

Ruth Mayer

Dracula: Die serielle Figur als Medium und Grenzgänger

Die Populär- und Medienkultur des 20. Jahrhunderts ist durchsetzt mit seriellen Figuren.¹ Zum Teil formierten sie sich bereits im 19. Jahrhundert, aber ihre spezifisch serielle Dynamik und Wirkmacht erlangten sie mit der Konsolidierung der audiovisuellen Massenmedien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Frankensteins Monster, Sherlock Holmes, Tarzan, Fantômas, Fu Manchu – und Dracula, sie alle sind wesentliche Module im Gefüge der transatlantischen populärkulturellen Bedeutungsbildung. Als Grenzgänger und Zwitterwesen situieren sie sich zwischen Zuständen und Bedingtheiten, changieren zwischen Wertgefügen und Normen. oszillieren zwischen Natur und Technik, zwischen Leben und Tod, zwischen Tier und Mensch oder agieren als moralische und ethnische Vexierbilder. Dabei dienen diese Figuren immer gleichermaßen dazu, die unterschiedlichen Pole der kulturellen Bedeutungsstiftung zu markieren und seriell je neu ins Verhältnis zu setzen. Serielle Figuren agieren damit als integrale und ideologisch wirkmächtige Bestandteile der auf Kompatibilität und Verschaltung zielenden politischen und ökonomischen Ordnungen der Moderne.

Serielle Figuren ziehen ihre Dynamik aus Medienwechseln und machen sich aktuelle medienökologische Bedingungen parasitär zu eigen. In ihrer symbiotischen Beziehung zu den Medien der Modernisierung lassen sie sich selbst als Modernisierungsmedien verstehen. Sie betreiben das Projekt der Modernisierung im Sinne von Expansion und Wucherung und stehen somit nicht nur historisch im engen Bezug zu Kolonialisierung und Imperialismus (fast alle erfolgreichen seriellen Figuren traten um die Wende zum 20. Jahrhundert zum ersten Mal auf), sondern erweisen sich auch konzeptuell und strukturell in dieser Logik verhaftet.² Ihre Erforschung muss daher gleichermaßen auf die methodischen und theoretischen Repertoires von Mediengeschichte und postkolonialem Diskurs zugreifen. Im Folgenden möchte ich mein Argument zunächst abstrakt im Verweis auf die Logik und Dynamik der seriellen Figur entwickeln, um mich danach exemplarisch der Figur Dracula zu nähern, die bezeichnenderweise in den 1980er Jahren parallel von der Medienwissenschaft und der

¹ Vgl. Shane Denson, *Marvel Comics' Frankenstein: A Case Study in the Media of Serial Figures*, in: *Amerikastudien*, Heft 4/56, 2012, 531-553; Shane Denson, Ruth Mayer, *Grenzgänger. Serielle Figuren im Medienwechsel*, in: Frank Kelleter (Hg.), *Populäre Serialität: Narration—Evolution—Distinktion*, Bielefeld (Transcript) 2012, 185-203; Shane Denson, Ruth Mayer, *Bildstörung. Serielle Figuren und der Fernseher*, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* Heft 7/2012, 90-102.

² Vgl. Ruth Mayer, *Serial Fu Manchu. The Chinese Supervillain and the Spread of Yellow Peril Ideology*, Philadelphia (Temple University Press) 2013.

postkolonialen Literaturwissenschaft wiederentdeckt wurde. Mein Beitrag geht von der Beobachtung aus, dass die serielle Qualität der Figur in diesen Neulektüren der 1980er Jahre keine Rolle spielt - wohl auch, weil die serielle Entfaltung der Figur sich nur über eine vergleichende Perspektive reflektieren lässt.³ Um die kulturelle Wirkmacht Draculas im Besonderen – und von seriellen Figuren im Allgemeinen – zu ergründen, gilt es, eine postkolonial informierte Mediengeschichtsschreibung zu betreiben.

I. Die serielle Figur zwischen Universalität und Partikularem

Eine ›serielle Figur‹ ist eine Figur, die keiner Erläuterung, keiner Einführung und keiner Rahmung bedarf - sie ist vertraut, selbst wenn man sich noch nie explizit mit dieser Figur befasst hat. Die serielle Figur unterscheidet sich hier vom Seriencharakter, der in einer fortlaufenden Inszenierung (beispielsweise einer Soap Opera, einem Serienroman oder einer Saga) entwickelt wird. Serielle Figuren erfahren – wie Umberto Eco einst über Superman schrieb – in jeder Inszenierung aufs Neue einen virtuellen oder "scheinbaren Anfang", der den "Endpunkt des vorangegangenen Ereignisses außer Acht lässt".⁴ Seriencharaktere wachsen und bilden eine mehr oder weniger lineare Biografie aus, während serielle Figuren durch Wiederholungen, Revisionen und sogar gelegentliche 'Reboots' der eigenen Geschichte geprägt sind. Serielle Figuren und Seriencharaktere müssen dabei als idealtypische Figurationen verstanden werden, in der narrativen Entfaltung gehen sie oft ineinander über. Man kann sogar sagen, dass serielle Figuren in der Regel auf Seriencharaktere zurückgehen: Viele wurden zunächst in Zeitschriftenproduktionen in Fortsetzung eingeführt, dann in Serienromanen weiterentwickelt und mutierten schließlich mittels Medienwechseln zu seriellen Figuren.⁵

Serielle Figuren sind außerordentlich medienaffin und eröffnen in ihrer Inszenierung oft medial-selbstreflexive Dimensionen, weil der Gegenstand der Erzählung als vertraut vorausgesetzt werden kann. Die Figuren werden in der Regel literarisch etabliert, aber sie springen allesamt sehr schnell auf andere Medien über, mutieren, schwärmen aus und greifen

³ Eine Ausnahme stellt die einschlägige Studie von Nina Auerbach zur kulturellen Funktion des Vampirs seit der Literatur der Empfindsamkeit dar, die allerdings die Figur Dracula nur als eine Variante unter mehreren in den Blick nimmt und die mediale und serielle Qualität der Figur nicht zentral reflektiert. Vgl. Nina Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, Chicago (Chicago University Press) 1995.

⁴ Umberto Eco, *Der Mythos von Superman*, in: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur Kritik der Massenkultur*, Frankfurt/Main (Fischer) 1984, 273-312, hier: 206.

⁵ Vgl. Denson, Mayer, *Serielle Figuren*.

über, ohne dabei ihre unverwechselbare Ausstattung und 'Gestalt' zu verlieren. Der Gegenstand und Nährboden der Ausgangstexte ist dabei nicht von ungefähr die späte koloniale Weltordnung – eine Weltordnung, die auf asymmetrischen Machtverhältnissen und Marktbedingungen basiert, gleichzeitig aber die Prinzipien der industriellen Standardisierung, der politischen (oder doch zumindest religiösen) Egalität und der medialen Vernetzung – von Anschluss und Verkopplung – zelebriert. Beide Ziele – Partikularismus und Universalität – lassen sich unter den Vorzeichen des Seriellen, das hier nicht als lineare Abfolge gedacht wird, sondern eher in den Termini von Wucherung, Ausbreitung und Proliferation gefasst werden soll, in Einklang bringen. Das hat nicht zuletzt Benedict Anderson vor Augen geführt, wenn er die globale Implementierung einheitlicher politischer Ordnungsmodelle und Organisationsmuster als "Logik der Serie"⁶ charakterisierte. Die Globalpolitik der Moderne, so Anderson, rekurriert auf ein "neues serielles Denken", das eine "neue Grammatik der Repräsentation" erfordert und generiert.⁷ Diese Grammatik operiert mittels 'Modulen' (wie etwa der Idee des Nationalstaats und der nationalen 'Identität'), die an die Rituale und Konventionen der vorhergehenden säkularen und bürgerlichen Ordnungssysteme andocken, diese Routinen aber in einer Weise totalisieren und instrumentalisieren, die es ihnen allererst gestattet, als Schaltstellen oder Interfaces in überregionalen und letztlich globalen Netzwerken zu wirken.⁸

Die expansive Dynamik des Seriellen und der ausgreifende Charakter, der der Ideologie des Imperialismus eignet, wurden skizzenhaft bereits von Michael Chabon verknüpft, als er das Aufkommen der seriellen Figur Sherlock Holmes mit der westlichen Faszination für die weißen Stellen auf der Landkarte, für den »Cape-to-Cairo spirit«, der Kolonialismus und Industrialisierung gleichermaßen bestimmte,⁹ assoziierte. Nahezu zeitgleich mit Sherlock Holmes kam Dracula in kulturellen Umlauf, und auch bei dieser Figur manifestiert sich die Denkfigur der Ausbreitung gleichermaßen als Prinzip der (kommerziellen) Erfolgsgeschichte des Narrativs und als ihr zentrales narratives Moment: die Geschichte des Grafen Dracula ist eine Geschichte der Ausbreitung des Anderen in der vertrauten Welt der westlichen Metropolen. Wie andere serielle Figuren lässt sich Dracula als universell einsetzbares

⁶ Benedict Anderson, *The Spectre of Comparisons. Nationalism, Southeast Asia and the World*, London (Verso) 1998, 34, hier und im Folgenden meine Übersetzung, RM.

⁷ Anderson, *The Spectre*, 34.

⁸ Vgl. Ruth Mayer, *Die Logik der Serie: Fu Manchu, Fantômas und die serielle Produktion ideologischen Wissens*, in: *Pop. Kultur und Kritik*, Heft 1/1, 2012, 136-154; Denson, Mayer, *Serielle Figuren*.

⁹ Michael Chabon, *Fan Fictions. On Sherlock Holmes*, in: ders.: *Maps and Legends. Reading and Writing along the Borderlands*, San Francisco (McSweeney's) 2008, 35-57, hier: 49,

Versatzstück begreifen, das sich an partikulare Bedingungen und Begleitumstände flexibel anpasst. Und wie andere Figuren markiert und familiarisiert er das Fremde gleichermaßen. Diese Markierung und Familiarisierung vollzieht sich nicht nur narrativ, sondern auch formal – über die Verfahren der seriellen Iteration.

Die expansive Dynamik, die seriellen Figuren eignet, ist mit den Strukturen der politischen und ökonomischen Expansion, wie sie sich im 19. Jahrhundert herausbilden und im 20. Jahrhundert konsolidieren, komplex verwoben – wir sollten den Zusammenhang nicht als bloße Analogie fassen, sondern besser von einer Symbiose oder, negativer gefasst, Ko-Dependenz sprechen. Es geht bei den Projekten der populären seriellen Narration so auch nicht nur um den Versuch, die abstrakten Prozesse der Industrialisierung und des globalen Kapitalismus, die im Imperialismus des 19. Jahrhunderts wurzeln, zu repräsentieren, sondern sehr viel grundlegender um eine Herstellung und Dissemination der (spät)kapitalistischen Ideologien der modernen Industrie- und Mediengesellschaften.¹⁰

Bereits bevor die Comics-Superhelden der 1930er Jahre viele der Charakteristika der seriellen Figur in sich aufnahmen, präsentierten sich serielle Figuren als altvertraut und befremdend neu, als zeitlos und hypermodern, als universell und partikular gleichermaßen. Dennoch wurden die seriellen Figuren der Jahrhundertwende lange Zeit fast ausschließlich in den Termini des Universellen gelesen. Im Einklang mit dieser Logik konnte dann Dracula als "the ultimate embodiment of transgression"¹¹ erscheinen. Diese Lesart dieser und anderer ikonischer Figuren der Populärkultur in den Termini des wahlweise Atavistischen, Primitiven, Subliminalen – jedenfalls nicht Modernen – kulminierte in den 1960er Jahren in der Rezeptionsgeschichte von Northrop Fryes *Anatomy of Criticism*: "For Frye, social changes were mere repetitive cycles", schreibt Nina Auerbach in ihrer Kulturgeschichte des Vampirs: "Our minds, and the literature that welled almost unconsciously from them, were and would always be repositories of mighty (because changeless) imaginative structures".¹² Diese Annahme einer "majestic immutability" der ikonischen Figuren wich ihrerseits im Fahrtwasser von Ideengeschichte und Foucaultscher Wissensarchäologie einer historisch und medial differenzierenden Annäherung, wie sie Auerbach exemplarisch an Dracula und der

¹⁰ Vgl. Frank Kelleter, Populäre Serialität. Eine Einführung, in: Frank Kelleter (Hg.), Populäre Serialität, 11-48; Ruth Mayer, Image Power. Seriality, Iconicity, and *The Mask of Fu Manchu*", in Screen Heft 4/53, 2012; Mayer, Serial Fu Manchu.

¹¹ Glennis Byron, Introduction, in: Bram Stoker, Dracula (New Casebooks), New York (St. Martin's Press) 1999, 1-21, hier: 2.

¹² Auerbach, Our Vampires, 130; vgl. auch Drake Douglas, Horror! New York (Macmillan) 1966.

Vampirfigur durchexerzierte, wenn sie Vampire als "personifications of their age"¹³ betrachtet: Universalismus wurde durch Partikularismus ersetzt.

Doch kulturelle Kontextualisierung allein ist nicht genug, um die Wirkmacht der seriellen Figur in den Griff zu bekommen. Es bedarf auch einer Aufmerksamkeit für die Materialität und Medialität – oder allgemeiner gesprochen: für die formale Gerahmtheit – dieser Figuren. In diesem Zusammenhang spielen die Kategorien Ikonizität und Variabilität eine zentrale Rolle. Um die konstruktive Kraft dieser Rahmungen in den Blick zu bekommen, darf man jedoch das Sample nicht zu weit fassen. Wenn man etwa *nicht* Tarzan, sondern Primaten-Menschen-Figurationen in der westlichen Kulturgeschichte, *nicht* Dracula, sondern Vampire von Byron zu *True Blood*, *nicht* Frankensteins Monster, sondern Mensch-Maschine-Konfigurationen seit der frühen Neuzeit betrachtet, läuft man Gefahr, die massenmedial spezifische Dynamik der populären Serialität zu übersehen. Diese Dynamik speist sich aus dem Bewusstsein, dass etwas neu erzählt wird, aus der Dialektik von Wiedererkennung und Befremdung, Loslösung und Neuverankerung. Und nur unter diesen Vorzeichen wird die politisch-ideologische 'Arbeit' der seriellen Figur, ihre Verankerung in einer sehr spezifischen weltgeschichtlichen 'Ära' manifest. Die konkrete ideologische Arbeit der seriellen Figur muss allerdings verdeckt und uneingestanden bleiben, sie vollzieht sich gerade über die kontinuierliche Rückkopplung an und das unaufhörliche Vorverweisen auf Zusammenhänge, die als allgemeingültig und zeitlos – universell – markiert werden.¹⁴

An der Figur Dracula lässt sich diese Wechselbewegung zwischen Universalität und Partikularisierung exemplarisch deutlich machen. Schließlich war allein die Verlagerung der Ausgangshandlung nach Transsilvanien schon alles andere als die Bezugnahme auf eine jahrhundertealte Tradition, wie der Text suggeriert: "Transylvania was known primarily as part of the vexed 'Eastern Question' that so obsessed British foreign policy in the 1880s and 90s. The region was first and foremost the site, not of superstition and Gothic romance, but of political turbulence and racial strife."¹⁵ Dracula ist keine zeitlose Figur; im Gegensatz zu früheren Monstern der europäischen Imagination, die verschwanden, wenn sie ihr Ziel erreicht hatten, ist sein Vorgehen "dynamic, totalizing." Dracula ist ein Monster des kolonialen Zeitalters, ein Monster der Modernität: "The modern monsters", schreibt Franco

¹³ Auerbach, *Our Vampires*, 3.

¹⁴ Mayer, *Serial Fu Manchu*, 1-26.

¹⁵ Stephen D. Arata, *The Occidental Tourist. Dracula and the Anxiety of Reverse Colonization*, in: *Victorian Studies*, Heft 4/33, 1990, 621-645, hier: 627; vgl. auch Thomas Richards, *The Imperial Archive. Knowledge and the Fantasy of Empire*, London (Verso) 1993, 56-64; Matthew Gibson, *Dracula and the Eastern Question. British and French Vampire Narratives of the Nineteenth Century East*, New York (Palgrave Macmillan) 2006.

Moretti mit einem besonderen Blick auf Dracula, "threaten to live for ever and to conquer the world. For this reason they must be killed".¹⁶

Dracula, nicht der generische Vampir, kommt aus Transsilvanien und damit aus dem Grenzgebiet zwischen Ost und West. Er hat in unserer Vorstellung immer spitze Eckzähne, er trägt immer ein Cape, schläft immer im Sarg und er konzentriert seine Aufmerksamkeit auf weibliche Opfer, auch wenn er über weite Strecken seiner seriellen Karriere ohne diese Ausstattungselemente auskam. In ihrer Ikonizität bringt die Figur Dracula eine ganze Batterie elementarer begriffsbildender Gegensatzpaare gegeneinander in Anschlag, ohne dass es zu einer Aufhebung käme: Ost und West, Raubtier und zivilisierter Mensch, maskuline Handlungsmacht und weibliches Opfer – und nicht zuletzt natürlich Leben und Tod. Keines dieser Begriffspaare bleibt im Zuge der langen Karriere der Figur unproblematisch oder stabil, aber alle spielen durchgängig immer wieder neu akzentuiert eine Rolle. Dracula unterscheidet sich somit nicht nur von der breiten Masse, sondern auch von anderen Vampiren der Empfindsamkeit und des frühen Viktorianismus ebenso wie der ausgehenden televisuellen Postmoderne. Seine ikonische Erscheinung überlagert retroaktiv alle möglichen konkreten Manifestationsformen und muss schließlich als Gestalt immer mitgedacht werden, auch wenn (vielleicht gerade wenn) die Figur einmal in anderer Ausprägung erscheint.

II. Totalisierend: Dracula als imperiale Schauermedienfigur

Die serielle Figur verweist fast immer explizit oder indirekt zurück auf ihre Entstehungszeit und sie investiert gleichzeitig in die Ökonomien des zukünftig Möglichen, nur ihre Gegenwart ist seltsam diffus. Diese flackernde Präsenz charakterisiert alle serielle Figuren, aber bei den unheimlichen Figuren ist sie besonders offensichtlich. Im Falle Dracula hat die mangelnde Gegenwärtigkeit der Figur nun gleichermaßen mit der Vermitteltheit ihrer Erscheinung zu tun (die sowohl auf der Handlungsebene als auch durch die formale Entfaltung der Geschichten evoziert wird) wie auch mit der seltsamen Liminalität und Zeitlosigkeit ihrer Existenz. Mehr als jede andere serielle Figur weist Dracula bereits in seinem Ursprungstext die Wirk- und Gestaltungsmacht der technischen Medien aus: "[H]e may be the only original and authentic myth that the age of mechanical reproduction has produced", schreibt Thomas Elsaesser.¹⁷

¹⁶ Franco Moretti, *The Dialectic of Fear*, in: *New Left Review*, Heft 136, Nov.-Dez. 1982, 67-85, hier: 68.

¹⁷ Thomas Elsaesser, *Freud and the Technical Media. The Enduring Magic of the Wunderblock*, in: Erkki Huhtamo, Jussi Parikka (Hg.), *Media Archaeology. Approaches*,

Elsaesser bezieht sich hier auf die einschlägige Lesung von Stokers Roman durch Friedrich Kittler in *Aufschreibesysteme*. Zeitgleich zu Kittler entdeckten interessanterweise die Postcolonial Studies die Schauerromane des späten neunzehnten Jahrhunderts unter den Vorzeichen eines "imperial gothic"¹⁸ und eines "imperial archive"¹⁹ neu, und *Dracula* interessierte auch hier besonders aufgrund seiner raffinierten Verhandlungen von Zeit- und Räumlichkeit, seiner "medialen Kontraktion von Raum und Zeit"²⁰: "[Dracula's] movement from place to place leaves traces in a language that his opponents can decipher, the language of information"²¹, schlussfolgert Thomas Richards in seiner einflussreichen Lektüre des Romans, die *Dracula* letztlich als seinen datenverarbeitenden Gegnern unterlegen sieht, weil er die Effizienz der Informationsgesellschaft unterschätzt und sein vormoderner 'Universalismus'²² gegenüber dem partikularistischen Expertenteam, das sich ihm konfrontiert, nicht bestehen kann. "While *Dracula* moves in a state of stillness, waiting out the interval between arrival and departure, his opponents send and receive messages in the space of seconds, using telegraphy".²³ Ähnlich wie Kittler, der *Dracula* als "immer wieder verkannte[s] Heldenepos vom Endsieg technischer Medien über Alteuropas blutsaugerische Despoten" las,²⁴ sieht auch Richards *Draculas* Welt als Gegenwelt zur Welt der Medienmoderne. Doch im Blick auf ihre Serialität betrachtet, präsentiert sich die Figur *Dracula* nicht so sehr als unzeitgemäße Vorform der medialisierten Massenkultur der Metropole denn vielmehr als ihr Zerrbild – als integrales Teil des Systems eher denn Gegenpol.

Dracula sollte so als Element – vielleicht als Grundprinzip – einer Medienmoderne verortet werden, die von Anfang an 'seriell' – global wuchernd oder streuend – oder in Franco Morettis

Applications, and Implications, Berkeley (University of California Press) 2011, 95-188, hier: 111.

¹⁸ Patrick Brantlinger, *Imperial Gothic. Atavism and the Occult in the British Adventure Novel, 1880-1940*, in: ders., *Rule of Darkness. British Literature and Imperialism, 1830-1914*, Ithaca (Cornell University Press) 1988, 227-254.

¹⁹ Richards, *The Imperial Archive*.

²⁰ Susanne Scholz, *Phantastisches Wissen. Medien und Mutationen in Bram Stokers Dracula*, Antrittsvorlesung Johann-Wolfgang-Goethe Universität Frankfurt/M., 24.6. 2004, unveröff. Manuskript.

²¹ Richards, *The Imperial Archive*, 62.

²² Richards, *The Imperial Archive*, 63.

²³ Richards, *The Imperial Archive*, 62.

²⁴ Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800—1900*, 3. vollst. überarb. Auflage, München (Fink) 1986, 135. Zu Kittlers *Dracula*-Lektüre als integralem Bestandteil seiner medienhistorischen Grundlagenarbeit und zu den Interferenzen dieser Arbeit mit den Gender Studies der 1990er Jahre vgl. Ulrike Bergermann, *Kittler und Gender: Zum Asyndeton*, in: *Tumult. Zeitschrift für Verkehrswissenschaft* 40, 2013, 83-90.

Termini: totalisierend – operiert. Dabei kommen unterschiedliche Dimensionen des Medien- und Mediationsbegriffs ins Spiel. Es geht immer gleichermaßen um die sich konsolidierenden 'Aufschreibe'-Systeme und Massenkommunikationsmittel, die Stokers Roman und seine Nachfolger auf Inhaltsebene inszenieren, wie auch um die populärkulturellen Medien der Repräsentation selbst – um den Roman, den Film, den Comic etc. – die den Grafen immer wieder aufs Neue ins Leben rufen, um ihn dann zu Tode zu bringen. Es geht darüber hinaus um Verfahren der kulturellen Vermittlung, der Übertragung von Fremdem ins Vertraute oder der Infektion des Vertrauten mit dem Fremden, die das Dracula-Narrativ gleichermaßen vorführt und vollzieht. Dabei spielt die ikonische und serielle Gestalt der Dracula-Figur eine zentrale Rolle als Horizont und Referenzrahmen. Mindestens ebenso interessant wie das, was bleibt und sich ikonisch verfestigt, ist aber, was in der seriellen Variation aus Draculas Universum verschwindet.

Ein Vergleich von Stokers Ursprungstext mit seinen seriellen Varianten im Laufe des 20. Jahrhunderts gestaltet sich immer auch als Auseinandersetzung mit konkurrierenden Mediensystemen. Das untergehende System der Unterhaltungs- und Wissenskultur des 19. Jahrhunderts begegnet hier dem heraufkommenden System der Massenmedien des 20. Jahrhundert. Im selben Zug steht die koloniale Wirklichkeitsordnung der Jahrhundertwende unter Beobachtung. Um die Jahrhundertwende befindet sich diese Wirklichkeitsordnung in einer Krise. Ihr wesentliches Organisationsprinzip – die scharfe Grenzziehung zwischen Metropole und Peripherie – war immer schon illusorisch, aber um 1900 wird die Porösität und Durchlässigkeit der Grenzen unübersehbar. Francis Ford Coppolas *Dracula*-Verfilmung von 1992, in vieler Hinsicht ein Abgesang auf die Figur, markiert diese Reziprozität von kolonialen und massenmedialen Unterwanderungsängsten, wenn Draculas Präsenz in London als zivilisatorische Bedrohung in doppelter Hinsicht identifiziert wird. Der transsilvanische Graf erkundigt sich gleich nach seiner Ankunft in London mit starkem Akzent, wo der "cinematograph" zu finden sei – "I understand it is a wonder of the civilized world" – nur um von Mina, der Repräsentantin der britischen Bildungskultur, eine scharfe Abfuhr zu erhalten. "If you seek culture, then visit a museum. London is full of them." Coppolas Film blickt nostalgisch zurück auf seine eigene Frühgeschichte, Bram Stokers Roman aber blickte voraus auf eine Zukunft, die für den Roman als Unterhaltungsmedium wenig Gutes verheißt. Wie alle Erfolgsgeschichten von seriellen Figuren wird auch die Geschichte Draculas von einer Serie erfolgreicher Medienwechsel bestimmt.

Draculas Überleben basiert auf dem erfolgreichen Austausch seiner Trägermedien. Stokers Roman lässt sich auch als Dokument der Medienkonkurrenz lesen, das die mediale Ordnung

des viktorianischen Bildungsbürgertums mit seiner Priorisierung von Innerlichkeit und Reflexion ins Verhältnis setzt zur medialen Ordnung der kosmopolitischen Metropole der Moderne mit ihrem Hang zu Oberflächlichkeit und Sensationalismus. Diese beiden Pole werden im Roman ebenso wie in Coppolas Film geschlechtlich besetzt – dem massenmedial versierten Grafen aus dem vormodernen Transsilvanien konfrontiert sich hier wie dort die 'moderne' neue Frau Mina Harper, geborene Murray, die fest in der Logik des Empire und des viktorianischen Romans verhaftet ist. Bezeichnenderweise scheint diese Konstellation nur am Anfang und am Ende der Karriere der populären Figur auf.²⁵ Die Populärkultur des 20. Jahrhunderts interessiert sich vielleicht auch für Mina als Gegenprinzip zum Grafen, aber nun wird sie fast ausschließlich als Opfer, nicht als gleichwertige Gegnerin adressiert.

Der Graf wird am Ende von Bram Stokers Roman von 1897 gepfählt und mit Knoblauch gepökelt. Die neue Frau dagegen, die bei Stoker die internationale Kampftruppe gegen den Vampir koordiniert und organisiert und die den Konflikt zwischen Untoten und Lebenden, Transsilvanien und Metropole im spirituellen und technischen Sinne 'mediatisiert', gewinnt den Kampf und überlebt. Im seriellen Fortgang des Narrativs aber kehrt sich das Schicksal der Figuren um. Dracula kehrt wieder und wieder zurück, er ist einfach nicht tot zu kriegen. Mina dagegen – wohl die schillerndste und gegenwärtigste Figur des Romans – ist dem Untergang geweiht. Beide – Dracula wie Mina – sind als Experten der Proliferation und Reproduktion, der Mutation und Mediation angelegt, wie wir sehen werden. Aber Dracula überlebt, indem er stirbt. Mina verschwindet, obwohl sie überlebt. Ein wesentliches Problem der Figur Mina mag dabei eben in ihrer Präsenz und Konkretheit bestehen. Mina ist immer da, sie ist ganz Romanfigur des späten Viktorianismus: reflektiert, diszipliniert, sensibel und kompakt. Der vampirische Graf dagegen ist eine frühe Pulp-Figur. Er ist überall und nirgends zugleich: ganz sensationalistische Oberfläche, ausgreifend, extravagant, diffus – total. Werfen wir einen Blick auf den Ausgangspunkt der Serie: *Dracula*, der Roman.

Bereits bei seinem allerersten Erscheinen in diesem Text ist der Graf in doppelter Hinsicht körperlos. Jonathan Harker, Draculas erstes Opfer im Roman, sieht mit Grausen, dass der Kutscher des Grafen, der niemand anderes ist als der Graf selbst, mehr Erscheinung als

²⁵ Als weiteres Indiz für diese These ließe sich die Tatsache werten, dass in Alan Moore und Kevin O'Neals erfolgreicher Graphic Novel-Serie *League of Extraordinary Gentlemen* (1999-2009), die die narrative Komplizität von Imperialismus und Abenteuerfiktion zum Gegenstand nimmt und revisionistisch auf die Unterhaltungskultur des 19. Jahrhunderts projiziert, Mina Murray zur handlungsmächtigen Protagonistin wird. Vgl. Alan Moore, Kevin O'Neill. *The League of Extraordinary Gentlemen*, 6 Bde. WildStorm Comics, 1999-2009; zu diesem Projekt und seiner seriellen Logik siehe auch Mayer, *Serial Fu Manchu*, 101-104, 146f.

Materie ist: "Once there appeared a strange optical effect; when he stood between me and the flame he did not obstruct it, for I could see it ghostly flicker all the same".²⁶ Auch in der Folge erscheint der transsilvanische Blutsauger seltsam schemenhaft und flackernd. Wenn er nach England einreist, dann geschieht das gleichsam in Kleinteilen: er reist mit 12 Särgen, die er als seine Schlaf- und Brutstätten über der ganzen Stadt verteilt. Während der entschlossenste seiner Gegner, Professor Van Helsing, unverdrossen seinen Akzent und seine Extravaganz ausstellt, geht es dem Dracula des Romans von Anfang an darum, seine Andersartigkeit zu verbergen. Stokers Dracula, so schließt Nina Auerbach im Blick auf die Absichtserklärung des Grafen, "die englische Intonation zu lernen",²⁷ "struggled to pass".²⁸ Damit steht diese Figur im Einklang mit anderen kolonialen Personifikationen des kulturell und ethnisch Anderen – man denke an Fu Manchu oder Fantômas –, die sich allesamt heimlich und unmerklich in der Metropole einnisten, um sie dann für ihre eigene Zwecke zu unterminieren und umzugestalten.²⁹ Der erste Dracula ist mithin im Stadium des fortschreitenden Verschimmens – nachdem wir ihn in Transsilvanien kennengelernt haben, tritt er im Roman kaum mehr in Erscheinung.

Nicht nur wenn er seine "ghastly refuges" (*D133*) über ganz London verstreut und seine Erscheinungsform materiell verändert – zum Wolf, zur Fledermaus oder zum weißen Nebel –, betreibt Dracula Vampirismus als Diffusion und Wucherung. Wenn er denn – spät im Roman – einmal wieder zu Wort kommt, dann charakterisiert er sein düsteres Werk in den Termini von räumlicher und zeitlicher Ausbreitung: "My revenge is just begun! I spread it over centuries, and time is on my side. Your girls that you all love are mine already; and through them you and others shall yet be mine" (*D273*). In seiner flackernden Dispersion scheint er unterschiedliche Optionen einer zukünftigen vampirischen Existenz zu projizieren, Anknüpfungspunkte und Koppelstellen für spätere Varianten seiner selbst tentativ anzulegen. Der Roman positioniert sich so als idealer Ausgangspunkt für die serielle Proliferation der Figur. Im selben Zuge sieht der Roman, in seiner Eigenschaft als universales Medium des Erzählens im 19. Jahrhundert, eine große Bandbreite medialer Möglichkeitsfelder – er

²⁶ Bram Stoker, *Dracula*, Ware (Wordworth) 1993, 19.

²⁷ Stoker, *Dracula*, 26, meine Übersetzung. Im Folgenden fortlaufend im Text als *D* mit Seitenzahl.

²⁸ Auerbach, *Our Vampires*, 112.

²⁹ Ruth Mayer, "The greatest novelty of the age". Fu-Manchu, Chinatown, and the Global City, in: Vanessa Künnemann, Ruth Mayer (Hg.), *Chinatown in a Transnational World. Myths and Realities of an Urban Phenomenon*, New York (Routledge) 2011; Mayer, *Logik der Serie*; Mayer, *Serial Fu Manchu*.

präsentiert in Elsaessers Worten eine "allegorical prefiguration of audiovisual media",³⁰ die in den späteren seriellen Variationen zur Figur Dracula realisiert und konkretisiert werden.

Dracula wurde nicht als Serienroman veröffentlicht, aber seine Affinität zur seriellen Erzählform manifestiert sich sehr schnell. Bereits zwei Jahre nach der ersten Publikation in England erschien der Roman serialisiert in mindestens zwei amerikanischen Zeitungen. Die Adaptabilität des Stoffes mag sich auch darin erweisen, dass der Roman unmittelbar nach dem Erscheinen in England von Hutchinson & Co. als Teil von Hutchinson's Colonial Library Series für den kolonialen englischsprachigen Markt vertrieben wurde. Die Attraktivität dieser Figur für die serielle Fortschreibung besteht von Anfang in ihrer Flexibilität, die sich nicht nur auf Inhaltsebene manifestiert, sondern in Gestalt ihrer formalen Verfügbarkeit eben auch über die Grenzen des Textes hinaus weist.³¹

Dracula fungiert in Stokers Text als Projektionsfläche eher denn konkreter Charakter. Jennifer Wicke liest diesen Dracula als Inkarnation der aufkommenden Massenkultur – "mass culture is protean, with the same horrific propensity to mutate that also defines Dracula's anarchic power".³² Sie benennt damit einen möglichen Bezugspunkt für die Figur, die sich aufgrund ihrer Unbestimmtheit für allegorisierende Lesarten geradezu anbietet. Ich will keine weitere hinzufügen, sondern eher die medialen und ideologischen Implikationen von Draculas 'proteischer' Veranlagung etwas genauer beleuchten. Mehrmals im Roman betonen die Gegenspieler des Grafen, dass er nur mit seinen eigenen Waffen geschlagen werden könne: "The hunter is taken in his own snare" (D304). Um Dracula zu bewältigen, müssen auch seine Gegner proliferieren und diffundieren. Er ist nicht durch einen Einzelnen zu schlagen, sondern nur durch eine Gruppe. Wichtiger aber noch: die Gruppe muss mit Medien der Vervielfältigung arbeiten, um ihren Zweck zu erreichen. Sie muss Draculas Vorgehen kopieren – und wird in diesem Zuge selbst vampirisch: infiziert vom Anderen, das aus den Karpaten nach London kommt und die serialisierte Massenkultur mit sich bringt.

Die operationale Logik der technischen Medien und des blutsaugerischen Totalitarismus ist nämlich grundsätzlich dieselbe, beide Apparate basieren auf demselben Betriebssystem, wenn man so will. Wenn Draculas Gegner stenografieren und Schreibmaschine schreiben, Phonographenwalzen besprechen und Telegramme verschicken, dann emulieren sie nur die Techniken, die der Vampir in Perfektion 'verkörpert'. Vor diesem Hintergrund spielen die

³⁰ Elsaesser, *Freud and the Technical Media*, 112.

³¹ Paul S. McAlduf, *Dracula*, in: Bram Stoker, dort datiert 23.02.2013, <http://www.bramstoker.org/novels/05dracula.html>, zuletzt gesehen am 25.2.2013.

³² Jennifer Wicke, *Vampiric Typewriting. Dracula and Its Media*, in: ELH Heft 2/59, Sommer 1992, 467-493, hier: 475-476.

Frauenfiguren des Textes, allen voran natürlich Mina, die Typistin, eine zentrale Rolle. Mina, die Kittler als "Übermittlungszentrale eines immensen Nachrichtensystems"³³ bezeichnet, gewinnt aus ihrer Funktion als Medium – im spirituellen und im technischen Sinne – eine ganz eigene Handlungsmacht, die allerdings bezeichnenderweise im Roman eingeschlossen bleibt, während Draculas Handlungsmacht seriell und serialisierend über die Grenzen des Textes hinausweist.

Mina sammelt die vielen unterschiedlichen Daten, die zu Dracula kursieren, aus allen möglichen Quellen und Regionen und vereinheitlicht sie, indem sie Phonographenwalzen zu Papier bringt oder die stenografischen Aufzeichnungen ihres Mannes aus Draculas Schloss sowie die Zeitungsausschnitte, Telegramme und Briefe, die zwischen den Investigatoren kursierten, abtippt. Die Standardisierung betrifft dabei nicht nur das Format, sondern auch den Code selbst. "That is a wonderful machine, but it is cruelly true" (D199), stellt Mina fest, nachdem sie Dr. Swards phonographisches Tontagebuch gehört hat. Sie macht sich daran, es von den Gefühlen zu bereinigen und damit zur neutralen Quelle unter den anderen zu transponieren: "No one must hear them spoken ever again. [...] I have copied out the words on my typewriter, and none other need to now hear your heart beat, as I did" (D199). Einmal vereinheitlicht, lässt sich das Material dann auch ohne weiteres multiplizieren: "I used manifold, and so took three copies of the diary, just as I had done with the rest" (D201). Das Ergebnis ist eine standardisierte Dokumentation, die in der Lage ist, Draculas Vielfalt zu begegnen: Die Vervielfältigungsfunktion der Schreibmaschine, so Jennifer Wicke, "is positively vampiric, even to the name it has been given, reverberating with the multiplicity of men Dracula is, the manifold guises of the vampire, and the copying procedure which itself produces vampires, each of which is in a sense a replica of all the others".³⁴

Dieses standardisierende und vervielfältigende Vorgehen der Typistin steht nun im markierten Kontrast zu den Verfahren des spätviktorianischen Romans. Denn Mina merzt ja eben die Spuren aus, die dem Roman des 19. Jahrhunderts seine eigentliche Wirkmacht verleihen: die Spuren von Gefühlen und Ängsten, Zwischentönen und Ahnungen, von Schauer und Begehren. Zum Ende des Romans übernimmt Jonathan Harker, Minas Mann, das Erzählen und er offenbart frustriert das zentrale Defizit von Minas Datensammlung: "in all the mass of material of which the record is composed, there is hardly one authentic document; nothing but a mass of type-writing ... We could hardly ask anyone, even did we wish to, to accept these as proofs of so wild a story" (D335). Aber glücklicherweise ist ja dann doch

³³ Kittler, *Aufschreibesysteme*, 450.

³⁴ Wicke, *Vampiric Typewriting*, 476.

nicht Mina die Autorin von *Dracula*, dem Roman, sondern Bram Stoker, der alles andere als einen bereinigten, neutralen und distanzierten Bericht herstellt, sondern sich durchaus an den Genreanforderungen des effektvoll-sensationalistischen 'imperial gothic'³⁵ orientiert. Damit begegnet der Roman dem 'modernen' Ideal der totalisierenden Datenverarbeitung mit einer älteren Ästhetik der Totalität. Stimmen, Perspektiven und mediale 'Spuren' werden hier zusammengefügt, um den Eindruck von Synchronizität und Homogenität zu vermitteln. Die Skepsis, mit der der Roman den technischen Medien seiner Gegenwart bei aller Faszination begegnet, bringt eine stillschweigende Favorisierung des Mediensystems des 19. Jahrhunderts zum Ausdruck. Aber *Dracula* kämpft hier eine verlorene Schlacht für sein eigenes Format. Am Ende des Romans unterliegt Dracula, während Mina einem Sohn das Leben schenkte, der die Vornamen der ganzen Liga von Vampirjägern trägt und als "ein finales Produkt ihrer Reproduktionsbemühungen"³⁶ gelten kann, wie Susanne Scholz schreibt. Aber im weiteren Verlauf der Geschichte erweist sich das Reproduktionspotenzial des Vampirs dann doch dem der viktorianischen Lady als überlegen.

III. Total: Dracula als serielle Figur

Der Roman als Universalmedium, als exemplarisches kosmopolitisches Format für die Imagination von "Möglichkeitsbedingungen"³⁷ im 19. Jahrhundert, wird in *Dracula* in gewisser Hinsicht nostalgisch genutzt, um das möglichkeitserschließende Potenzial anderer Medien auszuloten. In der Welt des 20. Jahrhunderts geht es dann nicht mehr um ein narratives Explorieren medialer Möglichkeiten, wenn Dracula auf den Plan tritt. Jetzt tritt das medial Mögliche selbst auf den Plan. Die Figurenlogik des Ausgangstextes dreht sich in der Folge um. Wo Dracula erst einmal diffus und flackernd in allen möglichen Hinsichten ausgetestet wurde, gewinnt er nun ikonische Gestalt. Sein Potenzial hat sich erwiesen, nun wird die Figur exemplarisch in neue Medienensembles eingepasst und für neue Kontexte produktiv gemacht. Draculas Gegner aber (mit der gelegentlichen Ausnahme von Van Helsing) verlieren ihre Konturen zunehmend und werden zu bloßen Reflektoren und Stichwortgebern. Für eine Datenverarbeiterin von Mina Murrays Format ist hier kein Raum

³⁵ Brantlinger, Imperial Gothic.

³⁶ Scholz, Phantastisches Wissen; vgl. auch: Susanne Scholz, Blutspenden—Lebensgaben. Zur Medialität des Blutes in Bram Stokers *Dracula*, in: Sylvia Miezowski, Christine Vogt-William (Hg.), *Disturbing Bodies*, Berlin (trafo) 2008, 33-48.

³⁷ Jonathan Culler, Anderson and the Novel, in: *Diacritics* Heft 4/29, 1999, 20-39, hier: 38, meine Übersetzung; vgl. auch Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, überarbeitete 2. Ausgabe, London (Verso) 1991.

mehr. In Murnaus *Nosferatu* von 1922, der unautorisierten Stummfilmadaption des Romans, ist die Mina-Figur, die hier Ellen heißt, nur noch ein spirituelles Medium, reduziert auf die Funktion als "human equivalent ... of wireless transmission",³⁸ wenn sie somnambul mit Dracula korrespondiert. Ab 1931, wenn Tod Browning mit Bela Lugosi den ultimativen Dracula besetzt, werden alle Romanfiguren, gleich welchen Geschlechts, zum Teil der "Erzähltafel", wie Robert Spadoni³⁹ über den Jonathan Harker in Brownings *Dracula* schreibt.

Dracula aber findet seine ikonische Gestalt in der Figur der Alterität, wenn Lugosi seinen Akzent und seinen altmodisch-aristokratischen Kleidungsstil wie ein Markenzeichen der Differenz vor sich herträgt.⁴⁰ Dieser Dracula operiert nicht mehr mittels Mimikry und er zielt nicht mehr auf Universalität; er will in seiner exotischen Andersartigkeit wahrgenommen (vielleicht besser: *gehört*) werden. Den Gerüchten, er habe die Dialoge des Films nur phonetisch gelernt, tritt Lugosi nur halbherzig entgegen und speist so den Mythos von der Figur, die hier die Kontrolle über den Schauspieler übernimmt.⁴¹ "Lugosi's voice would set the standard for what a 'voice of horror' should sound like, and for a time it had no rival", schreibt Robert Spadoni⁴² über die 'Tonpolitik' des Films, der filmhistorisch den Übergang zum Tonfilm markiert. Tatsächlich schreibt sich nach Lugosis Interpretation nicht nur die Figur Dracula selbst, auch das Setting und die Figurenkonstellationen gewinnen eine Eigendynamik, die zum Teil der Dracula-Inszenierung werden. Die Karpaten fungieren in der Folge auch nicht mehr als reale Region, die bestimmte Konnotationen der Bedrohung des Empire aufruft, sondern als eine reine Film-Location – und Transsilvanien wird ein Synonym für Dracula. Die Figur wird nun auch diegetisch total – sie saugt ihr fiktionales Universum in sich auf und ermächtigt sich ihrer Gegenspieler in einer Weise, die keinen Widerstand erlaubt. Der multiperspektivische Erzählmodus von Stokers Romans gab vor, Distanz und Reflexion gegenüber den sensationalistischen Modi von Gefühl und Thrill zu privilegieren. In den Dracula-Inszenierungen des 20. Jahrhunderts erübrigt sich dieser apologetische Gestus. Die Lawine der Special Effects, die in den Filmen um die Figur losbricht, nutzt die Flachheit und Vertrautheit der Figur, um auf ihre eigene mediale Spektakularität zu verweisen.

³⁸ Elsaesser, *Freud and the Technical Media*, 112.

³⁹ Robert Spadoni, *Uncanny Bodies. The Coming of Sound Film and the Origins of the Horror Genre*, Berkeley (University of California Press) 2007, 83.

⁴⁰ Auerbach, *Our Vampires*, 113.

⁴¹ Ebd.; vgl. auch: David Skal, *Hollywood Gothic. The Tangled Web of Dracula from Novel to Screen*, New York (Norton) 1990, 81; Alain Silver, James Ursini (Hg.), *The Vampire Film: From *Nosferatu* to *Bram Stoker's Dracula**, New York (Limelight) 1993.

⁴² Spadoni, *Uncanny Bodies*, 63.

1922, als sich Fritz Murnau der Dracula-Geschichte bemächtigt, sind es die Trickverfahren der Beschleunigung, der Überblendung und der Negativfotografie, die die Alterität des Vampirs vor Augen führen. Diese filmischen Verfahren weisen auf die angsterregende Elastizität und Mobilität des Grafen und korrespondieren so mit den Effekten, die die Manipulationen der *continuity editing*-Konventionen in Tod Brownings Film von 1931 erzeugen: "[T]he subliminal message is: Blink just once, and the vampire is already there".⁴³ Die Erzählung exploriert nun nicht mehr das angsterregende Eindringen des Fremden in die vertraute Welt, sondern vielmehr die Einsicht, dass die Charakteristika von 'fremd' und 'vertraut' ihrerseits zu beliebig kombinierbaren Versatzstücken geworden sind. Im narrativen Universum der seriellen Figur des 20. Jahrhundert ist nichts mehr fremd, aber es ist auch nichts mehr wirklich vertraut.

Zu Beginn von Stokers *Dracula* sinnt Mina noch sehnsüchtig: "It must be so nice to see strange countries. I wonder if we—I mean Jonathan and I—shall ever see them together" (D54 f.). Wenn sie später das fremde Land Transsilvanien erkundet, wird ihr Wunsch wahr, doch dann kann sie nicht schnell genug ins vertraute England zurückkehren. Tod Brownings *Dracula* rund 30 Jahre später beginnt mit dem obligatorischen Blick auf die Studiokulissen, die die 'Karpaten' einführen. Dann erfolgt ein Schnitt ins Innere der Kutsche, die die Kulissen durchquert. Die erste Stimme des Films ist affektiert hoch und britisch akzentuiert, sie gehört einer stereotypen 'new woman' mit dicker schwarzer Brille, die aus einem Reiseführer vorliest. Diese Frau ist alles, was in dem Film von Mina Harker übrig bleibt, denn die Figur, die später unter diesem Namen auftritt, hat mit ihrem literarischen Gegenstück nichts mehr gemein. Der *bluestocking* des Anfangs liest eben aufgeregt von "castles of a bygone age" vor, als die Kutsche scharf um eine Kurve biegt, die Frau gegen den Mann, der ihr gegenüber sitzt, fällt und verstummt. Hätte man sie weiterlesen lassen, so scheint es, wäre sie vielleicht in ihrem Reiseführer auf den Grafen Dracula und seine wundersame Geschichte gestoßen. Doch der Graf braucht hier keine Einführung mehr, er hat sich das Territorium der westlichen populären Imagination bereits hinlänglich erschlossen. Im Film ist er in gewisser Weise immer schon da, und die neue Frau – als Verkörperung und Instrument der medialen Vermittlung – ist nicht länger vonnöten. Die Vermittlung geschieht hier sehr viel markierter mediatisiert und auch die Alterität der Figur wird neu montiert.⁴⁴ Die Dynamik der Ausbreitung aber bleibt ungebrochen.

⁴³ Joyce Carol Oates, zit. nach Spadoni, *Uncanny Bodies*, 76.

⁴⁴ Vgl. zu den Verfahren von Brownings Film: Shane Denson und Ruth Mayer, *Spectral Seriality: The Sights and Sounds of Count Dracula*, in: Frank Kelleter (Hg.), *Popular Seriality*, erscheint 2014.