne und Wolken sowie derjenigen, die zeigt, was Mina durch ihr Fernglas sieht: Es ist gerade nicht die perspektivische Durchsicht, die

(47) In der Esszimmer-Szene auf Draculas Schloss bezeichnet sich der Hausherr als letzter Abkömmling einer langen genealogischen Linie.

(48) Vgl. Anm. 5.

(49) Foucault, Wille, a. a. O. S. 143.

(50) 1818 erfand James Blundell seinen »Gravitator« und damit die Transfusion als medizinische Praxis zur Kompensation der Blutverluste von Frauen bei der Geburt. Kim Pelis, »Transfusion, mit Zähnen«, in: *Blut. Kunst, Macht, Politik, Pathologie*, hg. v. James M. Bradburne u. Mitarbeit v. Annette Weber, München/London/New York 2002, S. 175–193.

(51) Dieser Terminus wird hier nicht im Sinne Lacans, sondern im herkömmlichen Sinn verwendet.

(52) Thomas Schlich, »Repräsentationen von Krankheitserregern. Wie Robert Koch Bakterien als Krankheitsursache dargestellt hat«, in: Hans-Jörg Rheinberger/Bettina Wahrig-Schmidt/Michael Hagner (Hg.), *Räume des Wissens. Repräsentation, Codierung, Spur*, Berlin 1997, (165–190), S. 165f.

(53) Ludwik Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*, m. ei. Einleitung v. Lothar Schäfer/Thomas Schnelle, Frankfurt/M. 1994, S. 20–25. Eine ganze Reihe von Lektüren hat deshalb in Bram Stokers *Dracula* eine Allegorie auf das HIV-Virus gesehen, vgl. insbes. Uli Jung, »Der Vampir im AIDS-Zeitalter. Francis Ford Coppolas *Bram Stokers Dracula* (USA 1992)«, in: ders., *Dracula. Filmanalytische Studien zur Funktionalisierung eines Motivs der viktorianischen Populär-Literatur*, Trier 1997, S. 247–267; Hendrik Blumentrath, *Blutbilder*, a. a. O., S. 85.

(54) Das erste unmittelbar vor Van Helsingss Syphilis-Vorlesung, vgl. dazu Blumentrath, *Blutbilder*, a. a. O., S. 80f.; das zweite in der Verführungsszene Minas durch *Dracula* im Restaurant.

(55) Vgl. Anm. 20.

sich Mina auf die Jagd eröffnet, sondern ein molekularer Blick, vervielfältigt im Flimmern der Schneeflocken. Das Auge, das sich in einer Umkehrung des mikroskopischen Sehens auf den Schnee als Aggregatzustand der Wolke richtet, sieht nichts als ein Gestöber molekularer Punkte, eine Mannigfaltigkeit von Flecken im Bild. Nichts sieht das Auge auch in der kurzen Einstellung, in der die Wolken die Sonne ganz verdecken und die Leinwand bis auf einen hellen Rand in ein schwarzes Rechteck verwandeln. Alberts Fenster schließt sich und konfrontiert den Zuschauer mit seinem eigenen Sehen, während die Szene als Ganze durch die Montage, die ständig zwischen perspektivischer Sicht auf die Handlung und Blick aus den Aggregatzuständen der Wolke bzw. dem Schließen des Albertischen Fensters springt, funktioniert wie das Herzeigen und Verbergen der Ozellen in der tierischen Mimikry.

Der Film endet mit einer *restitutio in integrum* des geometralen Raums: Die letzte Einstellung stellt den Augpunkt der *res cogitans* und damit die Illusion souveränen Sehens wieder her: Der verjüngte und erlöste Dracula sieht auf zum *trompe l'œil*⁵⁶ des Deckengemäldes in der Kuppel seiner Kappelle und erblickt sich mit Elizabetha als Paar vereint in einem Himmel aus Goldgrund – ohne Wolken.

Anja Lauper forscht an der Bauhaus-Universität Weimar.

(56) Damisch, *Théorie*, a. a. O., S. 12.

