

Oliver Kohns

Transformationen des Bösen. Zur Adaption in Francis Ford Coppolas BRAM STOKER'S DRACULA

I.

Es erscheint mittlerweile wohl beinahe als eine Trivialität: Das Sprechen über Medien wird wesentlich durch seine *Metaphorik* bestimmt. Entsprechend ließe sich eine Geschichte der Medientheorie(n) anhand der in ihr verwendeten Metaphern schreiben (und dies ist hier und dort auch schon geschehen). Man kann Medialität als *Mitteilung*, als *Übertragung*, als *Übermittlung*, als *Botschaft*, als *Transfer* oder als *Transformation*, als *Transport* eines *Inhalts* durch einen *Kanal*, als *Kommunikation*, als *Surfen* in einem *Netz*, als *Sendung* und *Empfang* oder als *Zerstreuung* beschreiben: In jedem dieser Fälle strukturiert die gewählte Zentralmetapher das Beschreibungsmodell für Medialität – und noch der Begriff des *Mediums* selbst ist offensichtlich eine Metapher.¹

Auch der »Begriff« der »Literaturverfilmung« kann als eine Metapher begriffen werden, die den Diskurs über das Phänomen strukturiert. Eine *Verfilmung* ist die Überführung eines Nicht-Filmischen in das Medium Film: Das Präfix »Ver-« bezeichnet einen Übergang oder eine Übertragung (siehe *Vertreibung*, *Versetzung*),² das Suffix »-ung« markiert das Ergebnis einer Tätigkeit und der Mittelteil »film« gewissermaßen das Objekt dieses Prozesses, dessen Subjekt die Literatur wäre. Eine Theorie

¹ Vgl. Georg Stanitzek, »Fama/Musenkette. Zwei klassische Probleme der Literaturwissenschaft mit »den Medien«, in: Georg Stanitzek u. Wilhelm Voßkamp (Hg.), *Schnittstelle: Medien und Kulturwissenschaften*, Köln 2001, S. 135-150.

² Entsprechend führt Kluges *Etymologisches Wörterbuch* das Präfix »ver« auf das (vermutete) indogermanische Präfix »*per« (»hinübergehen«) zurück, das noch im deutschen Wort »fahren« erkennbar sei (vgl. Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, bearbeitet v. Elmar Seebold, 23., erw. Aufl., Berlin, New York 1995, S. 854).

der *Verfilmung* ist dementsprechend bereits durch das Wort, von dem sie ausgeht, zu bestimmten Vorannahmen verführt, zu denen die Annahme einer einheitlichen Essenz (des literarischen »Textes«) gehört, der einer wie auch immer gearteten Transformation durchzogen wird, um in einem anderen Medium in anderer Form erneut zu erscheinen. Es erscheint wenig überraschend, dass aus dieser Perspektive die Transformation schnell nur defizitär, als Verlust von elementaren Eigenschaften des Ausgangssubjekts, erscheinen kann. »Die Wesensverschiedenheit von Film und Literatur erweist sich am deutlichsten, wenn ein guter Roman oder ein gutes Drama »verfilmt« wird,«³ heißt es etwa in Béla Balázs *Der sichtbare Mensch* (aus dem Jahr 1924). Obwohl der Begriff des »Verfilmens« hier in distanzierende Anführungszeichen gesetzt ist, wird das Konzept der Verfilmung an dem Anspruch bemessen, den der Begriff vorgibt: Die Transformation einer *Essenz* zu sein, die im neuen Medium nur auf eine andere Art und Weise neu erscheint, nicht aber *substantiell verändert* oder *gar ausgewechselt* ist. »Vor dem Kinoapparat werden literarische Werke durchsichtig wie vor den Röntgenstrahlen«, urteilt Balázs entsprechend streng: »Das Knochengerüst der Fabel bleibt, das schöne Fleisch der Gedankentiefe, die zarte Haut des lyrischen Tönens verschwindet auf der Leinwand.«⁴ Unter diesem Vorzeichen kann die Analyse einer »Verfilmung« nur die Erfahrung eines *Verlusts* nachvollziehen.

Auch der Begriff der »*Adaptation*« – die englische Bezeichnung des Phänomens – ist nicht mehr als eine weitere Metapher mit unklaren Nebenbedeutungen und Voraussetzungen. *Adaptation* – das deutsche Wort »Anpassung« ist eine Lehnübersetzung (welche wiederum häufig »*Adaptation*« genannt wird) des lateinischen »*adaptare*«, »Ins Passen bringen« (*ad aptum*) – ist eine in dieser Form der Evolutionsbiologie entlehnte Metapher. »Es ist allgemein anerkannt«, schreibt Charles Darwin in seinem Hauptwerk über die *Origins of Species*, »dass alle organischen Wesen nach zwei grossen Gesetzen gebildet worden sind: Einheit des Typus und Anpassung an die Existenz-Bedingungen.«⁵ *Adaptation* eines literarischen Textes in einen Film

³ Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* [1924], Frankfurt a. M. 2001, S. 32.

⁴ Ebd.

⁵ Charles Darwin, *Über die Entstehung der Arten im Thier- und Pflanzen-Reich durch natürliche Züchtung oder Erhaltung der vervollkommenen Rassen im Kampfe um's Dasein*, übers. von H.G. Bronn, Stuttgart 1860, S. 216.

nach diesem Modell impliziert die Erhaltung eines »Typus« (einer *Identität* des Werks) unter neuen, filmischen »Existenz-Bedingungen«.

Dass diese Bedingungen – insbesondere die Annahme, ein Werk könne *identisch* einem Transformationsprozess unterzogen werden – höchst problematisch sind, führt nicht zuletzt der Film ADAPTATION vor (USA 2002; Regie: Spike Jonze). Nicolas Cage spielt hier den Drehbuchautor Charlie Kaufman – das ist zufälligerweise auch der Name des Drehbuchautors von ADAPTATION –, der ein Drehbuch für eine Verfilmung des Romans *Der Orchideendieb* schreiben soll, aber angesichts seiner Bewunderung für dieses Werk eine Schreibblockade entwickelt. Erst der Besuch von Schreibkursen, die das Verfassen eines Drehbuchs im »klassischen« (d.h. in diesem Fall: actionlastigen) Stil Hollywoods lehren, bringt Kaufman dazu, einen Zugang zur Geschichte um den »Orchideendieb« zu erhalten. »Adaptation« eines identischen Subjekts oder auch nur Material ist demnach, auch und gerade obwohl die Metapher für den Film titelgebend ist, nicht dasjenige, was ein Drehbuch(autor) leisten kann.

Die folgenden Ausführungen möchten daher als ein Beitrag zur Kritik (im Kant'schen Sinne des Wortes Kritik) der Metaphorik des Übertragens, Übersetzens, Transformierens und Adaptierens für die Frage der »Literaturverfilmung«⁶ verstanden werden. Eine andere, ebenfalls mögliche Terminologie könnte der Systemtheorie Niklas Luhmanns entlehnt werden; man kann dann von der Unterscheidung zwischen *Selbstreferenz* und *Fremdreferenz* sprechen.⁷ Eine – noch etwas tastende – These zur Struktur der Literaturverfilmung könnte dann sein: »Verfilmungen« sind keine *Übertragungen* oder *Übersetzungen* eines identischen Materials aus einem Medium in ein anderes, sondern sie sind Formen der *Referenz* auf ein anderes Medium innerhalb des einen. Das Medium Film wurde und wird immer wieder durch seine starke Fähigkeit zur *Fremdreferenz* charakterisiert, mit anderen Worten durch seine besondere Fähigkeit, »Wirklichkeit« wiederzugeben: James Monaco rubriziert den Film unter die »reproduzierenden Künste« (im Gegensatz zu den »Symbolmedien« wie der Schrift), die zwar, weil sie

⁶ Zu den durch diese Vokabeln charakterisierten Forschungspositionen vgl. überblickend Maria João Cordeiro, »Literaturverfilmung – Verstümmelung oder Neuinterpretation? Zur Legitimation der vergleichenden Analyse«, in: *Runa* 28 (1999/2000), S. 95-108.

⁷ Vgl. Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Bd. 1-2, Frankfurt a. M. 1998, Bd. 2, S. 754-757; Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1997, S. 271f.

auch »ihre eigenen Codes und Konventionen« haben, »nicht Realität« sind, aber dennoch eine »größere Wahrheitstreue« erreichen und »mehr Realität« wiedergeben können.⁸ Mit Roland Barthes könnte man sagen, dass auch der »Referent« des Films – und nicht nur derjenige der Photographie – von anderer Art ist als derjenige anderer symbolischer Systeme: Auch der Film referiert auf eine »notwendig reale Sache, die vor dem Objekt plaziert war«.⁹ Die Referenz auf einen intermedialen Prätext (etwa eine »Buchvorlage«) innerhalb des Mediums Film ist vor diesem Hintergrund als eine *Selbstreferenz* im Gegensatz zur vorherrschenden *Fremdreferenz* zu verstehen. Es gibt keine Selbstreferenz ohne Fremdreferenz, wie Luhmann hervorhebt (»denn wie sollte das Selbst bezeichnet werden, wenn es nichts ausschließt«¹⁰). Es gibt Luhmann zufolge jedoch die Möglichkeit, zwischen eher *fremdreferentiellen* Verfahren etwa von Kunst (Luhmann nennt als Beispiel »eine primär *symbolisch* gemeinte Kunst«) und eher *selbstreferentiellen* Verfahren zu unterscheiden (Luhmann nennt als Beispiel eine »Kunst, die sich auf das Ausprobieren von *Formenkombinationen* spezialisiert«).¹¹ Eine Variante der Referenz auf die eigene Form wäre die Referenz auf die eigene *Medialität*. Auch ein Film kann auf seine Medialität nur im Modus der Fremdreferenz referieren – einfach schon deshalb, weil Medialität grundsätzlich nicht direktes Objekt von Darstellung sein kann.

Man könnte einwenden, dass eine sozusagen »realistische« Literaturverfilmung *keineswegs* programmatisch auf Selbstreferenz setze, sondern die literarische Vorlage gewissermaßen nur als Material nehme, um daraus eine plausible filmische Fiktion zu machen. In diesem Fall – man denkt hier möglicherweise an eine klassische Verfilmung eines realistischen Romans, etwa von Jane Austen – ergibt sich allerdings ein Zusammenfallen von Selbst- und Fremdreferenz: Der Film strebt hier eine »realistische«, d.h. historisch plausible Konstruktion von Wirklichkeit an, zugleich aber bleibt die Referenz auf einen Prätext als Fremdreferenz lesbar, insofern auch »Treue«,

⁸ Vgl. James Monaco, *Film Verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*, mit einer Einführung in Multimedia, übers. von Brigitte Westermeier u. Robert Wohlleben, überarb. und erw. Neuaufl. Juli 2000, 10. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2008, S. 20f.

⁹ Roland Barthes, *Die belle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, übers. von Dietrich Leube, Frankfurt a. M. 1989, S. 86.

¹⁰ Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 271.

¹¹ Ebd.

d.h. notwendigerweise das Eröffnen einer vergleichender Lektüre, zum Roman angestrebt wird. Im Fall des ›realistischen‹ Films würden diese beiden Lektüreebenen sich extrem annähern, sie können allerdings auch weit auseinandergehen, wofür Rainer Werner Fassbinders FONTANE EFFI BRIEST (D 1974) ein Beispiel gäbe: Die in diesem Film immer wieder eingeblendeten, die filmische Erzählung unterbrechenden und kommentierenden Schrifttafeln erinnern einerseits an den Stummfilm (in dem ebensolche Tafeln als Ersatz für Gesprochenes dienten); andererseits aber vor allem an die literarische Vorlage des Films, an Theodor Fontanes *Effi Briest*. Indem durch die eingeblendeten Zitate (»Eine Geschichte mit Entsagung ist nie schlimm« ist ein Satz, den im Roman Effi sagt und der im Film als Kommentar für ihre Geschichte fungiert) wenigstens Teile des Romantextes gewissermaßen als Fremdkörper in den Film eingeschlossen sind, bleibt der Roman als unerreichbare Außenseite im Inneren des Films erinnert.

Die folgenden Ausführungen widmen sich der Konstellation zwischen einem Buch und einem Film, die irgendwo zwischen diesen Extremen verortet werden kann. Francis Ford Coppolas BRAM STOKER'S DRACULA (USA 1992) ist einerseits eine ›realistische‹ Hollywood-Verfilmung in dem Sinn, dass eine plausible fiktionale Welt (und ein ›spannender‹ Film) angestrebt wird. Zugleich aber wird der Anspruch, eine ›authentische‹ Umsetzung des Romans *Dracula* von Bram Stoker zu sein, bereits durch die Aufnahme des Autornamens in den Titel des Films vertreten. Schließlich bietet die lange Tradition der *Dracula*-Verfilmungen in Ford Coppolas Film insbesondere auf der visuellen Ebene eine immer wieder eingespielte Selbstreferenz des Mediums Film auf sich selbst.

II.

Die nachfolgende Untersuchung der Relation zwischen Bram Stokers Buch *Dracula* und Francis Ford Coppolas Film BRAM STOKER'S DRACULA wird nicht von dem Konzept einer ›Literaturverfilmung‹ als der Übermittlung einer identischen Substanz ausgehen können. Gleichfalls ist es unmöglich zu übersehen oder zu verdrängen, dass schon Stokers Roman – und nicht erst der Film – nicht nur das Produkt einer

massenmedialen Kultur ist, sondern auch seinerseits Modelle für mediale Transformationsprozesse entwickelt.

Dass Stokers Roman nicht einfach nur ein »Vampirroman« ist, sondern vielmehr geradezu als ein Entwurf für eine Medienphilosophie und -geschichte gelesen werden kann, hat Friedrich Kittlers Lektüre des Textes verdeutlicht. »Unter den medientechnischen Bedingungen von 1890«, schreibt Kittler, »haben Frauen zwei Optionen: Schreibmaschine oder Vampirismus. Mina Harker und Lucy Westenra vertreten eine systematische Alternative.«¹² Mit anderen Worten: Der Roman entwickelt zwei Modelle medialer Transformation. Es gibt hier einerseits das Modell der Übertragung durch das »natürliche« Medium Blut und andererseits das Modell der Aufzeichnung durch die »technischen« Medien der Phonographie und der Schrift.

Der Protagonist und Vertreter des ersten Modells – das Modell der Übertragung von Lebenskraft durch das Medium Blut – ist zunächst der titelgebende Graf Dracula, sodann aber auch sein Jünger, der dem Wahnsinn verfallene Rensing. Die Blut- und Lebensmetaphysik des letzteren hält der Arzt Dr. Seward in seinem Tagebuch fest:

»Ich habe Renfield ein starkes Schlafmittel gegeben, damit ich ungestört in dem Notizbuch blättern konnte, in das er ständig Eintragungen machte. [...] Mein Patient ist ein außergewöhnlicher Fall, für den ich erst eine neue Klassifikation erfinden muß – vielleicht ist zoophag, lebendverzehrend, hier angebracht. Er hat offenbar die Absicht, so viele Leben wie möglich in sich aufzunehmen, und will diesen Zweck durch Kumulation erreichen: viele Fliegen und eine Spinne – daher die Zahlreihen! Viele Spinnen für einen Vogel und viele Vögel für die Katze, die er nun nicht mehr bekommen hat.«¹³

Man kann diese Beschreibung als eine der seltenen Ausführungen zu einer Philosophie des Vampirismus in Bram Stokers Roman interpretieren. Das einzelne Lebewesen erscheint hier als Träger einer Lebenskraft, die von anderen Wesen aufgenommen

¹² Friedrich Kittler, »Draculas Vermächtnis«, in: ders., *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig 1993, S. 11-57, hier: S. 39.

¹³ Bram Stoker, *Dracula*, übers. von Wulf H. Bergner, München 1986, S. 63.

werden kann. Durch die Möglichkeit dieser Aufnahme ergibt sich die Idee der Kumulation und Akkumulation: Wie eine Spinne die Lebenskraft verschiedener Fliegen und ein Vogel das Leben verschiedener Spinnen in sich aufnehmen kann, so erscheint imaginär am Ende einer langen Reihung der Vampir als dasjenige Wesen, das die Lebenskraft *sämtlicher* Lebewesen in sich zu versammeln gewillt ist, um seinerseits ewig leben zu können. In diesem Sinn ist Vampirismus in Stokers Roman das Modell für eine mediale Transformation: Durch die *Infusion* von Blut (»Ich hatte den Eindruck, daß dieses schreckliche Lebewesen sich mit Blut vollgesaugt hatte«,¹⁴ notiert Jonathan Harker in sein Tagebuch) gewinnt der Graf das Potential zu einer *Metamorphose*: »Dort lag der Graf und schien seine Jugend zurückgewonnen zu haben. Die ehemals schlohweißen Haare waren nur noch dunkelgrau; die eingefallenen Wangen wirkten voller, und die weiße Haut war rosig überhaucht.«¹⁵

Die vampirische Praxis und Philosophie kreist um die Idee der Akkumulation von Blut. Aus diesem Grund ist die Figur des Grafen Dracula wiederholt – etwa von Franco Moretti oder von Laurence Rickels – als eine allegorische Darstellung des *Kapitalismus* interpretiert worden: »Dracula [...] is a saver, an ascetic, an upholder of the Protestant Ethic. [...] Like capital, Dracula is impelled towards a continuous growth, an unlimited expansion of his domain: accumulation is inherent in his nature.«¹⁶

Die Transformation ist in Stokers Roman demnach in gewissem Sinn *das Böse* selbst: Sie ist das Prinzip und das Kalkül bösen Handelns in *Dracula*. Überwunden und besiegt werden kann die böse Transformation nur durch ein zweites Modell medialer Transformation: die technische Aufzeichnung. Die Schrift der Schreibmaschinen, mit deren Hilfe die Gruppe um den Vampirjäger Van Helsing ihre Informationen sammeln, konsumiert ihr Material im Unterschied zur materiellen Transformation des Blutes nicht: Es geht um eine Technik der Archivierung und Sammlung. Außerdem geht es bei dieser Speichertechnik nicht um eine Kumulation in – letztlich – einem einzigen Subjekt, sondern im Gegenteil um mediale Distribution und damit um die

¹⁴ Ebd., S. 46.

¹⁵ Ebd., S. 45.

¹⁶ Franco Moretti, »Dialectic of Fear«, in: ders., *Signs Taken for Wonders. On the Sociology of Literary Forms* [1983]. London, New York 2005, S. 91. Vgl. Laurence A. Rickels, *Vampirismus Vorlesungen*, übers. v. Egbert Hörmann, Berlin 2007, S. 36: »Stokers *Dracula* lässt sich exklusiv als eine Allegorie des Kapitalismus lesen.«

Ermöglichung einer *Gemeinschaft* derjenigen, die den Vampir jagen. »Lassen Sie mich alles abschreiben, damit wir Doktor van Helsing Ihr Tagebuch zeigen können, sobald er zurückkommt«,¹⁷ sagt Stokers Mina Harker. In diesem Sinn schreiben die Protagonisten ab der Mitte des Romans »einsig«¹⁸ auf ihren Schreibmaschinen, um die Informationen über den Grafen aufzusammeln und für alle verfügbar zu machen. »Stokers *Dracula* ist gar kein Vampyrroman, sondern das Sachbuch unserer Bürokratisierung. Auch sie einen Horrormoman zu nennen steht jedem frei«,¹⁹ urteilt entsprechend Friedrich Kittler.

III.

Francis Ford Coppolas Film BRAM STOKER'S DRACULA beansprucht bereits durch seinen Titel eine besondere Werktreue. Der Film hebt sich damit von den zahllosen im Laufe des 20. Jahrhunderts produzierten Dracula-Filmen ab, die zumeist nur die Hauptfigur und ihre Veranlagung von Stokers Roman entlehnen, aber die Handlung völlig frei davon entwickeln. Der Titel BRAM STOKER'S DRACULA verspricht dagegen eine *Literaturverfilmung*, die auf eine adäquate Umsetzung des Buchs in den Film setzt.

Allerdings hat bereits die erste Szene des Films kein Pendant im Buch. Im Unterschied zum Vorurteil betrifft die Abweichung eines Films zu seiner »Vorlage« eben nicht nur notwendige *Kürzungen*, die sich aus dem unterschiedlichen Umfang beider Medien ergeben, sondern auch jederzeit die Möglichkeit von Hinzufügungen. Allein durch die Einfügung der etwa fünfminütigen ersten Szene, auf die allerdings im weiteren Verlauf des Films immer wieder Bezug genommen wird, ändert sich die Anlage des Titelhelden entscheidend.

Der Vampir erhält in Coppolas Film, im Unterschied zur Figur im Roman, eine *Vorgeschichte* und damit eine psychologische Kontur. Der Plot von Coppolas Film beginnt mit dem Krieg der Transsylvanier gegen das Heer der Türken, die sich nach dem Fall Konstantinopels anschicken, ganz Europa unter die Herrschaft des Halbmondes zu bringen. Der junge Dracul kämpft gegen die Türken und überlebt, aber durch eine

¹⁷ Stoker, *Dracula*, S. 177.

¹⁸ Bram Stoker: *Dracula*, S. 177.

¹⁹ Kittler, »Draculas Vermächtnis«, S. 43.

List der Türken kommt seine junge Frau Elisabetha ums Leben: Sie erhält eine Mitteilung, Dracul sei in der Schlacht gestorben, woraufhin sie sich in den Burggraben stürzt. Nachdem sein Schlosspriester kommentiert, Elisabetha habe als Selbstmörderin ihr Seelenheil verloren, verkündet Dracul unter wüsten Flüchen und Verwünschungen seine Lossagung von der Kirche, von Gott und letztlich von der sterblichen Menschheit überhaupt: »*I renounce God. [...] The Blood is the life, and it shall be mine!*«

Die Philosophie und Praxis der Akkumulation des Bluts erhält hier eine psychologische Dimension: Der Verlust seiner Frau Elisabetha lässt Dracula zu dem Monster werden, das er in Stokers Roman immer schon ist. *Technisch* gesprochen – ich beziehe mich hier auf Michaela Krützens *Dramaturgie des Films* – erhält Dracula hier eine *backstorywound*: Ein »*unverarbeitetes Erlebnis in der Vorgeschichte einer Filmfigur*«, definiert Krützen, das dazu dient, »das Verhalten einer Figur verständlich zu machen«, indem es das Verhalten mit einer *Motivation* versieht.²⁰ Die *backstorywound* bezeichnet die traumatische Vorgeschichte des Helden, der im klassischen Hollywood-Kino notwendigerweise »verletzt« ist, um im Verlauf der Handlung des Films »Heilung« zu suchen (und in der Regel auch zu finden). Wie Michaela Krützen betont, strebt die *backstorywound* keinesfalls eine plausible oder gar komplexe Psychologie des Helden an: Es geht lediglich um die Erfüllung der »narrativen Funktion«,²¹ das Handeln der Figur mit einer Motivation zu versehen, entnommen aus dem Repertoire der von einer bestimmten *doxa* zur Verfügung gestellten Verletzungen. Den »Tod des Lebensgefährten« – also Draculas *backstorywound* – nennt Krützen ausdrücklich als typische *backstorywound* des aktuellen Hollywoodkinos.²²

Coppolas Film vermischt den Plot von Stokers *Dracula* demnach mit der Dramaturgie des klassischen Hollywoodkinos. Diese Vermischung hat für BRAM STOKER'S DRACULA entscheidende Folgen sowohl für die Psychologie Graf Draculas und seine Position im narrativen Gefüge des Films als auch für die im Film entfaltete Medientheorie der Übertragung und Übersetzung, die gleichfalls signifikant von der des Romans abweicht. Indem er eine *backstorywound* erhält, wird Dracula, schon aus

²⁰ Vgl. Michaela Krützen, *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*, Frankfurt a. M. 2004, S. 30f.

²¹ Ebd., S. 35.

²² Ebd., S. 44.

formalen Gründen ersichtlich, zur Hauptfigur der Handlung, zum narrativen Kern der Geschichte, und nimmt damit eine Rolle ein, die er im Roman nicht besitzt (dort gibt es keine zentrale Hauptfigur, die in allen Abschnitten der Erzählung präsent wäre).

Zu sagen, dass Coppolas Film eine *andere* Psychologie Draculas entfalten würde, wäre untertrieben: Er gibt der Figur überhaupt erst so etwas wie eine psychische Dimension, denn in Stokers Roman handelt es sich um ein reines *Monster* ohne erkennbare Gefühle oder Innenleben. Die Geschichte, die um Dracula erzählt wird, ist die einer Suche nach Liebe: In Coppolas Film sucht Dracula von Anfang an – wenn auch auf eine blasphemische Art und Weise –, seine verstorbene Frau wiederzufinden. Entsprechend ändert sich ein Dialog zwischen Dracula und seinen Gespielinnen auf bezeichnende Art und Weise: »Du hast selbst nie geliebt. Du liebst niemals!«, werfen diese Dracula vor, als er ihren Versuch, den Körper Jonathan Harkers in Besitz zu nehmen, unterbindet. »Doch, auch ich kann lieben – und ihr wißt es selbst aus der Vergangenheit, nicht wahr?«²³ antwortet Dracula in Stokers Roman – und bezieht das »Lieben« damit, jede erwartete Bedeutung des Wortes pervertierend, auf den Biss, durch den die Frauen ihrerseits zu Vampiren wurden. Im Film dagegen antwortet Dracula: »Yes, I too can love. And I shall love again« – damit nicht allein auf die Vergangenheit verweisend (wie im Roman), sondern zugleich in die Zukunft, auf seine Begegnung mit Mina Harker vorausdeutend. »Liebe« bezeichnet hier entsprechend nicht mehr nur den durch das Medium Blut hergestellten Kontakt zwischen Körpern (wie im Roman), sondern – geradezu platonisch – den Kontakt zwischen *Seelen*, die ihre Körper um Jahrhunderte überleben und keine Grenzen in Zeit und Raum kennen. Mina, das erkennt Dracula bereits angesichts der vergilbten Photographie, die Jonathan Harker bei sich führt, erscheint als die Reinkarnation seiner verstorbenen Elisabetha. Draculas Umzug nach London, der in Stokers Roman völlig unmotiviert bleibt, wird damit zu einer entscheidenden und schicksalhaften Etappe für Draculas Suche nach seiner verlorenen Liebe.

Der Film setzt damit eine andere Lehre der Transformation und Metamorphose voraus als der Roman. Die Lehre vom Blut als Medium des Lebens gerät hier in den Hintergrund zugunsten der Vorstellung der Seelenwanderung durch verschiedene

²³ Stoker, *Dracula*, S. 34.

Körper und Jahrhunderte hindurch im Medium der Liebe. Während der Roman die (schlechte) Transformation durch Blut gegen die (gute) Transformation durch Schrift gegeneinander ausspielt, stehen sich in Coppolas Film eine Technik der Transformation durch Blut und das Potential der Seelenwanderung durch Liebe gegenüber. Graf Dracula ist in Coppolas Film somit eine anachronistische Figur gänzlich anderer Art als im Roman: Er ist derjenige, der an eine buchstäblich *unsterbliche* Liebe glaubt in einer Zeit, in der dies sonst niemand tut (außer möglicherweise: Mina). Jonathan Harkers Verlobte, die von Winona Ryder verkörperte Mina Murray, erscheint für ihn als seine Elisabetha, und auch sie scheint sich an die Landschaft Transsylvaniens erinnern zu können – zumindest in dem Moment, in dem der verliebte Graf ihr davon berichtet. Die sich hieraus ergebende Ambivalenz verschwindet nicht: Die Identität von Mina und Elisabetha, die die Liebe zwischen Dracula und Mina begründet, ist möglicherweise (nur) ein Effekt der verführerischen Beredsamkeit und Anziehungskraft des rumänischen Grafen.

Das sichtbarste Zeichen für diese Ambivalenz bildet der Umstand, dass die eigentliche Verführungsszene zwischen Dracula und Mina ausgerechnet während einer kinematographischen Vorführung geschieht – eine weitere Szene, die kein Vorbild im Roman hat. Der Glaube an die Möglichkeit einer den Tod überwindenden Liebe, in Coppolas Film die Bedingung des Vampirismus, verbindet sich hier mit der technischen Apparatur des Kinos. Genau besehen, spricht Coppolas Film hier die Wahrheit unverstellt aus: Draculas Vision der Wiedergeburt seiner Frau dank der Kraft ewiger Liebe ist ein Kino-Traum, möglich nur dadurch, dass Winona Ryder im Film schlichtweg *beide* Rollen – diejenige der Elisabetha und die der Mina – spielt. Nicht ohne Grund nennt Friedrich Kittler die Erscheinung des Doppelgängers auf der Leinwand als den »Filmtrick aller Filmtricks« – nichts ist leichter, als denselben Darsteller einfach »zweimal zu zeigen«.²⁴ Das Thema der Seelenwanderung durch Liebe wird durch eine Reflexion auf die Technologie des Films behandelbar.

Hierbei ist nicht zu übersehen, dass die kinematographische Projektion im Hintergrund von Draculas und Minas Verführungsszene just die Schlachtszene

²⁴ Friedrich Kittler, »Romantik – Psychoanalyse – Film: eine Doppelgängergeschichte«, in: ders., *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig 1993, S. 81-104, hier: S. 98.

wiedergibt, mit der der Film BRAM STOKER'S DRACULA beginnt: Draculs Schlacht gegen die Türken, gefilmt in der Ästhetik eines Schattenspiels. Nicht allein Minas Identität mit Elisabetha, sondern auch – wenn nicht vor allem – Draculas Identität (als Graf Dracula) beruht einzig und allein auf dem kinematographischen Trick des Doppelgängertums. Coppolas Dracula – anders als seine Mina – ähnelt nicht nur sich selbst in frühen Jahrhunderten, sondern auch dem Dracula, den die Zuschauer aus anderen Verfilmungen bereits kennen. Insbesondere das expressionistische Spiel mit Draculas Schatten, das in der ersten Hälfte des Films mehrfach vorgeführt wird, stellt eine unübersehbare Bezugnahme auf Max Schrecks Darstellung des Grafen Orlok in Friedrich Wilhelm Murnaus Stummfilm NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (D 1922) dar.

Die *visuelle Korrespondenz* stellt auch sonst ein wichtiges narratives Verfahren des Films dar – etwa indem die Szene, in der Draculas Schatten begehrlieh nach dem Stadtplan Londons greift, an den Schatten des Halbmonds erinnert, der bedrohlich auf die Landkarte Osteuropas geworfen ist: In beiden Fällen wird eine elementare Gefahr aus dem ›Osten‹ visualisiert. Die Technik der visuellen Korrespondenz – zwischen Elisabetha und Mina, zwischen Coppolas Dracula und Murnaus Orlok etc. – stellt damit, um den Bogen zurück zum Ausgang zu finden, ein charakteristisches Beispiel für das Zusammenfallen von Fremdreferenz und Selbstreferenz dar, wie es möglicherweise für Literaturverfilmungen konstitutiv ist. Die Korrespondenz stellt Fremdreferenz her – insofern Draculas Schatten jederzeit als Zeichen für Bedrohung lesbar wird –, aber zugleich auch Selbstreferenz: Als Referenz auf die inter- und intramedialen Kontexte und Prätexte des Films. Eine weitere Form der Korrespondenz stellen wörtliche Zitate aus den Dialogen des Romans dar – etwa Draculas Satz »Yes, I too can love« –, wodurch die *nicht*-korrespondierenden Dialoge als Signal einer Abweichung vom Prätext lesbar werden. Auch die den Roman zitierenden Dialoge stellen also – insofern sie zugleich auch im Film als Dialog funktionieren – einen Zusammenfall von Fremd- und Selbstreferenz dar. BRAM STOKER'S DRACULA führt somit, obwohl der Film eine Medientheorie der Transformation und Metamorphose eines Subjekts von einem Körper in den anderen entfaltet, beispielhaft

vor, wie eine Literaturverfilmung nicht als eine ›Umsetzung‹ oder ›Übersetzung‹ eines Buchs in einen Film, sondern als *Referenz* eines Films auf ein Buch lesbar wird.