

Magisterarbeit

Titel der Magisterarbeit

„Symbolik im Horrorfilm“

Eine Analyse des Symbols „Blutsaugen“ im Vampirfilm aus
sexual- psychologischer Sicht.

Verfasserin

Anna- Ulrike Kostwein, Bakk.

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie

Wien, im März 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066/841

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Publizistik- und Kommunikationswissenschaften

Betreuer:

ao. Univ.-Prof. Dr. Fritz Hausjell

„Ich möchte mich an dieser Stelle bei all denen bedanken, die mich bei der Erarbeitung meiner Diplomarbeit so hilfreich unterstützt haben.“

Danke

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	9
2. Theoretischer Rahmen	10
2.1. Filmsemiotische Forschung	11
2.2. Feministische Filmtheorien	13
2.3. Systemtheorie nach Luhmann	15
2.4. Genretheorie	17
2.4.1. Genrebegriff	18
2.4.2. Genregeschichte	18
2.4.3. „Namensgebung“	20
2.4.4. Aufgabe/ Funktion	22
3. Basis	24
3.1. Horror(film)	24
3.1.1. Definition	26
3.1.2. Geschichtliche Entwicklung	27
3.2. Vampirfilm	36
3.2.1. Definitionen nach Lexika:	36
3.2.2. Abstammung	37
3.2.3. Geschichtliche Entwicklung	38
3.3. Exkurs: Symbolismus	43
3.3.1. Abstammung	43
3.3.2. Aufgabe Symbol	44
3.3.3. Unterschied Symbol – Zeichen	45
3.3.4. Deutung eines Symbols	45
3.4. Exkurs: Bram Stoker (1847-1912)	46
3.5. Bram Stokers „Dracula“	49
3.5.1. Inhaltsangabe	49
3.5.2. 4 Lesarten	52
4. Methode - Filmanalyse	57
4.1. Allgemein	57
4.1.1. Empirisch-sozialwissenschaftliche Methode	57
4.1.2. Hermeneutisch orientierte Filmanalyse	58
4.2. Filmanalyse im konkreten Fall	59
4.2.1. Untersuchungsgegenstand	63
5. Filmanalysen	64
5.1. Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens	64
5.1.1. Informationen zum Film:	64
5.1.2. Inhaltsangabe:	64
5.1.3. Ergebnisse von Schlüsselsequenzen/ -szenen:	67
5.1.4. Analyseergebnis:	69
5.2. „Dracula“	72
5.2.1. Informationen zum Film:	72
5.2.2. Inhaltsangabe:	72
5.2.3. Ergebnisse von Schlüsselsequenzen/ -szenen:	76
5.2.4. Analyseergebnis:	77

5.3. „Draculas Tochter“	80
5.3.1. Informationen zum Film:	80
5.3.2. Inhaltsangabe:	80
5.3.3. Ergebnisse von Schlüsselsequenzen/ -szenen:	82
5.3.4. Analyseergebnis:	85
5.4. „Draculas Haus“	87
5.4.1. Informationen zum Film:	87
5.4.2. Inhaltsangabe:	88
5.4.3. Ergebnisse von Schlüsselsequenzen/ -szenen:	90
5.4.4. Analyseergebnis:	91
5.5. „Dracula“	94
5.5.1. Informationen zum Film:	94
5.5.2. Inhaltsangabe:	94
5.5.3. Ergebnisse von Schlüsselsequenzen/ -szenen:	97
5.5.4. Analyseergebnis:	99
5.6. „Nachts wenn Dracula erwacht“	103
5.6.1. Informationen zum Film:	103
5.6.2. Inhaltsangabe:	103
5.6.3. Ergebnisse von Schlüsselsequenzen/ -szenen:	105
5.6.4. Analyseergebnis:	107
5.7. „Nosferatu – Phantom der Nacht“	111
5.7.1. Informationen zum Film:	111
5.7.2. Inhaltsangabe:	111
5.7.3. Ergebnisse von Schlüsselsequenzen/ -szenen:	113
5.7.4. Analyseergebnis:	115
5.8. „Dracula“	117
5.8.1. Informationen zum Film:	117
5.8.2. Inhaltsangabe:	118
5.8.3. Ergebnisse von Schlüsselsequenzen/ -szenen:	121
5.8.4. Analyseergebnis:	123
5.9. „Bram Stoker's Dracula“	126
5.9.1. Informationen zum Film:	126
5.9.2. Inhaltsangabe:	126
5.9.3. Ergebnisse von Schlüsselsequenzen/ -szenen:	131
5.9.4. Analyseergebnis:	135
5.10. „Van Helsing“	138
5.10.1. Informationen zum Film:	138
5.10.2. Inhaltsangabe:	138
5.10.3. Ergebnisse von Schlüsselsequenzen/ -szenen:	141
5.10.4. Analyseergebnis:	146
5.11. „Tanz der Vampire“/ „Twilight – Bis(s) zum Morgengrauen“	148
5.11.1. „Tanz der Vampire“	148
5.11.1.1. Informationen zum Film:	148
5.11.1.2. Inhaltsangabe:	148
5.11.1.3. Ergebnisse von Schlüsselsequenzen/ -szenen:	149
5.11.1.4. Analyseergebnis:	150
5.11.2. „Twilight – Bis(s) zum Morgengrauen“	151
5.11.2.1. Informationen zum Film:	151

5.11.2.2. Inhaltsangabe:	151
5.11.2.3. Ergebnisse von Schlüsselsequenzen/ -szenen:	152
5.11.2.4. Analyseergebnis:	153
6. Schlussfolgerung	155
6.1. Zur Symbolik im Vampirfilm	155
6.2. Zur Symbolik im Horrorfilm	159
Literaturliste:	160
Literaturliste - Weiterführende Literatur:	163
Anhang:	171
1. Filmliste der analysierten Filme:	171
2. Filmangaben	172
2.1. „Nosferatu – Phantom der Nacht“ (1922)	172
2.2. „Dracula“ (1931)	172
2.3. „Draculas Tochter“ (1936)	173
2.4. „Draculas Haus“ (1945)	174
2.5. „Dracula“ (1958)	174
2.6. „Tanz der Vampire“ (1967)	175
2.7. „Nachts wenn Dracula erwacht“ (1970)	176
2.8. „Nosferatu – Phantom der Nacht“ (1978)	176
2.9. „Dracula“ 1979)	177
2.10. „Bram Stoker's Dracula“ (1992)	178
2.12. „Twilight – Bis(s) zum Morgengrauen“ (2008)	180
3. Filmografie:	181
3.1. Vampirfilme	181
4. Filmografie:	185
4.1. Horrorfilme	185
5. Inhaltsangabe:	189
Lebenslauf	190

1. Einleitung

Das Genre Horror, aufgrund seiner langen Tradition in Literatur und Film, stellt ein sehr weites und tief gehendes Gebiet dar. Die Symbolik eines Horrorfilms ist ein ausschlaggebender Faktor, damit dieser überhaupt erst „richtig funktioniert“, wenngleich man hier weder von „richtig“ noch von „falsch“ sprechen kann.

Aufgrund dieser unabdingbaren Relevanz, wird sie Gegenstand dieser Arbeit sein und einer näheren Betrachtung unterzogen. Horror, als so langlebiges Genre, hat unzählige Subgenres hervorgebracht, und anhand des Vampirfilms, als eines der ältesten, soll der Frage nach der Veränderung der Symbolik im Laufe der Entwicklung des Horrorfilms nachgegangen werden.

Daraus ergibt sich folgende Forschungsfrage:

„Gibt es eine historische Veränderung der Symbolik im Genre Horror im Bezug auf den gesellschaftlichen Diskurs?“

Ziel

Der Horrorfilm zählt zu einem der ersten sich herausgebildeten Genres überhaupt und kann daher mit einem immensen Repertoire an Symbolen aufwarten. Das Symbol des

„Blutsaugens“ erweist sich als das elementarste im Vampirfilm und wird im Bezug auf seinen binnengeschichtlichen Kontext aus sexual- psychologischer Sicht interpretiert.

Aufgrund dessen soll ersichtlich werden, welchen Veränderungen die Symbolik im Laufe der filmgeschichtlichen Entwicklung des Genre Horror erlegen ist.

Das Hauptanliegen der Untersuchung beruht daher in der Darstellung der Veränderung der Symbolik, und aufgrund des Untersuchungsgegenstandes, vor allem im Bezug zu den jeweils herrschenden sexual-moralischen Vorstellungen.

Ablauf

Die Genretheorie bildet den Rahmen der Arbeit. Im 3. Kapitel – Basis- wird die notwendige Grundlage für die späteren Filmanalysen erörtert: Nach der Bestimmung des

Genre Horror und einer chronologische Aufzählung seines geschichtlichen Verlaufs, werden im Anschluss der Vampirfilm und seine Entwicklungsstadien genauer erläutert. Im Weiteren folgen Abschnitte über den Autor Bram Stoker, über Stokers Roman „Dracula“, sowie eine kurze Einführung in die Welt der Symbolik.

Das 4. Kapitel ist der Filmanalyse gewidmet. Nach einer allgemeinen Erörterung dieser Methode, wird der Untersuchungsgegenstand und das genaue Vorgehen der einzelnen Filmanalysen dargestellt. Die Einzelergebnisse der jeweiligen Filme (5. Kapitel) werden schließlich im 6. Kapitel zusammengefasst und zu einem Fazit formuliert.

2. Theoretischer Rahmen

Für diese Arbeit, wird, wie für jede wissenschaftliche Arbeit, eine Theorie benötigt, welche der Orientierung dienen soll. Sie vermittelt aufgrund ihrer Aussagen, Wissen über die gesetzmäßige Beschaffenheit ihres Erkenntnisbereichs. Im konkreten Fall soll die angewandte Theorie den sich im Wandel befindenden Film, wie auch die sich weiterentwickelnde Gesellschaft mit ihren sich ändernden Moralvorstellungen aufgreifen.

Viele Theorien befassen sich mit dem Medium Film. Die Voraussetzung einer theoretischen Basis für diese Arbeit ist anhand der Genretheorie erfüllt. Bevor diese jedoch genauer erläutert wird, werden noch einige theoretische Überlegungen zum Thema Film und Gesellschaft vorgestellt. Der erste Teil des Kapitels soll einen Einblick in das große Feld der Filmforschung gewähren und möglicherweise Anregungen geben, in welche Richtung gearbeitet werden könnte bzw. welche Theorien mögliche Ansätze bieten. Folgende drei Ansätze, die auch bei den Recherchen zu dieser Arbeit immer wieder in der Sekundärliteratur erwähnt wurden, erscheinen in Verbindung mit dieser Diplomarbeit besonders interessant und erwähnenswert: Die Filmsemiotische Forschung, Feministische Filmtheorien und die Systemtheorie nach Luhmann.

2.1. Filmsemiotische Forschung

„Die Semiotik ist eine allgemeine Theorie der Zeichen (griechisch sema und semeion), wobei diese Geräusche, Laute, Bilder, Gesten oder Dinge sein können, vorausgesetzt, daß [sic!] sie zur Bezeichnung von Gegenständen und Sachverhalten benutzt werden.“¹

Winfried Nöth schreibt in seinem Handbuch der Semiotik, dass die Filmsemiotik eine der wichtigsten Ansätze der Filmtheorie ist.

Ihre Vorläufer findet sie in der Ästhetik, dem Formalismus und der kulturtheoretischen Filmkritik. Diese interessierte die „Sprache des Films“. Balázs war der Meinung, dass „*der Film eine neue Sprache*“ sei, deren Grammatik „*aus den Techniken der Einstellung, der Großaufnahme und der Montage*“ besteht, die man erst erlernen muss.² Mitry, ein weiterer Filmtheoretiker der über Analogien zwischen Film und Sprache schrieb, vertrat die Auffassung, dass „*die Sprache des Films*“ nicht mit der „normal“ gesprochenen Sprache gleichzusetzen ist. Sie ist vielmehr eine *Kunstsprache*, die „*erst auf einer höheren Ebene bedeutsam*“ wird.³

Die klassische, vom linguistischen Strukturalismus geprägte Semiotik des Films entstand in den 60er Jahren, vor allem in Italien und Frankreich. Wichtige Vertreter sind Roland Barthes, Christian Metz, Umberto Eco und Gianfranco Bettini. Vor allem der Ansatz von Metz wurde zum „Synonym“ der Filmsemiotik erkoren. Ihr Interesse galt den „*Fragen nach den Analogien zwischen Sprache und Film*“ nachzugehen, sowie die „*Strukturen der filmischen Kodes*“ zu erarbeiten.⁴

In der Folge setzte sich die Einsicht durch, dass auch die Semantik und Pragmatik als weitere Dimensionen der Filmsemiotik zu beachten sind. Nach Königsberg umfasst die zweite Generation der Filmsemiotiker „*so verschiedenen Strömungen wie die semiotisch inspirierte marxistische Ideologiekritik [...], die Lacansche Psychoanalyse, der sich auch Metz [...] zuwandte, und den von Derrida inspirierten Dekonstruktivismus [...]*.“⁵

Die neue Semiotik betrachtet die Themen der

„Zeichen und ihre(r) Bezüge zum Bezeichneten, die kognitiven Grundlagen der Wahrnehmung von Filmen, die kommunikativen Prozesse bei der Produktion und Rezeption von Filmen, die intermedialen Beziehungen zwischen dem filmischen Bild und der Sprache, der Musik, der Literatur und dem kulturellen Kontext.“⁶

¹ Knilli (1971) zitiert nach: Faulstich (1980), S. 52.

² Vgl.: Balázs (1930) in: Nöth (2000), S. 500.

³ Vgl.: Mitry (1963) in: Nöth (2000), S. 500.

⁴ Vgl.: Nöth (2000), S. 501.

⁵ Königsberg (1994) in: Nöth (2000): S. 501.

⁶ Nöth (2000), S. 500.

Nach Buckland ist diese Generation der Filmsemiotik „*eine von Colin, Chateau, Casetti und Odin vertretene Forschungsrichtung, deren Orientierungspunkte die Generative Grammatik und die Kognitionswissenschaft*“ sind.⁷

Als weiterer Ansatz der Filmsemiotik ist noch die „Peirce' Ikon-Index-Symbol-Trichotomie als Ausgangspunkt für filmsemiotische Studien“ zu nennen.

Die oben bereits erwähnte Lacansche Theorie der semiotischen Psychoanalyse übte sehr großen Einfluss auf die Filmsemiotik aus, vor allem basiert die „*feministische Filmtheorie [...] auf einer Kritik der Psychoanalyse von Lacan*“.⁸

Die Pragmatik der filmischen Semiotik erarbeitet die „*spezifischen Merkmale der Kommunikation im Film [...] im Vergleich zum Medium des Buches, der Photographie, des Theaters und zur sprachlichen Kommunikation.*“ Aber „*vor allem der Vergleich zwischen der filmischen und der [...] Äußerung im situationalen Kontext ist [sie] zum Thema der Pragmatik [...] geworden*“. So verläuft die filmische Kommunikation *unilateral*, da die Zuschauer auf die im Film vermittelten Botschaften „*nicht mit einer direkten Entgegnung im gleichen Kode reagieren*“ können. Erst nach einer Filmproduktion erhalten die Autoren „*Rückmeldungen in Form von Zuschauerreaktionen und Kritiken.*“ Der Film hat mit dem Theater und der Fotografie gemeinsam, dass sie die Fähigkeit besitzen die „*Illusion einer unmittelbaren Realität*“ zu erzeugen. Durch den Anschein „*einer reduzierten Differenz zwischen dem filmischen Zeichen und der repräsentierten Welt*“ wird eine „*höhere Empathie und die besondere psychische Anteilnahme der Zuschauer am dargestellten Geschehen*“ erweckt.⁹

In der Filmsemiotik wird dem Zuschauer je nach Auffassung eine andere Rolle zugeschrieben: So ist nach Casetti der „*Zuschauer eine stets präsente Kategorie der filmischen Kommunikation*“, während er nach Odin als „*die eigentliche(n) sinnkonstituierende(n) Instanz(en)*“ zu verstehen ist. Metz meint überhaupt, dass „*der Film eine unpersönliche Kommunikationssituation*“ darstellt. Er sieht den Rezipienten in der „*Rolle eines Voyeurs*“.¹⁰

Betrachtet man nun die filmischen Codes, ist festzustellen, dass es „*keinen homogenen Filmkode*“ gibt, sondern, dass er „*das Produkt des intermedialen Zusammenwirkens einer*

⁷ Nöth (2000), S. 501.

⁸ Vgl.: Nöth (2000), S. 502.

⁹ Vgl.: Nöth (2000), S. 502 f.

¹⁰ Vgl.: Nöth (2000), S. 503.

Vielzahl von Kodes“ ist. So beschreibt Metz „den Film als eine Pluralität filmischer Kodes und die Gesamtheit dieser Kodes als Sprache des Films“. Er unterscheidet zwischen allgemeinen und speziellen filmischen Kodes. Die Strukturen der allgemeinen filmischen Kodes sind allen Filmen gemeinsam, während die Merkmale der speziellen filmischen Kodes nur in bestimmten Filmtypen vorkommen. Metz betont, dass „die filmischen Kodes sich in großer Vielfalt im Laufe der Filmgeschichte entwickelt haben“, aber „die allgemeine Sprache des Films als »gemeinsamer Nenner der individuellen Kodes« weitgehend invariant“ bleibt.¹¹

Weiter stellt Metz fest, dass es auf Grund der „Offenheit des Mediums für Botschaften jeglicher Art“, ebenso viele nicht filmische Kodes gibt. Es könnten „praktisch alle visuell und akustisch manifestierten Kodes die Quelle einer filmischen Botschaft sein.“ Er unterscheidet bei den nicht filmspezifischen Kodes zwischen allgemein kulturellen und speziellen Kodes. Laut Metz zählen zu den allgemein kulturellen Kodes „die Kodes der visuellen Wahrnehmung und des Erkennens, die Kodes der kulturellen Symbole und Objekte, der Gesten und der Narrativität.“¹²

Die Textsemiotik befasst sich mit „den narrativen, ideologischen, mythischen, poetischen und rhetorischen Strukturen des Mediums.“ Filmtheoretiker untersuchen dabei die Unterscheidung zwischen Geschichte und erzählerischem Diskurs oder die Funktion des Erzählers.¹³

2.2. Feministische Filmtheorien

In den 70er Jahren sind die Anfänge der feministischen Filmtheorie zu finden. Diese waren „weniger auf die Entwicklung einer Theorie im Sinne einer wissenschaftlichen Disziplin“ aus, sondern „Teil einer Frauenbewegung“ die „eine Öffentlichkeit für die Filmarbeit von Frauen“ schaffen wollten. Darunter fällt „Selbstverständigung der Frauen im Publikum, Erarbeitung feministischer Analysen und Filmemachen, aber auch die Auseinandersetzung mit der Arbeit von Frauen in der Film- und Fernsehindustrie.“¹⁴

Als wesentlicher Ausgangspunkt der feministischen Filmtheorie ist die Analyse der voyeuristischen Tendenzen im Kino zu nennen. Auch diese wendet wie schon die

¹¹ Nöth (2000), S. 505.

¹² Vgl.: Metz (1968) und ebd. (1971) in: Nöth (2000), S. 505.

¹³ Vgl.: Nöth (2000), S. 507.

¹⁴ Klippel, S. 168 in: Felix (2003).

strukturelle Semiotik, die Psychoanalyse als Instrument an. 1975 entwickelte Laura Mulvey ihre Theorie in der sie die Filmsprache durch die Geschlechterherrschaft strukturiert sieht („Visual Pleasure and Narrative Cinema“). Für sie werden „Aktivitäten wie der Blick, das Handeln und die raumgreifende Bewegung [...] an männliche Protagonisten gekoppelt, während Körperlichkeit und Sexualität, sowie das Angesehen-werden und das Warten weiblich codiert sind.“¹⁵ Horrorfilme, aufgrund des klassischen Täter-Opfer-Schemas waren das optimale Anwendungsgebiet dieser Theorie. Durch Mulvey konnte das Hollywood-Kino kritisch beleuchtet werden und „als Artikulation des patriarchalen Unbewußten [sic!]“ interpretiert werden.¹⁶

Gleichzeitig gab Mulvey dem Ansatz, dass eine weibliche Subjektivität aus dem Text auszuschließen ist, Anstoß zur Kritik und löste damit „eine lang andauernde Diskussion um den Ort der Frau im Kino aus.“ Wie z.B. bei Carol J. Clover ersichtlich ist, die feststellt, dass Frauen im modernen Horrorfilm, trotz ihrer typischen Rolle des weiblichen Opfers, durchaus eine Machtposition gegenüber dem Antagonisten entwickeln. Hierzu führt sie den Begriff des „Final Girls“ ein. Diese kann im Laufe des Horrorfilms dem (meistens männlichen) Killer immer wieder entkommen und ihn schlussendlich besiegen. Dieser Ansatz lässt durch die Präsentation von Stärke und Mut eine „weibliche“ Leseart zu und soll erklären, warum Frauen gerne Horrorfilme ansehen.¹⁷

Die feministische Filmtheorie erreichte einen Punkt, an dem es galt sich von der engen Bindung mit der Psychoanalyse zu lösen, nachdem sie in einer ersten Phase der Theorieentwicklung diese als „äußerst effektives Instrumentarium zu Erklärung und Kritik der existierenden soziokulturellen Ordnung“ genutzt hatten.¹⁸

Charakteristisch „für die Abkehr von der psychoanalytischen Kritik des Hollywood-Kinos“ ist z.B. der erzähltheoretische Ansatz von Judith Mayne. Ab Mitte der 80er Jahre galt das Interesse verstärkt der filmhistorischen Forschung, die ihre „wesentlichen Grundlagen und Perspektiven in der Kritischen Theorie“ fand.¹⁹

Die Zuschauertheorie, die sich in ihren „Entwürfen zur Konstruktion einer Zuschauerin“ immer wieder an der Lacanschen Psychoanalyse verding, bildet weiterhin einen Dreh- und Angelpunkt. Man suchte nach einer Alternative, „die der scheinbar überzeitlichen universellen Macht des Textes entgegentreten konnte“, um nach „unterschiedlichen historischen und lokalen Rezeptionsformen“ zu forschen.²⁰

¹⁵ Klippel, S. 170 zitiert nach: Felix (2003).

¹⁶ Vgl.: Klippel, S. 171 in: Felix (2003).

¹⁷ Vgl.: Clover (1992) in: Temper (2008), S. 18.

¹⁸ Vgl.: Klippel, S. 173 in: Felix (2003).

¹⁹ Vgl.: Klippel, S. 174 f in: Felix (2003).

²⁰ Klippel, S. 174 in: Felix (2003).

„Ansatzpunkte bildeten etwa die Phantasiebegriffe bei Laplanche/ Pontalis oder bei Freud, die die Vorstellung einer stabilen psychosexuellen Identität nicht zulassen und aus ganz unterschiedlichen Perspektiven flexible, multiple Zuschauerpositionen und Geschlechtsrollen zugänglich machen, wie auch Barbara Creed (1993) am Beispiel des Horrorfilms zeigte.“²¹

So sagt D.N. Rodowick, dass *„die Phantasie nicht unbedingt den kulturellen vorgeformten Bahnen folgt, sondern von einer Vielzahl widersprüchlicher subjektiver, sozialer und historischer Parameter bestimmt wird.“²²*

Gegen Ende der 80er Jahre sieht die feministische Filmtheorie in der *„Untersuchung des frühen Kinos“* eine gute Möglichkeit *„um neue Konzepte des Kinos und der Zuschauerin“* zu erarbeiten. Zu dieser Zeit durchmischt sich das Feld auch immer stärker *„mit Problemen der Ethizität, des Postkolonialismus und des Multikulturalismus“*. Es entstehen so genannte *„Queer Studies“*, die sich mit lesbischen Begehren auseinandersetzen. Teilweise stehen sie in Opposition zur *„klassischen“* feministischen Filmtheorie, da sich diese *„für eine weiße, heterosexuelle Weiblichkeit formuliert“* hatte.²³

Laut Klippel befindet sich die feministische Filmtheorie zur Zeit in einer *„Phase der Selbstreflexion und Neuorientierung“*.²⁴

2.3. Systemtheorie nach Luhmann

Werner Faulstich schreibt, dass *„systemtheoretische Medientheorien heute als die wohl zukunftsreichsten Beiträge und eigentlichen Nachfolger der Einzelmedientheorien besondere Beachtung erfahren“* müssen. Er meint, dass sie *„einen ganzheitlichen Ansatz besonderer Art“* darstellen. *„Dabei wird Kommunikation ganz fundamental zu Interaktion, und der Bezugspunkt ist Wahrnehmung/ Wissen bzw. Gesellschaft überhaupt.“²⁵*

Die allgemeine Systemtheorie stellt einen *„philosophischen Ansatz zum Verständnis von Welt dar“*. Im systemtheoretischen Lösungsansatz der System-Umwelt-Differenz, ist eine Möglichkeit gefunden dem Ich-Welt- Gegensatz oder der Differenz vom Ganzen und der Summe der Teile nachzugehen:

„Ein System bezeichnet Elemente oder Objekte, die durch bestimmte Merkmale und

²¹ Klippel, S. 174 f zitiert nach: Felix (2003).

²² Vgl.: Rodowick (1991) in: Felix (2003), S. 175.

²³ Vgl.: Klippel, S. 178 f zitiert nach: Felix (2003).

²⁴ Vgl.: Klippel, S. 183 in: Felix (2003).

²⁵ Faulstich (1991), S. 152.

Attribute in Beziehungen zueinander, in Interaktionen miteinander und damit in einem Sinnzusammenhang gebracht werden. Außerhalb des Systems liegt die Umwelt, die wiederum aus Systemen bestehen kann. Das gesamte Universum wird als Ansammlung von Systemen gedacht, wobei das einzelne System je nach Betrachterperspektive unterschiedliche Schnittstellen mit der Umwelt aufzeigen kann. Indem das Ich oder der Mensch bestimmte Funktionen in einem System übernimmt, wird er zum Systemelement.“²⁶

Im Laufe der Zeit konnten sich anhand verschiedener Schwerpunktsetzungen vier Positionen heraus differenzieren: Talcott Parson, der als Vater der modernen Systemtheorie gilt, mit der „Strukturell-funktionalen Systemtheorie; Habermas, der von der Kritischen Theorie beeinflusst in seinem Gesellschaftskonzept zwischen System und Lebenswelt und zwischen Systemintegration und alltäglicher Handlungsorientierung unterscheidet; Siegfried J. Schmidt, dessen systemtheoretisches Denken vom (Radikalen) Konstruktivismus beeinflusst ist sowie Niklas Luhmann, der die „funktional-strukturelle Systemtheorie“ entwickelt hat.²⁷

Den Zusammenhang eines Genres und der Gesellschaft anhand der neueren Systemtheorie nach Niklas Luhmann zu verdeutlichen, erscheint in diesem Fall relativ günstig. Der systemtheoretische Ansatz erfasst diesen Zusammenhang ziemlich unproblematisch und man kann sich die Frage nach Ursache und Wirkung bei der genrespezifischen Kommunikation ersparen. Demzufolge sind (unter anderem) Filmgenres „*als Eigenleistungen des gesellschaftlichen Systems zu betrachten, die dessen Fortbestehen zum Ziel haben.*“ Filmgenres sollen Werte und Normen vermitteln, um Komplexität zu reduzieren. Sie stellen Orientierungsstandards und Verhaltensregeln innerhalb des Systems dar. Auf der Basis dieser Standards und Regeln finden die inneren und äußeren Interaktionen statt.²⁸ Das lässt die Schlussfolgerung zu, dass das Publikum, bzw. die Gesellschaft, seine Bedürfnisse und die gesellschaftlich gesetzten Orientierungen, so wie Filmgenres ständig im Wandel sind. Diese gegenseitige Abhängigkeit bedingt, dass Veränderungen von gesellschaftlichen Konventionen, Veränderungen eines Genres in seiner gesellschaftlichen Funktion verursachen.²⁹

Ein Theoretiker, der in diesem Zusammenhang noch erwähnt werden sollte, auf den aber nicht genauer eingegangen wird, ist Michel Foucault. Sein poststrukturalistischer

²⁶ Faulstich (1991), S. 153.

²⁷ Vgl.: Faulstich (1991), S.153 f.

²⁸ Als Systemstabilisierend kann zB. die psychische Entlastung der Rezipienten durch eine ersatzhafte Befriedigung ihrer Bedürfnisse verstanden werden.

²⁹ Vgl.: Dorn (1994), S.55 f.

Theorieansatz versucht Machtprozesse moderner Gesellschaften zu erklären. Sein Ansatz erlaubt es, sexistische und homophobe Gewalt- und Diskriminierungsmechanismen in die für die Moderne typisch gewordene Normalisierungsmacht einzugliedern. Zentrale Themen bei Foucault sind: Was ist unter Macht zu verstehen? Historische Entwicklung? Formen von Macht? Wie wurde Sexualität zum Instrument von Macht?³⁰ Sein Ansatz stellt eine sehr interessante Herangehensweise über den „Diskurs der Sexualität“ dar:

„Die Sexualität ist nach Foucault ein historisches Konstrukt, sie steht in einem unmittelbaren Funktionszusammenhang mit der Macht, die über die Sexualität die individuellen Körper kontrolliert.“³¹

2.4. Genretheorie

Der genrespezifische Ansatz scheint bei einer mediengeschichtlichen Analyse hinsichtlich seines umfassenden „*historisch-systematischen Kontextes*“ sinnvoll. Die Aufmerksamkeit wird auf ein „*geschichtliches Wechselspiel*“ von Kultur, Publikum, Filmemachern, Filmindustrie usw. gelenkt.³²

Die amerikanische Filmwissenschaft begann Ende der 60er Jahre Anfang der 70er Jahre eine übergreifende Theorie zu bilden, in der „*die historische und systematische Beschreibung*“ von Filmen inhaltsthematisch als zusammengehörend beschrieben wird. In den 70er Jahren wurde im deutschsprachigen Raum durch die „*Thematisierung der großen Regisseure des Genrekinos*“ der „*Grundstein für eine genaue Zuwendung zum Genrekino gelegt*“. Ein Wechsel von einer autorenorientierten zu einer strukturellen Sicht wurde angestrebt. Man ging davon aus, dass „*hinter der Genrekonstruktion ein Sinn liegen müsse, eine gesellschaftliche Notwendigkeit, dieselben Geschichten wieder und wieder zu erzählen*“. Es wurde „*nach den gesellschaftlichen Bedingungen hinter den narrativen Mustern*“ gefragt.³³

Es gibt Genretheorien als Theorien einzelner Genres und Genretheorien als Metatheorien, „*die übergreifend das mediale und kulturelle Ordnungsprinzip ›Genre‹ erklären sowie das Verhältnis der einzelnen Genres zueinander*“. Diese allgemeine Genretheorie gibt:

³⁰ Mehr dazu sh. u.a.: Foucault, Michel (1978): Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin: Merve Verlag.

³¹ Ertler (2001), S. 99.

³² Vgl.: Faulstich (1988), S. 79.

³³ Vgl.: Hickethier, S. 65 ff. in: Felix (2003).

*„eine Definition des Genres, beschreibt und systematisiert die narrativen Muster eines Genres, liefert eine Ikonographie des Genres, also eine Beschreibung der visuellen Stereotypen und Standards, stellt das Verhältnis von Ideologie und Geschichte dar, untersucht das Verhältnis von Genre und filmindustriellen Produktionszusammenhang und analysiert das Verhältnis von Genre und Autorenschaft“.*³⁴

2.4.1. Genrebegriff

2.4.1.1. Unterschied Genre – Gattung - Format

Der Unterschied zwischen einer Gattung und einem Genre ist, dass das Genre von einer „*inhaltlich-strukturellen Bestimmung*“ gekennzeichnet ist und die Gattung durch seinen „*darstellerischen Modus*“ und durch seine Verwendung. Genres „*treten übergreifend in vielen Medien auf*“, sie sind also „*keine medienspezifischen Formen*“.³⁵

Im Bereich des TV und Fernsehfilms löst der Begriff des „Formats“ immer mehr den Genrebegriff ab. „*Das Format ist in starkem Maße auf eine mögliche Zuschauergruppe und ihre Unterhaltungserwartung ausgerichtet und orientiert sich direkt an meßbaren [sic!] Zuschauerquoten.*“³⁶ Das Format zielt „*auf eine kontinuierliche, serielle Produktion, eine ständige Anpassung der Angebote an erkennbare ›Geschmacks‹-Veränderungen des Publikums.*“³⁷

2.4.2. Genregeschichte

Anfangs glaubte die filmwissenschaftliche Theoriebildung, in der Bestimmung fixer Systeme von Merkmalen, eine Lösung gefunden zu haben. Es hat sich jedoch die Ansicht von Rick Altman, David Bordwell u.a. durchgesetzt, dass Genres auf *Familienähnlichkeiten*, also nicht auf statischen Merkmalen, sondern auf sich mit der Zeit ändernden typischen Häufungen, beruhen.³⁸ So stellt Hickethier fest, dass Genres „*internen und externen Beeinflussungen unterliegen*“ und deshalb „*in ihrer Historizität zu erfassen und zu beschreiben sind*“. Dabei ergibt sich jedoch die Schwierigkeit, Filme aus unterschiedlichen Epochen dem gleichen Genre zuzuordnen, da sie sich teilweise zu sehr

³⁴ Hickethier, S. 69 zitiert nach: Felix (2003).

³⁵ Vgl.: Hickethier, S. 62 f. In Felix (2003).

³⁶ Hickethier, S. 90 zitiert nach: Felix (2003).

³⁷ Hickethier, S. 90 zitiert nach: Felix (2003).

³⁸ Vgl.: Koebner (2002), S. 245 f.

unterscheiden.³⁹

Für ein historisches Verständnis von Genres gilt folgendes allgemeines Phasenmodell:

2.4.2.1. Entstehung – Stabilisierung – Erschöpfung – Neubildung.

Die Entstehungsphase wird als „*längere ›Inkubationszeit‹*“ angesehen: In dieser Zeit entwickeln sich „*Motive, Sujets und erzählerische Konstruktionen*“ zu einem Schema und werden schließlich als Genre mit einem Namen versehen. Erst wenn sich ein konstitutives Bewusstsein von einem Genre bei Produzenten und Rezipienten gebildet hat, dann wird ein Genre als Produktgruppe verstanden. So bildeten sich die *dominanten Genres* im 19. Jahrhundert aus der Literatur und dem Theater heraus, welche im Regelfall sehr erfolgreich waren und großen Anklang beim Publikum erzielten.⁴⁰ Diese Entstehungsphase ist zugleich auch eine Phase der Ausdifferenzierung: Mit der Bestimmung eines Genres muss „*gleichzeitig eine Abgrenzung gegenüber anderen Motiven, Sujets und Erzählmustern erfolgen*“.⁴¹

Die Stabilisierungsphase hängt eng mit der kulturellen Phase zusammen. Durch die wiederkehrende „*Beschäftigung mit gleichen oder ähnlichen Geschichten*“ werden erst die „*Formen und Strukturen der erfolgreichen Prototypen*“ herausgegriffen und variiert. Gemeinsam vertreten diese Varianten dann das Genre. Es wird davon ausgegangen, dass „*die Zahl der Prototypen überschaubar bleibt*“ und diese als Kennzeichen zur Unterscheidung gegenüber anderen Genres verstanden werden. Die Varianten stehen also in einem engen Ähnlichkeitsverhältnis (Familienähnlichkeit) und sollen den Konsumenten im Idealfall an andere Filme dieses Genres erinnern.⁴² Die Genrekstitution ist also „*ein Resultat eines kulturellen Bedarfs nach bestimmten, in den Genres erzählten Geschichten und ein Ergebnis einer Gewöhnung an die dabei verwendeten Stereotypen*“.⁴³

Die Erschöpfungsphase eines Genres kann durch kulturelle Veränderungen bedingt sein oder durch das Genre selbst, durch die immer wieder „*gleichen*“ Geschichten („*ausgelutschte*“ Geschichten). Auf solche Phasen wird mit der Kombination

³⁹ Vgl.: Hickethier, S. 70 f. in: Felix (2003).

⁴⁰ sh. unter: „Abstammung Horrorfilm“ in Kap 3

⁴¹ Hickethier, S. 71 in Felix (2003).

⁴² z.B. Graf Dracula, Dr. Jekyll und Mr. Hyde, Dr. Frankenstein und das Frankensteinmonster;

⁴³ Hickethier, S. 72 in: Felix (2003) Und Vgl.: Seeßlen/ Kling (1977), S. 13.

verschiedener Genres oder mit Genreparodien reagiert.⁴⁴ Dazu kommt es, „*wenn sich der kulturelle Kontext dahin gehend verändert hat, daß [sic!] Genres als erzählte und dargestellte kulturelle Ordnungssysteme ihre Funktionen für die Regulierung des jeweils aktuellen Selbstverständnisses verlieren.*“⁴⁵

In der Neubildungsphase von Genres geht es um „*die Integration von neuen Gestaltungsmerkmalen und inhaltlichen Erweiterungen*“. Genres stehen solchen Kombinationen und Erweiterungen mit unterschiedlicher Variabilität und Offenheit gegenüber. Das soll heißen, dass sich manche Genres den historischen / kulturellen Veränderungen nicht so leicht anpassen lassen wie andere. Wichtig bei all diesen Kombinationen oder Erweiterungen ist jedoch, ob sie dadurch „*die neue(n) kommunikative(n) Bedürfnisse*“ befriedigen konnten bzw. ob aus solchen Genrekombinationen neue Genres formuliert werden oder Subgenres gebildet werden können.⁴⁶

Abschließend bleibt zu erwähnen, dass dieses Phasenmodell ein Gerüst darstellt, aber kein starres mit einer zwingend vorgegeben Abfolge. Es finden sich in der Filmgeschichte genügend Beispiele, die belegen, dass es bereits in den Anfangsphasen eines Genres Kombinationen oder Parodien gegeben hat.⁴⁷

2.4.3. „Namensgebung“

Es gilt noch die Frage nach der Benennung des Genres zu klären.

Aus philosophischer Sicht stehen sich die nominalistische und die realistische Auffassung gegenüber. Erstere besagt, Genres aufgrund vorgegebener Kriterien zu benennen. Dabei werden aber die Entwicklungslinien samt Überschneidungen und Wechselwirkungen nicht beachtet. Die realistische Auffassung sieht die tatsächlichen Kommunikationsprozesse, berücksichtigt aber die historische Wandelbarkeit zu wenig.⁴⁸

Als Kompromiss versucht Tudor einen Mittelweg zwischen Nominalismus und Realismus zu finden: Er sieht Genres als Gebilde aus Konventionen, „*die auf einer jeweiligen kulturellen Übereinkunft beruhen und hierin folglich dem historischen Wandel unterworfen sind*“. Anhand dieser konstruktivistischen Auffassung werden die Wandlungsprozesse,

⁴⁴ z.B. „Abbott and Costello meet Frankenstein“

⁴⁵ Hickethier, S. 72 f. zitiert nach: Felix (2003).

⁴⁶ Vgl.: Hickethier, S. 73 in: Felix (2003).

⁴⁷ sh. im folgenden Kapitel;

⁴⁸ Vgl.: Dorn (1994), S. 27.

sowie die ästhetischen und kulturellen Faktoren miteinander verbunden.⁴⁹

Es gibt drei Möglichkeiten zur Bestimmung eines Genres⁵⁰:

2.4.3.1. Geschlossener Kanon - Merkmalsmenge mit konstanten Elementen:

Diesem gängigen Konzept zufolge, werden Filmgenres „*als eine Gruppe aufeinanderfolgender Filme*“ aufgefasst. Die Anzahl der gemeinsamen Merkmale inhaltlicher und formaler Art ist beliebig. Es bleibt somit die Frage offen, wie viele gemeinsame Merkmale mindestens zusammentreffen müssen, um einen Film einem Genre zu zuordnen und ob die Gewichtung der Merkmale dabei ausschlaggebend sein kann. Auch sind die vorgegebenen Merkmale nicht mit dem historischen Wandel vereinbar.

2.4.3.2. Offener Kanon:

Als Gegensatz zum geschlossenen verzichtet der offene Kanon auf die Festlegung bestimmter Kriterien mit der Begründung, dass es sich bei Genres um „*kulturell abhängige Gebilde aus Konventionen*“ handelt. Aus dieser Sicht sind Genres als Prozesse zu verstehen, in denen Merkmale dazukommen und andere ablösen, „*wobei kein einziges Merkmal als unverzichtbar oder zentral gelten muss*“. Für eine wissenschaftliche Systematisierung ist dieser Kanon zu wenig. Die Existenz einzelner Genres lässt sich nicht allein über den kulturellen Konsens bestimmen, dazu sind bestimmte Ähnlichkeiten zwischen den Filmen notwendig.

2.4.3.3. Konstantes „Grundmuster“:

Dieser Ansatz gilt als Mittelweg zwischen geschlossenem und offenem Kanon. So sagt Stanley J. Solomon, dass „*Filmgenres auf konstanten narrativen Grundmustern*“ beruhen. Demnach sind die restlichen Eigenschaften und Konventionen („*iconography*“) wandelbar. Diese Grundmuster („*patterns*“) werden als *konstanter Kern* gesehen, die formalen Bereiche aber als variabel und weniger wichtig empfunden. Kritik findet Solomons Ansatz in der Aussage, dass diese Grundmuster nur aus hochwertigen Filmen abzuleiten sind. Wer oder wodurch wird aber bestimmt, welcher Film als hochwertig gilt.

Man kann letztendlich den Schluss ziehen, dass „*Genres auf dem Zusammenspiel variabler*

⁴⁹ Vgl.: Dorn (1994), S. 28; Faulstich (1980), S. 84.

⁵⁰ Vgl.:Dorn (1994), S. 30 ff.

und konstanter Elemente beruhen“.⁵¹

Einige Genreforscher haben in der Folge versucht die einerseits begrifflich umfassenderen Genres (z.B. Abenteuer) und die engeren Genres (z.B. Western) anhand eines Ebenenmodells zu gruppieren. Gehring hat fünf Metagenres gebildet: Action/ Adventure Genres, Comedy Genres, The Fantastic, Songs and Soaps und Nontraditional Genres. Diesen Metagenres werden dann die *üblichen Genres* untergeordnet. Auch diese Gruppierung bleibt unvollständig, aber als Ansatz ist sie gut anwendbar.⁵²

Koebners Definition trifft den Genrebegriffs einigermaßen gut:

„Unter Genres versteht die Filmwissenschaft Gruppen von Spielfilmen. Der Name des Genres hebt jeweils ein Gruppierungsmerkmal hervor, wobei diese Merkmale auf unterschiedliche Abstraktionsebenen angesiedelt sein können und etwa thematische (Abenteuerfilm, Katastrophenfilm), kulturelle, zeitliche und topographische Momente (Western, Roadmovie, Gefängnisfilm, Gerichtsfilm), Figurenkonstellationen (Gangsterfilm, Samuraifilm), die Rolle der Musik (Musical-, Revuefilm, Filmoperette), oder auch dramaturgisch-psychologische Effekte (Thriller, Horrorfilm, Melodram, Komödie, Slapstick) in den Vordergrund stellen.“⁵³

2.4.4. Aufgabe/ Funktion

Genres dienen der allgemeinen Orientierung innerhalb der kulturellen Kommunikation. Sie helfen den Produzenten den Produktionsaufwand zu senken und durch die Standardisierung das Absatzrisiko zu minimieren. Aber auch Filmkritikern und Werbetreibenden, sowie dem Publikum wird mit einer Einteilung der Filme in unterschiedliche Genres Vorteile geboten: Filme können eingeordnet und für Vergleiche herangezogen werden. *„Publikumsbedürfnisse und ökonomische Produktionsprinzipien führten also bei Existenz einer kontinuierlichen Produktion zur Herausbildung von Genres.“⁵⁴* Nicht nur in Hollywood wurden Genres zu einer Leitgröße, auch der europäische Film brachte eigene Formate hervor: Den Heimatfilm, den Bergfilm oder den Mantel- und Degenfilm.⁵⁵

Neben dem wirtschaftlichen Vorteil, erfüllen Genres noch die Funktion einer Hilfestellung bei der Bewältigung grundlegender sozialer Konflikte. Verschiedene Genres übernehmen dabei unterschiedliche Problembereiche. Dorn meint, man könne eine *„Art Arbeitsteilung*

⁵¹ Dorn (1994), S. 49.

⁵² Vgl.: Dorn (1994), S. 26.

⁵³ Koebner (2002), S. 244.

⁵⁴ Hickethier, S. 75 zitiert nach: Felix (2003).

⁵⁵ Vgl.: Koebner (2002), S. 245; Dorn (1994), S.7 und S.51; Hickethier, S. 75 in Felix (2003).

unter den Filmgenres [zu] beobachten“: Das Musical oder das Melodram zielen auf zwischenmenschliche Konflikte ab, der Gangsterfilm oder der Western auf Anarchie und Ordnung. Schatz unterscheidet überhaupt zwischen zwei „Arten“ von Genres: Solche, „die dazu beitragen, die bestehenden gesellschaftlichen Ordnungen zu bestätigen und zu festigen (Western, Kriminalfilm) und den Genres, die für die soziale Integration hilfreich sind (musical, Comedy, Melodrama).“⁵⁶

Gemeinsam ist den einzelnen Genres die Weitergabe der Normen und Werte, welche die Gesellschaft gerade dominieren.

Der theoretische Rahmen dieser Arbeit soll Veränderungen innerhalb eines Genres, die durch den gesellschaftlichen Wandel (Wandel der Normen und Werte und hier ganz besonders den sich daraus verändernden Moralvorstellungen) verursacht werden, aufgreifen. Genau diese Punkte⁵⁷ werden anhand der Genretheorie abgedeckt: Sie besagt, dass sich Filme der Zeit anpassen, um ihr Publikum zu erreichen, dass Filme Normen und Werte der Gesellschaft aufgreifen, um laut ihrer jeweiligen Funktion die sie zu erfüllen haben, als Ventilfunktion wirken zu können, dass Genres eine gewisse Grundstruktur besitzen, die ihnen stets erhalten bleibt und nur gewisse „oberflächliche“ Elemente variieren.

Konkret soll nun anhand dieser theoretischen Basis die Veränderung (Anpassung) der Symbolik im Vampirfilm erfasst werden.

⁵⁶ Vgl.: Dorn (1994), S. 52; Hickethier, S. 83.

⁵⁷ Und noch einige mehr, die an dieser Stelle aber weggeklammert werden, wie das Verhältnis von Genre und filmindustriellen Produktionszusammenhang und der Analyse vom Verhältnis von Genre und Autorenschaft;

3. Basis

Um der Frage nach der Veränderung der Symbolik im Horrorfilm nachgehen zu können, wird im folgenden Teil das nötige Basiswissen mit Bezug zum theoretischen Rahmen näher gebracht. Bis auf die Untersuchung des Verhältnisses von Genre und Autorenschaft, die für diese Arbeit nicht erforderlich ist und zudem zu weit gehen würde, wird anhand der Genretheorie das Vorhaben dieser Arbeit völlig abgedeckt.

Nach der Bestimmung des Genre Horror und einer chronologische Aufzählung seines geschichtlichen Verlaufs, werden im Anschluss der Vampirfilm und seine Entwicklungsstadien genauer erläutert. Im Weiteren folgen Abschnitte über den Autor Bram Stoker, über Stokers Roman „Dracula“, der die Grundlage der Analyse bildet, sowie eine kurze Einführung in die Welt der Symbolik.

3.1. Horror(film)⁵⁸

Alle Menschen sind Protagonisten des „Alltag- Horrors“. Die ganzen Gräueltaten die passieren, sind Grundlagen für Horrorgeschichten. Man findet sie gebrauchsfertig in den Nachrichten. Horror ist einerseits eine tägliche Erscheinung im Gewand von Terrorismus, Folter oder dem „Kannibalen“ von nebenan, andererseits aber eine Möglichkeit versteckte Ängste und auch Wünsche durch Fantasie dramaturgisch darzustellen.

Der Alltag beschert uns in der Regel keine Alpträume, noch verwirrt er uns durch Visionen oder dergleichen. Zerfetzte Leichen, verursacht durch Kriege, Katastrophen, Unfälle, Attentate, Massenmorde, Opfer die unter weißen Lacken verbluten oder eiternde Ekzeme; All das können wir uns täglich zum Beispiel in Form von Nachrichten, durch die unterschiedlichsten Medien übermittelt ansehen. Einige werden Ekel und Abscheu empfinden, manche werden sich vielleicht erschrecken. Aber der wahre, tief in den Knochen sitzende Schrecken, bleibt den meisten fern.⁵⁹ Wir haben die Zeiten des Aberglaubens längst hinter uns gelassen, daher erreichen unsere Befürchtungen und Ängste nicht mehr so schnell Dimensionen des Grauens:

„Auf der seltsamen Suche nach jenem Grauen weichen wir in eine andere Welt aus, in welcher die Bedrohungen freilich nicht von Übernatürlichem herrühren, sondern

⁵⁸ sh. im Anhang eine chronologische Filmografie der erwähnten Horrorfilme (ohne Vampirfilme);

⁵⁹ Abgesehen von unmittelbaren Opfern. Diese erleben eine andere Art von Horror.

sich der Formulierungskunst von Schriftstellern, der Phantasie von Regisseuren und den handwerklichen Fertigkeiten von Maskenbildnern und Tricktechnikern verdanken. Ich meine die Welt des literarischen und filmischen Horrors.“⁶⁰

So wird uns das Gefühl von Panik, Herz rasen, auch Übelkeit erst so richtig durch Horrorfilme vermittelt. Das ist auch der Sinn, die Absicht dieses Genres, solche Gefühlsregungen zu empfinden. Man braucht dramatisierte Alternativen, die einem persönlich, emotionale, psychische und energetische Erleichterung anbieten. Horror wendet diese Formeln an, aber neigt dazu mehr Gewalt, Terror und ganz besonders körperliche Gewalt zu verwenden. Er ist verstörend, zeigt auf Paradoxes, Gegensätzliches, Heucheleien und Täuschungen. Horror übt eine Art soziale Kritik aus: Er zeigt uns, nicht so selbst zufrieden und bequem zu sein, aber auf eine unterhaltende Weise.⁶¹

Gefühle sind individuell und zeitabhängig, so läuft der Horrorfilm leicht Gefahr „*altmodisch zu wirken*“. Dem „Horrorfilm“ ist dies jedoch bewusst, dass „*jede Zeit ihren eigenen Schrecken hat*“. Gewisse Themen stehen aber immer im Mittelpunkt: Tod, Sexualität, erotische Verdrängung, das Fremde, usw. Daher versucht er, gemäß den gesellschaftlichen und kulturellen Prozessen, darauf mit neuen Motiven und Aktualisierungen in Form von Remakes, Fortsetzungen oder Prequels zu reagieren. Diese Taktik scheint auch aufzugehen, denn kaum einem anderem Genre gelang es sich so „*flächendeckend auszubreiten, sowohl auf der Produktions- und Distributions- als auch auf der Rezeptionsebene.*“⁶²

Zusammengefasst, ist Horror in unserem täglichen Leben zu finden, aber er ist ebenso ein Genre, eine Konstruktion und Repräsentation, von dem was erschüttert und Abscheu beziehungsweise Ekel erregt (bzw. erregen soll), was wir fürchten und doch heimlich erwünschen. Horror lebt von der Schaulust des Publikums beziehungsweise der Menschen und diese Schaulust bezieht sich speziell auf den Körper.⁶³

Horror neigt dazu seine Effekte durch seine einfallsreichen Strategien wie Tempo, Charakteristik, Erzählung, Perspektiven, Ausstattung usw. zu erreichen. Seine Anziehungskraft liegt zwischen der Achse von Realem und Übernatürlichem, Fantastischem sowie Verrücktem. Dieses Genre verstört unseren Sinn für das Bequeme und Normale. Horror verkörpert paradoxerweise beides: Furcht und Wünsche. Dramatisiert,

⁶⁰ Baumann (1989), S. 10.

⁶¹ Vgl. Wisker (2005), S 7 f.

⁶² Vgl.: Vossen (2004), S. 14 ff.

⁶³ Man findet dieses Phänomen zB. in Freakshows, „Körperwelten- Ausstellung“ usw.

was normal undenkbar, unnennbar, undefinierbar und erdrückend ist.⁶⁴ Umgelegt auf Aristoteles Katharsis-Theorie, ist ein Horrorfilm „eine rituelle Entäußerung grundlegender Ängste, mit dem Ziel, diese zu distanzieren, zu kontrollieren und schließlich zu überwinden“.⁶⁵

3.1.1. Definition

Thomas Koebner versucht eine Begriffserklärung im „Sachlexikon des Films“:

„Horrorfilm. Genre aus dem Bereich des phantastischen Films, das durch die Stimulation von Urängsten im Zuschauer Angstgefühle erzeugen will. Zu diesem Zweck bedient sich der Horrorfilm einer Palette unterschiedlicher Erzählmuster und Symbole:

- 1) Übernatürliche Mächte (Geister) oder Wesen (»Monster«) bedrohen die Lebensgemeinschaft der Protagonisten (Überschneidungen zum Science-Fiction- und Fantasy-Film).*
- 2) Das Innenleben des wahnsinnigen oder psychisch verwirrten Protagonisten wird für den Zuschauer visualisiert (Überschneidungen zum Thriller: Wenn die Gondeln Trauer tragen, 1973, R: Nicholas Roeg).*
- 3) Die Bedrohung durch destruktive Menschen nimmt alptraumhafte Züge an (Terrorfilm, Überschneidungen zum Splatterfilm: Blutgericht in Texas, 1974, R: Tobe Hooper).*
- 4) Übernatürliche Mächte ergreifen Besitz vom Protagonist und lassen ihn zur Bedrohung werden (Besessenheit, z.B. in Der Exorzist, 1973, R: William Friedkin, oder Angel Heart, 1986, R: Alan Parker); hier wäre auch das Wiedergänger- und Vampir-Motiv anzusiedeln.*
- 5) Intrigen und Komplote führen zur Vorspiegelung der erwähnten »schockierenden« Ereignisse (Überschneidungen zum Psychothriller, z.B. in Wiegenlied für eine Leiche, 1964, R: Robert Aldrich).*
- 6) Fluchbeladene Orte oder Objekte führen zu einer Heimsuchung der Protagonisten (»haunted house«-Motiv, z.B. in Bis das Blut gefriert, 1960, R: Robert Wise).“⁶⁶*

Demzufolge finden wir im Genre Horror auf der einen Seite das Phantastische oder Übersinnliche verkörpert von Figuren wie Vampiren, Zombies, Werwölfen, Geistern und Dämonen und auf der anderen Seite „in der Wirklichkeit fundierte Geschichten, die sich so zugetragen haben könnten“. Aber egal welche Seite man betrachtet, in beiden geht es letztendlich um den „Kampf zwischen Gut und Böse“.⁶⁷

Eine im Allgemeinen anerkannte Einteilung des Horrorfilms zählt ihn zur Kategorie des

⁶⁴ Vgl.: Wisker (2005), S. 50.

⁶⁵ Vossen (2004), S.14.

⁶⁶ Koebner (2002), S. 263 f.

⁶⁷ Vgl.: Vossen (2004), S.10.

Phantastischen Films (entspricht Gehrings Metagenre). In diese Kategorie fallen neben Horror noch Fantasy, Science Fiction und Psycho-Thriller. Der Horrorfilm ist wieder in Subgenres zu unterteilen: Vampirfilm, Teufelsfilm, Zombiefilm, Mumienfilm, Hexenfilm, Frankensteinfilm, Splatterfilm, usw.⁶⁸ Es lassen sich keine klaren Linien zwischen den einzelnen Genres ziehen, was auch aus Koebners Definition hervorgeht. Die Grenzen sind verschwommen, besonders bei den Subgenres wenn zum Beispiel Filmtitel verkünden: „Dracula vs. Frankenstein“ oder „Frankenstein meets the Wolfman“.

3.1.2. Geschichtliche Entwicklung

Es gibt verschiedene Einteilungsmöglichkeiten der Entwicklungsgeschichte des Horrorfilms. Die meisten orientieren sich an einer dreiteiligen Gliederung, die sich aber doch wieder in ihren Ausführungen unterscheidet und schlussendlich zu Meinungsverschiedenheiten bei der Aufnahme bestimmter Filme ins Genre führt. Zu Beginn steht der klassische Horrorfilm von 1930-1960. In der Zeit von 1960- 1980 folgt der moderne Horrorfilm und seit 1980 der postmoderne Horrorfilm. Nach Hofmann ist ein jedes Horrorfilms oberstes Ziel, vielmehr noch „*der einzige sinnvolle Wertmaßstab*“, Angst zu erzeugen. Er ergänzt diese Aussage mit dem Vermerk, dass es nicht möglich ist diese Angst zu definieren, da „*ihre rationale Unfaßbarkeit gerade das entscheidende Merkmal ist*“.⁶⁹

Vossen entnimmt einer Aussage Stephen Kings eine Kurzcharakteristik wichtiger Etappen des Horrorfilms:

„Der Schrecken existiert in der Imagination des Zuschauers, der Film selbst deutet nur an und suggeriert; Horror präsentiert sich visuell und konkret erfahrbar, wahrt aber Grenzen des guten Geschmacks, welche die Ebene des Ekels nicht mehr kennt, die stattdessen bis in die Extreme der Gegenwart geht und die Auflösung des Körpers zelebriert.“⁷⁰

So beginnt die Geschichte des Horrorfilms nach Vossen mit:

„Schreckensfilmen wie „Nosferatu – eine Symphonie des Grauens“ (1922) und „I walked with a Zombie“ („Ich folgt einem Zombie“, 1943) über Filme wie „The Exorcist“ („Der Exorzist“, 1973) hin zu den Splatter- und Gorefilmen mit hohem ›Body Count‹ und den Slasherfilmen und Fun-Splattern à la „Braindead“ (1991)“.⁷¹

⁶⁸ Vgl. Dorn (1994), S. 27; Vossen (2004), S. 16; Faulstich (1988);

⁶⁹ Vgl.: Hofmann (1992), S. 22.

⁷⁰ Vossen (2004), S. 11.

⁷¹ Zitiert nach: Vossen (2004), S. 11.

Die Komplexität, genau zu bestimmen welcher Film tatsächlich zum Genre Horror zählt⁷², ist spätestens hier eindeutig zu erkennen. Wenn, wie Hofmann es vorsieht, Angst das ausschlaggebende Kriterium der Aufnahme ist, so ist aus heutiger Sicht schwer nachzuvollziehen, was denn dem Publikum in den 30er Angst eingejagt hat. Was ist eine Mumie aus heutiger Sicht im Vergleich zu einem in Tüchern gehülltes Opfer, das man beinahe schon täglich in Nachrichten jeglicher Art sehen kann: „Nichts!“ Genauso die Bezeichnung „Schrecken“; Dies sind subjektiv empfundene Gefühlsregungen und daher schwer nachvollziehbar. Es ist aber auch nicht Ziel dieses Abschnitts eine Position einzunehmen und eine historische Rekonstruktion samt Filmauswahl vorzunehmen. Es ist schlicht der Versuch einen groben Überblick über die geschichtliche Entwicklung des Horrorfilms wiederzugeben und Parallelen zum allgemeinen Phasenmodell zu finden. So hat jeder Zeitabschnitt essentielle Merkmale hervorgebracht und diese gilt es zunächst zu erörtern.

3.1.2.1 Abstammung

Die Wurzeln des Genre Horror findet man im 18. Jahrhundert angesiedelt. Die Horror-Literatur entwickelte sich aus den Gothic novels⁷³. Der Marquis de Sade erklärt die Entstehung der Gothic novels in „L'Idée sur les Roman“(1800):

„Dieses Genre ... war das unvermeidliche Produkt der revolutionären Schocks die ganz Europa erschütterten. Für diejenigen, die mit all den Übeln vertraut waren, die durch das Böse über die Menschen gebracht werden, wurde das Romantische etwas schwierig zu schreiben, und nur langweilig es zu lesen: Es war niemand übrig, der nicht in vier oder fünf Jahren mehr Unglück erfahren hatte, als in einem Jahrhundert durch die berühmtesten Romanciers der Literatur zusammengestellt werden könnte: Es wurde notwendig, nach der Hölle zu rufen, um Interesse zu erwecken und im Land der Phantasien das zu finden, was allgemein bekannt war durch die geschichtliche Beobachtung des Menschen in diesem eisernen Zeitalter.“⁷⁴

Es war eine Zeit des Umbruchs. Die Welt des Feudalismus scheiterte und das Bürgertum drängte zur Macht. Die Folge waren Säkularisierung und Aufklärung⁷⁵. Diese gesellschaftlichen Veränderungen fanden in der Literatur ihren Ausdruck. Zu den Klassikern der Gothic novels zählen Horace Walpoles „Castle of Otranto“ (1764), Edgar Allan Poes „Geschichten des Grauens“, Mary W. Shelleys „Frankenstein oder Der

⁷² sh. Kap. Genretheorie „Namensgebung“;

⁷³ Gothischer Schauerroman

⁷⁴ Zitiert in: Seeßlen/ Kling (1977), S.135.

⁷⁵ Marx stellte die Ordnung in Frage; Darwin begründete die Theorie vom „Überleben des Stärkeren“;

moderne Prometheus“ und Bram Stokers „Dracula“.

So zeigt Walpole in seinem Werk *„in düsteren Bildern den bevorstehenden Niedergang des Feudalismus“*. Auch bei Bram Stoker sieht man die Bekämpfung des Feudalismus in Form der Vernichtung des Grafen Dracula durch eine emanzipierte Gruppe von Bürgern (Anwalt, Arzt, Wissenschaftler)⁷⁶. Das neue technische Bewusstsein wird zum Beispiel in Shelleys Roman thematisiert. Der Roman „The Monk“ von Gregory Lewis aus dem Jahr 1796 wiederum bezieht sich *„auf die tiefgreifenden Wandlungen der religiösen und sittlichen Ordnung“*.

Es sind aber Poes Hauptwerke⁷⁷ die *„die Tradition der Gothic novels auf die reine Schreckensliteratur, den Horror“*, hinführen. Er erzeugt durch seine Werke Angst, indem er menschliche Begierden und Grundtriebe nach außen projiziert, welche oft als Bedrohung empfunden wurden.⁷⁸ So war der *„Grundstein für einen Großteil des Figuren- und Motivinventars und der Erzählmuster des Horrorfilms“* gelegt.⁷⁹

3.1.2.2. Anfänge

Ab circa 1890 avancierte das Kino zur Massenunterhaltung, es wurde zum populären „Jahrmarktsvergnügen“. Dem Publikum wurden eine Anzahl an Kurzfilmen unterschiedlichster Genres geboten. Im Film findet das Genre Horror seine Anfänge mit Georges Méliès „Dracula“ und „Le Manoir du diable“, beide aus dem Jahr 1896, William N. Seligs „Dr. Jekyll and Mr. Hyde“ (1908), J. Searle Dawleys „Frankenstein“ (1910) und D.W. Griffiths Verfilmung nach Poes Werken „The Avening Conscience“ aus dem Jahr 1914.⁸⁰

Der Tonfilm entwickelte sich gegen Ende der 20er Jahre. So wie sich das Genre in der Literatur in einer Zeit des Umbruchs etablierte, war es auch in den 20er Jahre eine Zeit der Veränderungen die im Horrorfilm aufgegriffen wurde: Nach dem Ersten Weltkrieg herrschte soziale Depression, die alte Ordnung war gebrochen und eine neue Zeit brach herein. Die *„makaber-düsteren Filme“* „Das Kabinett des Dr. Caligari“ von Robert Wiene (1920) und „Nosferatu“ von F.W. Murnau (1922) entstanden in dieser Zeit.⁸¹

⁷⁶ Sh. auch in Abschnitt Bram Stokers „Dracula“;

⁷⁷ „The Fall of the House of Usher“ (1839), „The Cask of Amontillado“ (1846), „The Facts in the Case of M. Valdemar“ (1845), „The Raven“ (1845);

⁷⁸ Sh. auch in Abschnitt Bram Stokers „Dracula“ Lesearten;

⁷⁹ Vossen (2004), S. 9.

⁸⁰ Vgl.: Vossen (2004), S.10.

⁸¹ Vgl.: Seeßlen/ Kling (1977), S.138.

3.1.2.3. Die 30er

Der Theorie zufolge, dass gesellschaftliche Wendepunkte und das Horrorgenre einhergehen, ist die Wirtschaftskrise als Faktor zu berücksichtigen. So kann diese als ein Element bei der Entstehung der Horror-Serien in den 30er Jahren genannt werden. Die Filme „Dracula“ von Tod Browning und „Frankenstein“ von James Whale liefen genau zur Zeit der großen Depression in den USA 1931 in den Kinos an. Die Zeit der Depression erweckte den Wunsch des Publikums nach noch Schlimmerem, um sie von der Realität abzulenken. Es war die Zeit in der die berühmten Prototypen „Dracula“, „Frankenstein“, „Im-Ho-Tep“ („The Mummy“, 1932), „Dr. Jekyll and Mr. Hyde“ (1931) oder „King Kong“ entstanden.⁸² In Victor Halperins „White Zombie“ (1932) erlebten Zombies ihr Leinwanddebüt. Weiters entstanden in dieser Zeit Filme nach Edgar Allan Poes Werken: „The Murders in the Rue Morgue“ (1932), „The Raven“ (1935) und „The Black Cat“ (vage an Poe angelehnt; 1934).⁸³

3.1.2.4. Die 40er

Generell waren die 40er Jahre von „*atmosphärisch stimmigen und bereits stark psychologisierenden Filmen*“ bestimmt.⁸⁴ Hollywoods Interesse Fortsetzungen zu drehen und Neuverfilmungen zu inszenieren war groß. So entstanden, trotz des Einbruchs während des Zweiten Weltkriegs, Filme wie „The Mummy's Hand“ (1940), „The Ghost of Frankenstein“ (1942) oder „Son of Dracula“ (1943). Mit Remakes wie „Phantom of the Opera“ (1943) und „The Climax“ (1944) wurden weitere Erfolge gefeiert. Eine Neuentwicklung dieser Zeit waren „Tier-Menschen“ wie „The Wolf Man“ (1941), „Cat People“ (1942), „The Leopard Man“ (1943) oder „The Curse of the Cat People“ (1943). Ab 1943 ließen die Filmemacher die berühmtesten Charaktere aufeinander treffen: „Frankenstein meets the Wolf Man“. Dieser Stilmix verursachte einen Verlust an Originalität und mündete in Parodien wie z.B. „Abbott and Costello meet Frankenstein“ (1948).⁸⁵

⁸² Es gab bereits davor Vampirfilme oder Frankensteinfilme usw., aber die Protagonisten der 30er wurden in späterer Folge zu den Archetypen für Fortsetzungen, Remakes, usw.

⁸³ Vgl.: Seeßlen/ Kling (1977), S.135 ff; und u. a.: Ballhausen, Thomas (2006): Schönheit und Schaudern. Wien: Löcker.

⁸⁴ Koebner (2002), S. 264.

⁸⁵ Vgl.: Vossen (2004), S.20 f.

3.1.2.5. Die 50er

Der Horrorfilm änderte sich mit den Lebensumständen. In den 50er Jahren wurden die Auswirkungen, die Angst vor einem Atomkrieg und ein Wettrüsten bei der Erforschung des Weltalls, die der Kalte Krieg beim Publikum hinterließ, als Thematik im Horrorfilm (bzw. Science-Fiction-Film) aufgegriffen. Die Filme dieser Zeit waren geprägt von der Angst vor nuklearer Zerstörung und vor dem Fremden, dem Außerirdischen. Entweder mutierten Lebewesen zu Monstern oder Aliens bedrohten die Bevölkerung. Aber egal wer der Feind war, es gab immer ein Happy End: Die USA (bzw. das amerikanische Militär) gingen stets als die Retter der Welt (bzw. der westlichen Zivilisation) hervor. Filme die aus dieser Zeit hervorgingen waren unter anderem: „The Thing from another World“ (1951), „Invaders from Mars“ (1953), „Them!“ (1954), „The Quartermass Experiment“ (1955), „Invasion of the Body Snatchers“ (1956), „The 27th Day“ (1957) oder „Space Children“ (1958). Auch Japan schuf ein in der Folge berühmtes Atomungeheuer: „Godzilla“ (1954).

Ab 1957 ließen die britischen Hammer-Studios mit ihren spektakulären Neuverfilmungen den gothic horror wieder auferstehen: „The Curse of Frankenstein“ (1957), „Horror of Dracula“ (1958), „The Revenge of Frankenstein“ (1958), „The Hound of Baskerville“ (1959), „The Mummy“ (1959) uvm. Typisch für diese Filme war, dass sie der traditionellen Gruselliteratur entnommen wurden: So wurden als Schauplätze Schlösser, Gruften oder Kirchen ausgewählt, die Zeit spielte in der viktorianischen Ära, aber vor allem für seine Horroreffekte wurden Hammer-Filme bekannt.

Bereits nach dem Zweiten Weltkrieg verjüngte sich das Publikum, und als den Filmeschaffenden in den späten 50er Jahren bewusst wurde, dass ihr Hauptpublikum nun zwischen 12 und 25 Jahren alt war, mussten sie dementsprechend darauf reagieren. Sie schnitten die Filme auf ihr junges Publikum zu, und so entstanden „I was a Teenage Werewolf“ (1957) oder „I was a Teenage Frankenstein“ (1957). Die 50er Jahre sind auch bekannt für ihre „Sexbomben“: Marilyn Monroe, Rita Haywoth oder Jane Mansfield. Es war die Zeit als das Kino in einen Konkurrenzkampf mit dem Fernsehen schritt und sich gegen dieses mit „,extremere' Genres“ durchsetzen musste.⁸⁶

3.1.2.6. Die 60er

Obwohl noch einige Dracula-, Frankenstein- und Monsterfilme in den 60er Jahren produziert wurden, war das Publikum übersättigt, ihr Geschmack hatte sich verändert. Der

⁸⁶ Vgl.: Koebner (2002), S. 264 f; Dorn (1994), S. 105 ff.

Beginn der 60er Jahre leitete eine neue Ära ein: Durch „Peeping Tom“ (1960) und „Psycho“ (1960) wurden neue Maßstäbe gesetzt. *„Der Horror wurde psycho-sexuell und in der Alltagsrealität verankert, ... der Mensch selbst ist das Monster.“*⁸⁷ Die psychischen Gewaltakte wurden mit einer unglaublichen Direktheit inszeniert. Es entstand der „Gorefilm“⁸⁸ mit dem für diesen typischen „Stalker-Motiv“, welcher in der Folge die Filme der 70er und 80er Jahre stark beeinflusst. Beispiele für diese Zeit sind Filme von H.G. Lewis „Blood Feast“ (1963), „2000 Maniacs“ (1964), „Colour me Blood Red“ (1965), „The Gore Gore Girls“ (1972) oder George A. Romeros „Night of the living Dead“ (1968).⁸⁹

Der klassische Horrorfilm fand seine letzten Ausläufer in Claytons „Schloss des Schreckens“ (1961) und „Bis das Blut gefriert“ (1963) von Wise, die anhand dieser Filme noch einmal den *„viktorianischen Flair der britischen Gothic- Phantasie“* aufleben ließen.⁹⁰

Die 60er Jahre waren bedeutend für den italienischen Horrorfilm. Dieser Zeit entstammt Mario Bava, der zur *„Kultfigur des italienischen Horrorkinos avancierte“*. Er inszenierte Filme wie „Die Stunde wenn Dracula erwacht“ (1964) oder „Blutige Seide“ (1963).⁹¹

3.1.2.7. Die 70er

Gegen Ende der 60er Jahre erfolgte eine weltweite Lockerung der Zensurbestimmungen. Dies führt in die 70er Jahre, wo „Gore“ übergeht in „Splatter- und Slasherfilme“. Hier wird die häufige Ansicht vertreten, dass Splatterfilme als Subgenre zum Horrorfilm zählen, wobei andere (Koebner) die Ansicht vertreten, dass er kein *„spezifisches Genre“* sondern auf *„eine spezielle Filmästhetik“* verweist.⁹²

Die Thematik von Splatterfilmen stellt die Darstellung von exzessiver Gewalt und ganz besonders Blut in den Vordergrund. Darin werden effektvolle Tötungsszenen, besonders gerne blutige Zerstückelungen von (Frauen-)Körpern dargestellt. *„Blut und Eingeweide (>blood and guts<) dienen als visuelle Fetische in einer mitunter reaktionär-moralistischen Welt sexueller Verdrängung.“*⁹³ Ein weiterer Schritt den der Horrorfilm geht, ist die

⁸⁷ Vossen (2004), S. 22.

⁸⁸ „Gore“, eine aus dem englischen kommende Bezeichnung für geronnenes Blut, aufspießen und durchbohren. In der filmischen Körperdarstellung drückt dieser Stil eine visuelle und affektorientierte Strategie aus, die darauf ausgerichtet ist das Ergebnis von Gewalt zu zeigen.

⁸⁹ Vgl.: Koebner (2002), S. 265 f.

⁹⁰ Koebner (2002), S. 266.

⁹¹ Koebner (2002), S. 266.

⁹² Koebner (2002), S. 571.

⁹³ Koebner (2002), S. 571.

„*obsessive Einbeziehung der Emotionen des Betrachters*“.⁹⁴ In dieser Zeit begann man mit filmischen Manipulationsmechanismen zu experimentieren: So wollte Friedkin, indem er Teufelsfratzen kurz einblendete, dass die Zuschauer diese unbewusst wahrnehmen. Ridley Scott bediente sich „*dumpf pochender Herzschräge*“ in „Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt“ (1979).⁹⁵ Typisch für diese Generation der Filme ist, dass sie gerade so viel Information geben, wie es notwendig ist, um der meistens eher oberflächlichen Handlung folgen zu können. Auch ein offenes Ende⁹⁶ ist bei den meisten Filmen zu erwarten, einerseits um Fortsetzungen drehen zu können, andererseits kann man darin ein verändertes Publikumsinteresse erkennen: eine endgültige Gefahrenbeseitigung scheint nicht mehr glaubhaft angesichts der realen Gefahren außerhalb der Kinos.⁹⁷ Bekannte Vertreter sind Romero, Wes Craven, Carpenter, Lynch oder Cunningham, die Filme wie „Dawn of the Dead“ (1978), „The Hills have Eyes“ (1977), „Halloween“ (1978), „Prom Night“ (1980), oder „Friday the 13th“ (1979) inszenierten. Aber Tobe Hoopers Film, „The Texas Chain Saw Massacre“ (1974), gilt „*als Schlüsselproduktion, die Spannungssteigerung aus einem möglichst großen Potential an Verunsicherung und Quälerei bezog.*“⁹⁸

In den 70er Jahren gelang es dem Horrorfilm zwar durch die finanziellen Erfolge, die durch Filme wie Spielbergs „Der weiße Hai“ (1975) oder Friedkins „Der Exorzist“ (1973) eingespielt wurden, in die Liga des populären Kinos aufzusteigen, jedoch geriet das Genre bereits gegen Ende der 70er Jahre aufgrund der Menge an blutrünstigen Splatterfilmen erneut in Verruf.⁹⁹

3.1.2.8. Die 80er

In den 80er Jahren erreichen die „Splatterfilme“ einerseits ihren Höhepunkt, andererseits erfolgt in dieser Zeit auch eine stilistisch neue Variation des Genre. Begriffe wie „Funsplatter“¹⁰⁰ und Splatsticks¹⁰¹ werden hier eingeführt. Es entstehen filmisch eher anspruchslose Billigproduktionen¹⁰² in denen die Grenzen des Darstellbaren bis ins Letzte

⁹⁴ Korte, S. 47 zitiert nach: Faulstich/ Korte (1995).

⁹⁵ Vgl.: Koebner (2002), S. 267.

⁹⁶ Im Gegensatz zu den 50er Jahren, wo eine befriedigende katharsische Lösung am Ende kennzeichnend war.

⁹⁷ Vgl.: Korte, S. 50 f in: Faulstich/ Korte (1995).

⁹⁸ Koebner (2002), S. 266.

⁹⁹ Vgl.: Koebner (2002), S. 266 f.

¹⁰⁰ Der Film bleibt düster genug, damit er noch nicht als Komödie verstanden wird;

¹⁰¹ Eine Mischung aus Slapsticks und „Splatter“;

¹⁰² Liegt aber auch daran, dass die Produzenten dadurch eher erhofften einen Gewinn zu erwirtschaften, da diese Produktionen schnell und billig gemacht wurden und sie so für kurze Zeit der Zensur entkommen konnten.

ausgereizt werden.

Hier findet man Filme wie „Ein Zombie hing am Glockenseil“ (1980), „Der New York Ripper“ (1982) von Lucio Fulci, „A Nightmare on Elm Street“ (1984) von Wes Craven, oder „Bad Taste“ (1987) von Peter Jackson. Einer der brutalsten „Splatterfilme“ überhaupt war „Guinea Pig – Devil’s Experiment“ (1985) von Satoru Ogura. Viele haben gedacht, dass es sich bei diesem Film um einen „Snuff- Film“¹⁰³ handelt. Aber auch einige aufwendig produzierte Filme wie Cronenbergs „Die Fliege“ (1986) entstammen dieser Zeit.¹⁰⁴

3.1.2.9. Die 90er

Der „Funsplatter“ erreicht in den 90er Jahren seinen Höhepunkt mit „Braindead“ (1992) von Peter Jackson.

Es wurde eine Reihe von Filmen mit dem „Serienskiller- Motiv“ und funktional eingesetzter Grausamkeit gedreht. Dazu zählen Filme wie „Natural Born Killers“ (1994) von Stone, „From Dusk till Dawn“ (1996) von Rodriguez, „Sieben“ (1995) von Fincher oder „Das Schweigen der Lämmer“ (1991) von Demme. Durch den Erfolg von Wes Cravens „Scream“ (1996) begann der Horrorfilm das Mainstreamkino zu erobern. Der „Teenie-Slasher-Film“ war geboren: Gillespies „Ich weiß was du letzten Sommer getan hast“ (1997) oder „Final Destination“ (2000) von Wong. Interessant dabei ist, dass die Protagonisten über Genreklassiker des Horrorfilm sprechen.¹⁰⁵

In den 90er Jahren hatten die Klassikern tatsächlich Einzug in die Kinosäle gehalten. Man griff wieder vermehrt gotische Elemente auf, bzw. versuchte man die Originalstoffe werkgetreu umzusetzen. So wurde diversen erfolgreichen Figuren (und Kreaturen) aus den Gothic novels wieder Leben eingehaucht: „Bram Stokers Dracula“ (1992), „Mary Shellys Frankenstein“ (1994), „Interview mit einem Vampir“ (1994), „Mary Reilly“ (1996) und „Die Mumie“ (1999).

3.1.2.10. Ab 2000

Seit 2000 erlebt der „Splatter“ ein Revival, aber hauptsächlich als Remakeversionen. Solche Wiederauferstehungen sind „The Texas Chainsaw Massacre“ (2003) von Nispel und „The Texas Chainsaw Massacre: The Beginning“ (2006) von Liebesman, „The Hills have

¹⁰³ Eine reale Tötung wird gezeigt;

¹⁰⁴ Vgl.: Koebner (2002), S. 267.

¹⁰⁵ Vgl.: Koebner (2002), S. 267; Faulstich/ Korte (1995), S. 16.

eyes“ Teil 1 (2006) und 2 (2007) von Aja und „Dawn of the Dead“ (2004) von Snyder. Die Art des „Splatter“, der mit mehr Sex, Nacktheit und Sadismus verbunden ist als seine Vorläufer, bezeichnet man als „Tortureporn“, also „Folterporno“. Hierfür sind „Saw“ (2004) und „Hostel“ (2005) die passendsten Beispiele. „Tortureporn“ benötigt keine Phantastik, wie „normale“ Horrorfilme. „Tortureporn“ benötigt Realismus, und das unterscheidet ihn von anderen Horrorfilmen. So kann Jason Vohees¹⁰⁶ immer wieder von den Toten auferstehen, weil die Phantastik eine eigene Welt simuliert, in der keine Regeln herrschen und die man sich nicht erklären kann. Auch viele der anderen „Serienkiller“ wie Michael Myers¹⁰⁷ oder Freddy Krueger¹⁰⁸ verkörpern etwas Übermenschliches. Im „Tortureporn“ steht die real inszenierte Folter bei der man sich die Frage stellt „Wie geht der nächstes drauf?“ und „Welches perverse Spielchen kommt als nächstes?“ im Mittelpunkt und nicht der Killer.¹⁰⁹

Der Geisterfilm wurde bereits gegen Ende der 90er Jahre wieder zum „Leben erweckt“: „The Six Sense“ (1999), „The Others“ (2001), „Ghost Ship“ (2002), „The Fog – Nebel des Grauens“ (2005) und „Brothers Grimm“ (2005). Diese Filme brachten eine „neue Welle“ mit sich, denn sie stellten eine Alternative zum „Splatter“ dar, weil sie anhand subtilerer Mittel Angst erzeugten, nicht durch rohe Gewaltdarstellungen. In diesem Zug kam es auch zur Verfilmung asiatischer „Geisterfilme“: „The Ring“ (2002) und „The Grudge“ (2004). Es entstehen Filme, die auf tradierte Normen und Werte zurückgreifen und daher ihren Schauplatz dementsprechend zeitlich rückversetzen: Die Fortsetzungen des Mumienklassikers „Die Mumie kehrt zurück“ (2001) und „Die Mumie – Das Grabmal des Drachenkaisers“ (2008), „Die Liga der außergewöhnlichen Gentleman“ (2003), „Bram Stokers Draculas Gast“ (2008) oder „The Wolfman“ (2010). Dieser Trend findet bis heute seine Fortsetzung, denn „diese Art“ des Horrorfilm findet auch wieder mehr Anklang beim weiblichen Publikum.¹¹⁰

¹⁰⁶ Figur aus „Friday the 13th“ (1979);

¹⁰⁷ Figur aus „Halloween“ (1978);

¹⁰⁸ Figur aus „A Nightmare on Elm Street“ (1984);

¹⁰⁹ Vgl.: Pirie (2009), S. 207 f; Geil, S. 121 ff in: Kirsner/ Wermke (2009).

¹¹⁰ Vgl.: Pirie (2009), S. 213 ff.

3.2. Vampirfilm¹¹¹

3.2.1. Definitionen nach Lexika:

- Vampir (aus dem Serbischen): 1) ein Geist der slawischen Volkssage, der Nachts Menschen das Blut aussaugt. 2) Südamerikanische Fledermäuse, die zum Teil nachts bei Menschen und Tieren Blut saugen. Die großen Vampire sind Harmlos.¹¹²
- Vampir: 1) nach altem Volksaberglauben Blutsauger; 2) Fledermäuse.¹¹³
- Vampir [serbokroat. vampir]: 1) (nach dem Volksglauben) Verstorbener, der nachts als unverwester, lebender Leichnam dem Sarg entsteigt, um Lebenden, besonders jungen Mädchen, Blut auszusaugen, indem er ihnen seine langen Eckzähne in den Hals schlägt. 2) Blutsauger(3), Wucherer. 3) (in den amerikanischen [Sub]tropen lebende Fledermaus, die sich vom Blut von Tieren ernährt, indem sie ihnen mit ihren scharfen Zähnen die Haut aufritzt und das ausfließende Blut aufleckt.¹¹⁴
- Vampyr; Vampir: 1) nach der Volkssage wiederkehrender Toter, der Schlafern Blut aussagt; Blutsauger; 2) bluttrinkende Fledermaus Mittel- und Südamerikas.¹¹⁵
- Vampire: Unter Vampiren versteht man ursprünglich im rumänisch / slawischen Volksglauben Tote, die des Nachts aus ihren Gräbern steigen, um den Lebenden das Blut auszusaugen. Darüber hinaus verfügen Vampire nicht nur über die Fähigkeit, ihre Opfer durch das Aussaugen zu Ermorden, sondern können sie ebenso in ihresgleichen verwandeln. Die Variablen innerhalb des Genres sind aufgrund der Popularität des Vampirthemas vergleichsweise unübersichtlich, und was ein Vampir aus welchem Grund tut und vermag, differiert mitunter erheblich, Verwandlung in Fledermäuse oder Nebel ist ebenso möglich wie etwa die Fähigkeit zur Telepathie. Abgesehen vielleicht vom Teufel selbst ist der Vampir wohl bekanntester Vertreter des Übersinnlichen und das populärste Thema des Genres. Exemplarisch hierfür ist etwa »Dracula« oder »Interview mit einem Vampir«. Moderne Umsetzungen des

¹¹¹ sh. im Anhang eine chronologische Filmografie der erwähnten Vampirfilme;

¹¹² Der Volks-Brockhaus (1956), S. 818.

¹¹³ Grosses Hauslexikon (1962), S. 1265.

¹¹⁴ Das grosse illustrierte Wörterbuch der deutschen Sprache (1995), S. 1597.

¹¹⁵ Knaurs Lexikon (1985), S. 994.

Themas in der MTV-Ästhetik der 90er sind »Blade«, »From Dusk till Dawn« und »Vampire«.¹¹⁶

3.2.2. Abstammung¹¹⁷

Eine ausführliche Herleitung des Vampirglaubens ist an dieser Stelle nicht möglich. Dieser existiert bereits seit Jahrtausenden und ist weltweit verbreitet. Es sollen „nur“ die Bezüge zum Vampirglauben und den sich daraus entwickelten Figuren in Buch und Film überblicksartig dargestellt werden.

Der Vampir ist eine „*Hervorbringung des Aberglaubens*“ um tabuisierte Konflikte zu bewältigen. Auf der allgemeinsten Ebene kann festgestellt werden, dass der Vampirismus „*die Funktion erfüllt, ausbeuterische Beziehungen zu umschreiben – politische, wirtschaftliche, psychologische, kulturelle und sexuelle.*“¹¹⁸

Der Mythos des bestialisch, dämonischen Blutsaugers, geht unter anderem auf einen ausbeuterischen, grausamen Herrscher (z: B. Vlad Tepes III., Elisabeth Bathory¹¹⁹), der seinem Volk symbolisch das Blut aussaugt und dabei ein Vergnügen empfand, zurück. So wurde der Begriff Vampir zum Synonym für einen „Ausbeuter“. In der Folge wurden „*despotische Herrschaftsverhältnisse als auch psychopathische Mörder als vampirisch bezeichnet*“.¹²⁰ Serienmörder die in die Geschichte eingingen sind z. B. Peter Kürten, der „Vampir von Düsseldorf“ (1883- 1931), Martin Dummolard, als das „Monster von Montluel“ trank er das Blut seiner Opfer, Vincenzo Verzeni, ein italienischer Frauenmörder, der als „lebender Vampir“ bezeichnet wurde oder Fritz Haarmann, der „Vampir von Hannover“ (1879- 1925). Berühmt berüchtigte Herrscher, die durch ihre Grausamkeit mit dem Vampirismus in Verbindung gebracht werden sind Vlad Tepes III, Elisabeth Bathory, Caligula oder Gilles de Rais. Letzterer soll der „*grausamste Mörder*“ überhaupt sein. Er soll Jungen „*auf bestialische Weise sexuell mißbraucht, abgeschlachtet und ihr Blut getrunken haben*“. Der römische Kaiser mit dem Beinamen Caligula war auch wegen seiner Grausamkeiten berüchtigt und Legenden zufolge soll er als Vampir

¹¹⁶ Von Aster (2002), S. 322.

¹¹⁷ Vgl.: Pirie, David (2009), Kap. 5 Approaches to Dracula.

¹¹⁸ Dorn (1994), S. 35.

¹¹⁹ Genauer sh. Abschnitt „Exkurs: Bram Stoker“.

¹²⁰ Vgl.: Dorn (1994), S. 17, S. 58 f.

wiederauferstanden sein. Man exhumierte und verbrannte seine Leiche.¹²¹

„Sexualität und Liebe sind prägende Elemente bei den Untoten aller Zeiten und aller Kulturen.“ Vampiren wird die Fähigkeit zugeschrieben mit ihrer sinnlichen, verführerischen Ausstrahlung ihre Opfer zu einer Intimität zu verleiten, „die über den bloßen Akt hinausgeht und zu einer physischen und psychischen Erfahrung führt“. Die Verführten durchlaufen dabei die Stadien „der Hingabe, der Unterwerfung bis zur Aufgabe der menschlichen Existenz“.¹²² Im Vampirismus lassen sich „Bezüge zu fast allen sexuellen Handlungen ausmachen bzw. herstellen“. Eine sexuelle Assoziation wird in dem Wunsch der Toten nach Rückkehr und Vereinigung mit den Lebenden gesehen. Auch das Motiv des Blutsaugens stellt sexuelle Bezüge her: Der Vampir entzieht den Lebenden ihre Lebensenergie, „was eine Umschreibung für die Erschöpfung durch den sexuellen Akt“ darstellen soll. Auch wird im Blutsaugen eine Parallele zur Fellation¹²³ gesehen. In den Legenden heißt es, dass Vampire zuerst ihre Verwandten befallen, was als inzestuöser Wunsch verstanden wird. So wird das Vampirmotiv auch zu dem Zweck verwendet, das Inzest-Tabu weiterzugeben.¹²⁴ Die Darstellung der „vampirischen Sexualität“, in Literatur und besonders im Film, beginnt bei „subtilen Anspielungen“ und geht bis zu ins Extreme inszenierten Sex- und Blutorgien (besonders in den 60er und 70er Jahren).¹²⁵ Obwohl der Aberglaube im Zuge der Aufklärung und gesellschaftlichen Rationalisierung zurückgedrängt wurde, verlor der Vampirismus nicht seine Funktion, „ausbeuterische Beziehungen bloßzustellen“ und Normen sowie Werte im sexuellen Bereich weiterzugeben.¹²⁶

3.2.3. Geschichtliche Entwicklung

Zuerst nahm die Literatur die Thematik des Vampirismus her und zeigte darin die Wandlung der gesellschaftlichen Verhältnisse. Der Vampirglaube wurde einer „zeitgemäßen Umdeutung bzw. literarischen Überformung“ unterzogen. Die bürgerliche Ehe und die sich verändernden Sozialstrukturen waren zentrale Themen. Im nächsten Schritt wird der Stoff des Vampirismus vom Genre des Vampirfilms aufgegriffen. Dieses

¹²¹ Vgl.: Bunson (2002), S. 23, S. 42, S. 59, S. 71, S. 116, S. 154, S. 215, S. 280.

¹²² Bunson (2002), S. 244.

¹²³ Sh Abschnitt „Bram Stokers Dracula“.

¹²⁴ Vgl.: Dorn (1994), S. 57 f.

¹²⁵ Vgl.: Bunson (2002), S. 244.

¹²⁶ Vgl.: Dorn (1994), S. 59.

funktionalisiert sein Grundmotiv des Blutsaugens.¹²⁷ Die Hauptgrundlage der Vampirfilme lieferten Sheridan Le Fanu mit „Carmilla“ (1872) und ganz besonders Bram Stokers „Dracula“ (1897).¹²⁸ Stoker kreiert mit dem Grafen Dracula, eine Vampirfigur, „die einen umfassenden – speziell adeligen – Herrschaftsanspruch und sexuelle Potenz verbindet“.¹²⁹ Dorn sieht hier die Markierung für den Ausgangspunkt für das Genre Vampirfilm:

„Der Roman ‚Dracula‘ markiert am Ende des 19. Jahrhunderts deutlich die Stelle, an der die historische und legendarische Überlieferung des Vampirismus und ihre gesellschaftlichen Funktionen von der Populärkultur ‚absorbiert‘ wurden.“¹³⁰

3.2.3.1. Anfänge

In der Anfangsphase der Vampirfilme leisteten diese einen Beitrag „zur psychischen Bewältigung der sozialen Krisen der Zwischenkriegszeit“. Man nützte die Metapher des Vampirismus um „die Ängste zu verschlüsseln und damit einer indirekten Auseinandersetzung zuzuführen.“¹³¹

Der Vampirfilm verbreitete sich zunächst nicht so stark, er blieb in den 20er Jahren eher eine Randerscheinung. Die erste erhalten gebliebene Filmversion des Vampirstoffes ist „Nosferatu, eine Symphonie des Grauens“ von F. W. Murnau aus dem Jahre 1922. Stokers Roman diente zwar als Vorlage, jedoch wurden Namen und Schauplätze geändert, um keine Streitigkeiten bezüglich der Filmrechte zu entfachen. Alles half nichts und so wurden die meisten Kopien vernichtet.¹³²

3.2.3.2. Die 30er und 40er

Diese Phase der Vampirfilme war geprägt von den amerikanischen Universal- Studios. 1931 entstand schließlich Tod Brownings „Dracula“. Er verfilmte die auf Stokers Roman basierende Theaterfassung „Dracula. The Vampire Play“ von Hamilton- Deane. Der Film hatte so viel Erfolg, dass in der Folge weitere Dracula-Filme gedreht wurden. Bereits kurz nach dem Kassenerfolg von „Dracula“ wurde eine spanische Version davon gedreht. Bis auf die spanischen Schauspieler wurde nichts verändert. „Dracula's Daughter“ (1936) war einer der Filme, der auch auf einer Erzählung („Dracula's Guest“) Stokers basiert. Zudem war es der erste Film mit einem weiblichen „Hauptvampir“. 1943 wurde „Son of Dracula“

¹²⁷ Vgl.: Dorn (1994), S. 35.

¹²⁸ Vgl.: Dorn (1994), S. 17

¹²⁹ Vgl.: Dorn (1994), S. 59.

¹³⁰ Dorn (1994), S. 59.

¹³¹ Dorn (1994), S. 71.

¹³² Vgl.: Seeßlen/Kling (1977), S. 174 f; Dorn (1994), S. 86.

gedreht. Auch andere Produktionsfirmen übernahmen den Vampirstoff. Es entstanden Filme wie „The Vampire Bat“ (1933, Majestic), „The Mark of the Vampire“ (1935, MGM) oder „The Return of Dr. X“ (1939, Warner). Universal begann dann in den 40er Jahren, da der Stoff „ausgelutscht“ schien, ihre Dracula- Figur mit anderen bekannten Film-Monstern zusammentreffen zu lassen: „House of Frankenstein“ (1944) und „House of Dracula“ (1945) In den folgenden Filmen wurde der Vampir zur Zielscheibe „*parodistischer Klamauks*“. Es erschien die erste Parodie „Abbott and Costello meet Frankenstein“ (1948).¹³³

3.2.3.3. Die 50er

Die späten 40er und frühen 50er Jahre stellen eine Übergangszeit für den Vampirfilm dar. 1957 setzte dann eine neue Vampirfilm- Welle ein: „Blood of Dracula“ (1957) und „The Return of Dracula“ (1958). Der Schwerpunkt der Vampirfilmproduktionen verlagerte sich von Amerika nach Europa. Das war auch die Zeit der „Hammer- Film- Produktionen“. So entstand 1958 unter Terence Fisher „Dracula“ mit den in dieser Zeit bevorzugten Schauspielern Christopher Lee und Peter Cushing in den Hauptrollen. Die Hammer-Studios produzierten bis in die 70er Jahre eine ganze Reihe von „*Bearbeitungen und Variationen des Vampir-Themas*“.

Im Lauf der 50er Jahre ging der Vampirfilm in eine neue Phase über: Seine ehemalige Aufgabe, „*soziale Krisen verschlüsselt aufzugreifen und psychische Bewältigungsmechanismen zu bestätigen*“ war in der Nachkriegszeit nicht mehr von Interesse. In dieser Zeit dominierten materielle und pflichtbezogene Werte. Gegen Ende des Jahrzehnt bildete sich die neue gesellschaftliche Funktion des Vampirfilms heraus. Es galt nun, die „*widerstrebenden Tendenzen*“, das Bedürfnis nach (sexueller) Selbstverwirklichung und den Wunsch, die gültigen sozialen Normen einzuhalten, in ein Gleichgewicht zu bringen. Diese neue durch die Liberalisierung geweckte Tendenz kommt besonders in Fishers „Dracula“ hervor und ist besonders maßgeblich für die 60er und 70er und den sich dort herausbildenden Jugendkulturen.¹³⁴

3.2.3.4. Die 60er und 70er

Mitte der 60er bis Mitte 70er Jahre kann man einen deutlichen Höhepunkt in der Vampirfilmproduktion erkennen. In den verschiedensten Ländern wurden Vampirfilme,

¹³³ Vgl.: Seeßlen/Kling (1977), S. 174 f; Dorn (1994), S. 17, S. 43, S. 86, S. 100 f, S. 104.

¹³⁴ Vgl.: Seeßlen/Kling (1977), S. 174 f; Dorn (1994), S. 104 f, S. 109f.

meist im „Hammer-Stil“, produziert. Man bemühte sich von den „*dominierenden Vorgaben Bram Stokers abzuweichen und die Implikationen der Vampirmetapher auszuweiten*“. Man brauchte neue Ideen um das Interesse der Rezipienten wach zu halten: So versuchte man einerseits mit stärkeren sexuellen Bezügen und der Zuwendung zu „*extremer tabuisierten Bereichen*“ (Inzest, Homosexualität;) den Zuschauern mehr Anreiz zu bieten, oder Aufmerksamkeit zu erregen, indem man „*Stoffe und Konventionen anderer Horror-Subgenres*“ verband¹³⁵, oder man eröffnete sich „*neue thematische Bezüge*“, indem man bislang kaum beachtete literarische Werke heranzog. Beispiele dafür sind „Brides of Dracula“ (1960), „Kiss of the Vampire“ (1962), „La Maschera del Demonio“ (1960)¹³⁶, „Frankenstein, el Vampiro y Compania“ (1961), „The Vampire and the Robot“ (1963), „La Sorella di Satana“ (1965), „Dracula, Prince of Darkness“ (1965), „Billy the Kid versus Dracula“ (1966), „Dracula jagt Frankenstein“ (1968), „Dracula has risen from the grave“ (1968), „Taste the Blood of Dracula“ (1969), „The Scars of Dracula“ (1970), „Jonathan, Vampire sterben nicht“ (1970), „Lust for a Vampire“ (1970), „Count Erotica“ (1971), „Dracula A.D. 1972“ (1972), „Blacula“ (1972)¹³⁷ oder „The Satanic Rites of Dracula“ (1973).¹³⁸

3.2.3.5. Die 80er

Bereits gegen Ende der 70er Jahre hat der Vampirfilm Konkurrenz von den Zombiefilmen erhalten. Vor allem Romeros Zombie- Trilogie wies auf die „*Selbsterstörung der kapitalistischen Konsumgesellschaft*“ hin. Der Vampirfilm erreichte eine neue Phase, eine „*weltweite wirtschaftliche und politische Krisenphase*“, auf die er sich einzustellen hatte. Es entstand ein generelles Bedürfnis den „*Orientierungsverlust*“ der aus der gesellschaftlichen Liberalisierung hervorging zu stoppen. Der Vampirfilm wurde in der Folge von einigen bereits „totgeschrieben“, da seine Gratifikationsfunktion aufgrund der sexuellen Liberalisierung¹³⁹ als unnötig empfunden wurde.

Auch die neuen Standards mit denen gearbeitet wurden, Trick- Effekte, zwangen den Vampirfilm zu einer „*grundlegenden Umstrukturierung*“. So reagierte der Vampirfilm relativ schnell, indem er den „*Werteverlust und die damit verknüpften individuellen Ängste*“ thematisierte. Er rückte die „*negativen Folgen der gesellschaftlichen und sexuellen Liberalisierung*“ in den Mittelpunkt. Er begann die „*männlichen Ängste und*

¹³⁵ War nicht unbedingt eine neue Strategie, aber wurde in den 60er Jahren besonders stark betrieben.

¹³⁶ Mischung aus Vampir- und Hexenfilm;

¹³⁷ Erster farbiger „Chef-Vampir“;

¹³⁸ Vgl.: Dorn (1994), S. 45 (Abbildung), S. 108, 126 ff.

¹³⁹ Viele sahen in der Sexualmoral den einzigen gesellschaftlichen Bezugspunkt des Vampirfilms.

Aggressionen vor der emanzipierten, sexuell autonomen bzw. lesbischen Frau“ zu behandeln. Der Vampirfilm griff über die sexuelle Thematik hinaus und beschäftigte sich nunmehr auch mit den Orientierungsproblemen Jugendlicher und mit der Frage nach der „kulturellen Identität“. So lassen sich bereits Filmen ab Mitte der 70er Jahre hier eingliedern. Wie etwa „Vampyres“ (1975) oder „Dracula Père et Fils“ (1976). Zweiterer gehört zu dem ab Mitte der 70er Jahre entfachten Trend der Vampirfilm- Parodien¹⁴⁰: „Vampira“ (1974), „Lady Dracula“ (1975), „El Pobrecito Draculin“ (1976), „Graf Dracula in Oberbayern“ (1979), „Love at First Bite“ (1979) oder „Nocturna“ (1980).¹⁴¹ Eine „Rückbesinnung auf die Anfänge des Genres“, jedoch mit Rücksicht auf die Bedürfnisse der Zuschauer, waren die Filme „Nosferatu – Phantom der Nacht“ (1978) und „Dracula“ (1978). Die beiden Filme bildeten aber eher eine Ausnahme. Filme wie „The Hunger“ (1983), mit „modernisierten“ Vampiren, trafen mehr den Geschmack des immer jünger werdenden Publikum.¹⁴²

Gegen Ende der 80er Jahre standen die Probleme der Sexualität von Teenager im Mittelpunkt. Vor allem der Zusammenhang von AIDS und der „Wahl des ‚richtigen‘ Sexualpartners“ waren zentral.¹⁴³ Es entstanden Filme wie „I was a Teenage Vampire“ (1986), „The Lost Boys“ (1986), „Teen Vamp“ (1986).

3.2.3.6. Die 90er

Gleich zu Beginn der 90er kann der Vampirfilm mit Coppolas Neuverfilmung „Bram Stokers Dracula“ (1992) einen Erfolg verzeichnen. Gerade recht um dem Genre den nötigen Antrieb zu geben: Coppolas Remake löste eine regelrechte „Modewelle rund um den Vampirismus“ aus. Retrospektiven, Dracula-Medienproduktionen und Vampir- Accessoires waren die Folge. So schließt Coppola mit seinem Vampirfilm einerseits den Kreis des Genres, indem er zu den Anfängen zurückkehrt, aber er stellt auch den Anfang einer neuen Ära dar.¹⁴⁴ Diesem Beispiel folgend entstand 1994 „Interview mit einem Vampir“.

Weitere Filme dieser Zeit waren „From Dusk till Dawn“ (1996), „Blade“ (1998) und „John Carpenter`s Vampire“ (1998).

¹⁴⁰ Selbstironie als Strategie zur Regeneration des Genres. Vgl. Dorn (1994), S. 176.

¹⁴¹ Vgl.: Dorn (1994), S.157 ff.

¹⁴² Vgl.: Dorn (1994), S. 189f.

¹⁴³ Vgl.: Dorn (1994), S. 215.

¹⁴⁴ Vgl.: Dorn (1994), S. 209f.

3.2.3.7. Ab 2000

Die jüngste Entwicklung im Vampirfilm zeigt, dass auch hier immer wieder auf gotische Elemente zurückgegriffen wird bzw. spielen die Filme häufig in der viktorianischen Ära¹⁴⁵: „Van Helsing“ (2004), „Dracula“ (2006) oder „Bram Stokers Gast“ (2008).

„Mitternachtszirkus – Willkommen in der Welt der Vampire“ (2009) ist der „jüngste“ Vampirfilm, auch er spielt nicht in der „Jetzt-Zeit“, sondern hat seine Handlung in die 50er Jahre¹⁴⁶ zurückversetzt.

Andere Filme die in den Zeitraum fallen sind die Fortsetzungen von „Blade“, „Blade II“ (2002) und „Blade Trinity“ (2005), die Trilogie von „Underworld“ (2003), „Underworld: Evolution“ (2006) und „Underworld – Aufstand der Lykaner“ (2009), sowie „Twilight – Bis(s) zum Morgengrauen“ (2008) und „New Moon – Biss zur Mittagsstunde“ (2009).

Generell bleibt zu sagen, aufgrund der extremen Wandelbarkeit des Vampirfilms und seiner Anpassungsfähigkeit hat er die Zeit mit Höhen und Tiefen gut überstanden und ist allen Anschein nach gerade wieder dabei, „in aller Munde“ zu sein.¹⁴⁷

3.3. Exkurs: Symbolismus

Was versteht man nun allgemein unter Symbolismus oder Symbolen und wozu dienen sie? Dieser Abschnitt soll die „Dynamik der Symbole“, wie Verena Kast schon ihr Buch betitelte, ein wenig näher bringen.

3.3.1. Abstammung

Das Wort „Symbol“ findet seinen Ursprung im Griechischen („symbolon“), das man als Erkennungszeichen übersetzen kann. Im alten Griechenland war es Brauch, dass wenn sich zwei Freunde trennten, sie eine Münze, ein Tontäfelchen oder einen Ring zerbrachen.kehrte der Freund oder ein Mitglied seiner Familie zurück, so wies er seine Hälfte vor, um sich als der Freund oder ein Freund zu erkennen zu geben. Passten die zwei Hälften

¹⁴⁵ Aufgrund der strengen Moralvorstellungen jener Zeit – dadurch kommen begangene Normverstöße stärker zur Geltung;

¹⁴⁶ Aufgrund der Trailervorschau vermutet: typische heile Welt mit weiß umzäunten Gärten; aufgrund der strengen Sittenmoral kommen auch hier Normverstöße stärker zur Geltung;

¹⁴⁷ Eine neue TV- Fernsehserie ist gerade im dt. Fernsehen gestartet: „Vampire Diaries“, Modewelle, Vampir- Accessoires, usw.;

zueinander, hatte der Freund ein recht auf Gastfreundschaft. Das Symbol ist somit ein „sichtbares Zeichen einer unsichtbaren ideellen Welt“. Die Etymologie des Begriffs zeigt, dass ein Symbol etwas zusammengesetztes ist („symballein“ = zusammenwerfen, zusammenfügen;). Erst durch das Zusammensetzen eines Symbols, wird es ein Symbol und dadurch zu einem Symbol von etwas. So stand die zerbrochene Münze im alten Griechenland „stellvertretend für die geistige Realität der Freundschaft“ und darüber hinaus auch für die Freundschaft der Familien und den Anspruch auf Gastfreundschaft.¹⁴⁸

„Beim Symbol sind immer zwei Ebenen zu beachten: In etwas Äußerem kann sich etwas Inneres offenbaren, in etwas Sichtbaren etwas Unsichtbares, in etwas Körperlichem das Geistige, in einem Besonderen das Allgemeine. Wenn wir deuten, suchen wir jeweils die unsichtbare Wirklichkeit hinter diesem Sichtbaren und ihrer Verknüpfung. Dabei kennzeichnet das Symbol immer einen Bedeutungsüberschuß [sic!], wir werden seine Bedeutungen nie ganz erschöpfen können.“¹⁴⁹

3.3.2. Aufgabe Symbol

Laut Kast vereinigen sich in Symbolen bewusste und unbewusste Inhalte.¹⁵⁰ Wir finden Symbole in Bildern, der Dichtung, in Märchen, in Mythen, abgebildet in der Kunst, in Traumbildern usw.¹⁵¹

So werden in Spielfilmen unter anderem verdrängte Bedürfnisse in verschlüsselter Form aufgegriffen. Dem Rezipienten wird damit ein „*gefahrloses Ausleben*“, da er sich nicht direkt mit seinen Ängsten oder Sehnsüchten konfrontiert sieht, durch das Filmerlebnis ermöglicht, zugleich soll aber auch eine „*abschreckende Wirkung erzielt*“ werden (z.B Vampirfilm - Sexualität).¹⁵² Die im Vampirfilm verwendete Symbolik steckt voller Verweise auf sexuelle Handlungen: Die nächtliche Aktivität des Vampirs, das Blutsaugen oder die Vernichtung mit dem Pflöck als phallisches Objekt. So können auch die verschiedenen tabuisierten Formen von Sexualität umschrieben werden. Dabei verkörpert der Vampir das von der Gesellschaft nicht akzeptierte Verhalten und sein Opfer wird durch Teilnahme „*an der unerlaubten Sexualität*“ selbst zum Vampir.¹⁵³

¹⁴⁸ Vgl.: Kast (1989), S.18 ff.

¹⁴⁹ Kast (1989), S. 20.

¹⁵⁰ Vgl.: Kast (1989), S. 9.

¹⁵¹ Vgl.: Kast (1989), S. 21.

¹⁵² Vgl.: Dorn (1994), S. 53 f.

¹⁵³ Vgl.: Dorn (1994), S. 58.

3.3.3. Unterschied Symbol – Zeichen

Zeichen sind im Unterschied zu Symbolen festgelegte Erklärungen. Sie sind Abmachungen, die keinen Bedeutungsüberschuss besitzen, aber sie können stellvertretend wirken: „*Messer kreuzt mit Gabel*“ steht für Restaurant. Mit einem Zeichen soll auf etwas hingewiesen werden; es hat die Funktion eines Stellvertreters. Zeichen werden auch ersetzt und der Zeit angepasst. Im Gegensatz dazu können Symbole nicht durch Übereinkunft einfach ersetzt werden. Dies ist nicht möglich, weil die Bedeutung eines Symbols „*unmittelbar mit dem Bild zusammenhängt.*“¹⁵⁴

Ein Symbol ist meistens etwas Banales aus unserem Alltag¹⁵⁵, das aber ebenso auf Hintergründiges verweisen kann, „*auf eine Bedeutung und einen Bedeutungsüberschuss.*“ Genau diese alltägliche Sache und ihre Bedeutung sind nicht voneinander zu trennen.¹⁵⁶ Es ist nicht möglich ein Symbol anhand einer Abmachung zu ersetzen: So ist die Farbe Rot ein Bedeutungsträger von „*Leben, Lebendigkeit, Leiden, Leidenschaft, usw.*“ (im Zusammenhang mit Blut gesehen). Es ist schwer vorstellbar, die symbolische Bedeutung, die durch die Farbe Rot erzeugt wird, stattdessen mit der Farbe Blau erzeugen zu wollen.¹⁵⁷ Allerdings kann ein Zeichen den Charakter eines Symbols annehmen: Wenn man zum Beispiel eine Zahl als Zeichen nimmt, so ist abgemacht, dass sie eine Quantität bezeichnen, aber so kann die Zahl 13 abgesehen von 13 Einheiten im Dezimalsystem auch als Unglückszahl stehen. Dem Inhalt wird somit eine Qualität zugeschrieben:

„Das Zeichen ist also viel rationaler faßbar [sic!], spricht den Intellekt an, wird deshalb auch in Mathematik, Naturwissenschaft, Informationsverarbeitung gebraucht; das Symbol ist viel irrationaler, nicht ganz faßbar [sic!], behält immer einen Bedeutungsüberschuß [sic!], hat sehr viel mit Emotion zu tun und ist deshalb mehr Gegenstand der Geistesgeschichte, der Religion, der Kunst usw.“¹⁵⁸

3.3.4. Deutung eines Symbols

Bei der Deutung von Symbolen ist zu beachten, dass das Hintergründige die alltägliche Wirklichkeit und die alltägliche Wirklichkeit auch die Hintergründe beeinflussen:

„Wann immer wir mit Symbolen in Verbindung treten, treffen wir auf eine aktuelle existentielle Situation. Es gehört nun ganz wesentlich zur Tiefenpsychologie, daß

¹⁵⁴ Vgl.: Kast (1989), S. 20.

¹⁵⁵ Beispiel: „*Ein Ring ist zwar ein alltäglicher Gegenstand, aber in ihm ist eben auch etwas Hintergründiges enthalten, es ist ein Sinn damit verbunden, der auf eine Idee, auf etwas Allgemeines oder auch auf etwas Abstraktes bezogen werden kann.*“

¹⁵⁶ Vgl.: Kast (1989), S. 18.

¹⁵⁷ Vgl.: Kast (1989), S. 20.

¹⁵⁸ Kast (1989), S. 20 f.

[sic!] *diese aktuelle existentielle Situation, diese alltägliche Wirklichkeit, mit der sie es zu tun hat, immer auch auf ihre Bedeutung und auf einen Sinnzusammenhang hin befragt wird.*¹⁵⁹

Die Bedeutung eines Symbols ist also zeitabhängig und konventionell verschieden. Es gehört „zum Wesen des Symbols“, dass auch wenn man eine Deutung gefunden hat, die einem einleuchtend vorkommt, es dennoch noch weitere Deutungen geben kann.¹⁶⁰

3.4. Exkurs: Bram Stoker (1847-1912)

Abraham (Bram) Stoker wurde 1847 als Sohn des Abraham und der Charlotte Stoker in Fairview¹⁶¹ geboren. Er wuchs in kleinbürgerlichen Verhältnissen gemeinsam mit sechs Geschwistern auf. Aus dem anfangs kränklichen Jungen wurde ein stattlicher, rothaariger, junger Mann, der am Trinity College in Dublin Geschichte, Literatur, sowie Mathematik und Philosophie studierte. Nach seinem Collegeabschluss arbeitete er von 1867 bis 1877 als Staatsbeamter in Dublin. Als solcher veröffentlichte er sein erstes Buch „The Duties of Clerks of Petty Sessions in Ireland“¹⁶². Fasziniert vom Theater begann er bereits 1871 für die Dublin Mail Kritiken zu schreiben. Nebenbei verfasste er Feuilletonromane, „penny dreadfuls“ genannt. In seiner Funktion als Theaterkritiker lernte er den Schauspieler Sir Henry Irving¹⁶³ kennen. 1878 wurde Stoker von Irving als dessen persönlicher Manager und Sekretär nach London geholt. Dort übernahm er die Leitung des Lyceum Theatre, wo er bis zu Irvings Tod 1905 tätig war. Diese Zusammenarbeit eröffnete Stoker den Eintritt in die Londoner High Society. Er verkehrte mit der Familie Oscar Wildes, Wilkie Collins und Sir Arthur Conan Doyle. Stoker gehörte einer der berühmtesten okkulten Gesellschaften der damaligen Zeit, dem „Hermetic Order of the Golden Dawn“¹⁶⁴, an. Mitglieder dieses Geheimbundes waren unter anderem Arthur Machen, der Dichter William Butler Yeates, Algernon Blackwood und Aleister Crowley¹⁶⁵.

1878 heiratete Bram Stoker Florence Balcombe.

Seine schriftstellerische Tätigkeit setzte er dabei ständig fort: So erschien 1881 eine Sammlung allegorischer Geschichten für jugendliche Leser unter dem Titel „Under the Sunset“. Man vermutet, dass Stoker bereits um 1890 mit seinen Vorarbeiten zu „Dracula“

¹⁵⁹ Kast (1989), S. 19.

¹⁶⁰ Vgl.: Kast (1989), S. 25 f.

¹⁶¹ Ortsteil von Clontarf, nördlich von Dublin

¹⁶² „Die Pflichten von Bediensteten an den Magistratsgerichten in Irland“

¹⁶³ Von 1838 bis 1905, wichtigster Theatermacher und Shakespeare- Darsteller der viktorianischen Zeit

¹⁶⁴ „Hermetischer Orden der goldenen Morgenröte“

¹⁶⁵ Von 1875 bis 1947, Okkultist, Magier, Mystiker, Kabbalist, Poet und Verleger;

begann. Er soll von Le Fanus¹⁶⁶ Novelle „Carmilla“¹⁶⁷ inspiriert worden sein. Stoker übernahm gewisse Elemente aus Le Fanus Geschichte (z.B. Dr. Hesselius bei „Carmilla“ wird zu Dr. van Helsing bei „Dracula“). Sieben Jahre lang arbeitete er an seinem Dracula-Roman. Zahlreiche Anregungen und vor allem für die Namensgebung des Vampirs erhielt Stoker von dem ungarischen Orientalisten Professor Arminius Vămbéry. Dieser berichtete Stoker unter anderem über die historische Figur des walachischen Fürsten Vlad Tepes III.¹⁶⁸, „Dracula“ genannt, einem grausamen Balkanfürsten des 15. Jahrhunderts. Dessen Vater war mit einem Orden ausgezeichnet worden auf dem ein Drache (rumänisch „Dracul“¹⁶⁹) abgebildet war. Sein Sohn wurde folglich zum „kleinen Drachen“ also „Dracula“. Weitere Anregungen erhielt Stoker von dem Entdeckungsreisenden Sir Richard Burton¹⁷⁰. Stoker recherchierte im British Museum, wo er auf „The Book of Werewolves“ von Sabine Baring-Gould stieß, in welchem über die 1560 in den Karpaten geborene Elizabeth Bathory berichtet wird. Diese soll junge Bauernmädchen brutal gefoltert und in ihrem Blut gebadet haben, da sie glaubte, dass das Blut der Mädchen ihren Körper jung und gesund halten würde. Zuerst wählte Stoker die Steiermark als Schauplatz, jedoch nachdem er William Wilkinsons Werk „An Account of the Principalities of Wallachia and Moldavia“ gelesen hatte, entschloss er sich für Transsylvanien. Stoker erwarb sich Kenntnisse auf den Gebieten der Medizin, Volkskunde, Okkultismus und der Geographie, der Ethnologie, der Geschichte und der Foklore übernatürlicher Phänomene des osteuropäischen Raumes. Der Roman wird in Form von Tagebuchnotizen, Briefen, Zeitungsberichten und phonografischen Aufzeichnungen präsentiert. Durch diese Technik wird die Handlung abwechslungsreich und man lernt die Eigenheiten der jeweiligen Personen kennen. Zu Beginn lernen wir den jungen Jonathan Harker und den Grafen Dracula kennen, im mittleren Teil werden die Figuren Mina, Lucy, Dr. Seward, Lord Holmwood, Morris und Van Helsing dem Leser näher gebracht. Die Tagebuchnotizen der verschiedenen Personen geben zum Teil auch historische und geografische Details wieder, wodurch man ein genaues Bild der damaligen Gesellschaft erhält. 1897 erschien „Dracula“

¹⁶⁶ Joseph Sheridan Le Fanu, 1814-1873, irischer Schriftsteller, einer der wichtigsten Autoren der phantastischen Literatur im 19. Jahrhundert; studierte wie Stoker am Trinity College in Dublin; bekannteste Werke waren unter anderem „Grüner Tee“, „Das Haus beim Kirchhof“, „Onkel Silas“ und „Carmilla“;

¹⁶⁷ Geschichte einer lesbischen Vampirin aus dem Jahr 1872; Carmilla gilt als die unsterblichste Frauengestalt der Horrorliteratur und soll die Ahnherrin späterer Vampirgeschichten sein;

¹⁶⁸ Auch der „Pfähler“ genannt; bekannt geworden durch seine außergewöhnliche Grausamkeit seinen Gegner gegenüber; er „setzte“ seine Opfer auf einen spitzen Pfahl, so dass sich dieser von unten in den Körper bohrte; er soll insgesamt mehr als 100.000 Tote zu verantworten haben;

¹⁶⁹ Bedeutet im Rumänischen auch Teufel!

¹⁷⁰ Von 1821 bis 1890; angesehene Forscherpersönlichkeit des 19. Jahrhunderts; übersetzte unter anderem „Karma Sutra“ und „Tausend und eine Nacht“ aus der arabischen erotischen Literatur, sowie eine Anthologie mit indischen Vampirgeschichten, „Vikram and the Vampire or Tales of Hindu devilry“;

schließlich beim Londoner Verlag Archibald Constable & Company. 1908 kam die erste deutsche Ausgabe heraus. Erst mit den Verfilmungen ab den dreißiger Jahren erlangte der Roman weltweite Bekanntheit. Am 18. Mai 1897 wurde die erste Bühnenversion von „Dracula“ im Royal Lyceum Theatre in London aufgeführt¹⁷¹. Die Hamilton Deane Version von 1925 war die eigentlich erste dramatisch lebensfähige Aufführung von „Dracula“. Das Interesse der Öffentlichkeit wurde aber erst 1927 von der überarbeiteten Version des Theaterstücks erweckt. Diese vom amerikanischen Verleger Horace Liveright in Auftrag gegebene Zusammenarbeit von Deane und dem Autor John Balderstone ist die am häufigsten aufgeführte Version. 1938 dramatisierte Orson Welles „Dracula“ für eine Mercury-Theater-Radioproduktion.

Bram Stoker verfasste neben „Dracula“ unter anderem die Romane „The Jewel of the Seven Stars“, „The Lady of the Shroud“ und „The Lair of the White Worm“¹⁷². Stoker schrieb auch einige Kurzgeschichten, die 1914 postum¹⁷³ unter dem Titel „Draculas Guest“¹⁷⁴ gesammelt wurden.¹⁷⁵

¹⁷¹ Es handelte sich dabei um eine einmalig veranstaltete Lesung, mit der Stoker die Theaterurheberrechte für sein Werk erwerben wollte.

¹⁷² „Die sieben Finger des Todes“, „Das Geheimnis des schwimmenden Sarges“ und „Das Schloss der Schlange“;

¹⁷³ Stoker starb 1912 an Syphilis;

¹⁷⁴ „Draculas Gast“: das ursprünglich erste Kapitel zum Dracula-Roman wurde zur Titelerzählung der Anthologie; in dieser lässt er J. Harker das Grab von Carmilla im Land der Bayern entdecken; darin war seine Begeisterung an Le Fanus Roman „Carmilla“ zu sehen;

¹⁷⁵ Vgl. unter anderem: Jänsch, Erwin (1995): Vampir-Lexikon; Die Autoren des Schreckens und ihre blutsaugerischen Kreaturen. 200 Jahre Vampire in der Literatur. Augsburg: SOSO.

Bunson, Matthew (2001): Das Buch der Vampire. Von Dracula, Untoten und anderen Fürsten der Finsternis. Ein Lexikon. München: Wilhelm Heyne Verlag.

3.5. Bram Stokers „Dracula“

„Die Gestalt des Grafen Dracula ist eine der bekanntesten literarischen Figuren der Welt. Seit im Jahr 1897 der Vampirroman „Dracula“ des irischen Unterhaltungsschriftstellers Bram Stoker erschien, ist sie aus der Literatur nicht mehr wegzudenken. Besonders das Kino hat die Vampire schnell bildgewaltig für sich entdeckt. Den genreeigenen Qualitäten des literarischen Originals hat dies jedoch keinen Abbruch getan. Bis heute ist Stokers Roman über den jungen Anwalt Harker und den dämonischen Untoten Dracula ein schaurig-schönes Leseerlebnis.“¹⁷⁶

3.5.1. Inhaltsangabe

Im Mittelpunkt der Geschichte steht die dämonische Figur des Grafen Dracula, welche von einem edlen und großen Geschlecht abstammt:

„Dann, als wir nach der Schlacht von Mohacs das ungarische Joch abschüttelten, da waren wir aus dem Blute der Dracula die Führer, denn unser stolzer Geist konnte den Gedanken nicht ertragen, unfrei zu sein. Ja, junger Herr [gemeint ist Jonathan Harker], die Szekler und die Draculas – ihr Herzblut, ihr Gehirn, ihr Schwert – können sich einer Vergangenheit rühmen wie keines der Empokömlingsgeschlechter der Romanows oder Habsburger.“¹⁷⁷

Graf Dracula will nach England, weil das volkarme Transsylvanien seinen Blutdurst nicht mehr stillen kann. Jonathan Harker, ein junger englischer Notar, wird von einer britischen Marklerfirma nach Transsylvanien geschickt, um mit dem Grafen über den Kauf einer Liegenschaft in England zu verhandeln. Harker beschreibt Dracula in seinen Tagebuchaufzeichnungen als

„[...] hoch gewachsener alter Mann, glatt rasiert bis auf einen langen weißen Schnurrbart und schwarz gekleidet vom Kopf bis zu den Füßen“¹⁷⁸.
„Sein Gesicht war ziemlich – eigentlich sogar sehr – raubvogelartig; ein schmaler, scharf gebogener Nasenrücken und auffallend geformte Nüstern. Die Stirn war hoch und gewölbt, das Haar an den Schläfen dünn, im Übrigen aber voll. Die Augenbrauen waren dicht, wuchsen über der Nase fast zusammen und waren sehr buschig und in merkwürdiger Weise gekräuselt. Sein Mund, so weit ich ihn unter dem starken Schnurrbart sehen konnte, sah hart und ziemlich grausam aus; die Zähne waren scharf und weiß und ragten über die Lippen vor, deren auffallende Röte eine erstaunliche Lebenskraft für einen Mann in seinen Jahren bekundeten. Die Ohren waren farblos und oben ungewöhnlich spitz, das Kinn breit und fest, die Wangen schmal, aber noch straff. Der allgemeine Eindruck war der einer außerordentlichen Blässe.“¹⁷⁹

Draculas Hände beschreibt Harker sehr grob aussehend:

„[...] breit, mit eckigen Fingern. Seltsamerweise wuchsen ihm Haare auf der

¹⁷⁶ Zitat Bucheinband, Bram Stokers Dracula, Anaconda Verlag 2008;

¹⁷⁷ Stoker, Bram (2008), S. 40.

¹⁷⁸ Stoker, Bram (2008), S. 22.

¹⁷⁹ Ebd., S. 25.

Handfläche. Die Nägel waren lang und dünn, zu nadelscharfen Spitzen geschnitten. Als sich der Graf einmal über mich neigte und diese Hände mich berührten, konnte ich mich eines Grauens nicht erwehren. Möglicherweise war auch sein Atem unrein, denn es überkam mich ein Gefühl der Übelkeit, das ich mit aller Willenskraft nicht zu verbergen vermochte. ¹⁸⁰

Dracula empfängt den jungen Harker zwar freundlich, doch mit der Zeit stellt dieser fest, wer bzw. was sich eigentlich hinter dem Grafen verbirgt. Dieser bereitet sich allmählich auf seine Abreise nach England vor, ohne jedoch Harker mit sich nehmen zu wollen.

Diesen will der Vampir seinen drei Bräuten überlassen:

„»Zurück, zurück, auf eure Plätze! Eure Zeit ist noch nicht gekommen. Wartet! Habt Geduld! Morgen Nacht, morgen Nacht ist er euer!« Ein süßes, leises Kichern war die Antwort, und wütend stieß ich die Türe auf. Draußen waren die drei schrecklichen Frauen, die gierig ihre Lippen leckten. ¹⁸¹

Gefahr zu laufen, selber ein Vampir zu werden, versucht Harker einen Weg aus Draculas Schloss zu finden. Auf der Suche nach einem Ausgang findet er den in seiner Kiste „schlafenden“ Grafen:

„Da lag der Graf, aber er sah aus, als sei seine Jugend wieder zurückgekehrt; Haar und Schnurrbart, vordem weiß, waren nun dunkel, eisengrau, die Wangen waren voller und die weiße Haut schien rosig unterlegt; der Mund war röter als je, denn auf den Lippen standen Tropfen frischen Blutes, das in den Mundwinkeln zusammenrann und von da über Kinn und Hals hinuntersickerte. Selbst die Augen lagen nicht mehr so tief, denn es schien sich neues Fleisch um sie gebildet zu haben. ¹⁸²

Nachdem der Graf bereits abgereist war und Harker mit den „furchtbaren Weibern“ im Schloss zurückblieb, sah er als einzigen Ausweg die hohen Schlossmauern hinunterzuklettern. Bei seiner Flucht stürzt er in den Fluss und als er wieder zu sich kommt, befindet er sich in einem Krankenhaus in Budapest. Von dort wird seine Verlobte Mina Murray benachrichtigt, welche sich daraufhin sofort auf den Weg zu Jonathan macht. Noch vor ihrer gemeinsamen Heimreise heiraten die zwei.

In der Zwischenzeit ist Dracula in England eingetroffen und hat auch zugleich begonnen sein Unwesen zu treiben. Eines seiner Opfer ist Renfield, der von Dracula „infiziert“ beginnt Lebewesen (Fliegen, Spinnen, Vögel) zu essen, mit der Behauptung, *„es sei sehr schmackhaft und wirke heilkräftig; es sei Leben, blühendes Leben, und gebe ihm auch neue Kraft.* ¹⁸³ Renfield ist Patient einer Irrenanstalt und Dr. Seward, ein Freund Jonathan Harkers, interessiert sich mit zunehmenden Interesse an diesem „sonderbaren Fall. Auch

¹⁸⁰ Ebd., S. 25 f.

¹⁸¹ Ebd., S. 67.

¹⁸² Ebd., S. 69.

¹⁸³ Ebd. S. 92.

Lucy Westenra, Minas Freundin und die Verlobte von Lord Arthur Holmwood, wird zu einem Opfer Draculas. *„Es war offenkundig, irgendetwas beugte sich lang und schwarz über die halb zurückgelehnte weiße Gestalt. [...] Und das etwas erhob den Kopf – ein bleiches Gesicht mit rot glühenden Augen wandte sich mir [Mina] zu.“*¹⁸⁴ Lucys Gesundheitszustand verschlechtert sich zusehends. Lord Holmwood, Dr. Seward und Quincey Morris, beide warben um Lucys Hand, versuchen der armen Lucy zu Helfen. Dr. Seward bittet schließlich seinen ehemaligen Lehrer Professor Van Helsing um Hilfe. Mit dessen Unterstützung gelingt es den Männern das Geheimnis um Lucy zu erkennen. Trotz viermaliger Bluttransfusion (Holmwood, Seward, Morris und Van Helsing) ist ihr nicht mehr zu helfen. Van Helsing, der ein Experte auf dem Gebiet Vampirismus ist, versucht es auch mit den üblichen Mitteln um Dracula von Lucy fernzuhalten. Aber alle Hilfe für eine Rettung war zu spät. Nach Lucys Beerdigung treten Mina und Van Helsing in Kontakt und der Kreis schließt sich. Nach und nach wird das Geheimnis um Dracula gelüftet und die Gruppe macht sich gemeinsam auf die Jagd nach dem Vampir. Van Helsing klärt die Gruppe auf, um Herr der Lage sein zu können:

*„Der ›Nosferatu‹ stirbt nicht wie die Biene, wenn sie einmal gestochen hat. Er wird dadurch noch stärker, und je stärker er wird, desto mehr Kraft hat er, wieder Böses zu tun. Dieser Vampir, der unter uns weilt, vereinigt in sich die Kraft von zwanzig Männern; er ist schlauer als die Sterblichen, denn seine Schlauheit wächst im Laufe der Zeiten. Er besitzt die Gabe der Nekromantie, d. h., wie schon aus der Etymologie ersichtlich, die Sehergabe der Toten und unbedingte Macht über alle Toten, in deren Nähe er kommt. Er ist grausam, mehr als grausam, er ist ein Teufel an Gefühlslosigkeit, und ein Herz besitzt er nicht. Er kann, mit gewissen Einschränkungen, erscheinen, wann und wo und in welcher Gestalt er will; er kann innerhalb seines Machtbereiches den Elementen gebieten: dem Sturm, dem Nebel, dem Donner. Er hat auch Macht über geringere Dinge, über Ratten, Fledermäuse, Fliegen, Füchse und Wölfe. Erkann sich größer und kleiner, er kann sich zeitweilig unsichtbar machen und ungesehen kommen und gehen.“*¹⁸⁵

Die Situation verschlimmert sich, nachdem auch Mina von Dracula heimgesucht worden war und nun selbst droht zum Vampir zu werden:

„Auf der Kante des dem Fenster ferner stehenden Bettes kniete die weiße Gestalt seiner Frau. Neben ihr stand ein großer, hagerer Mann, vollkommen in Schwarz gekleidet. [...] Mit seiner linken Hand hatte er Frau Minas Hände umfasst und hielt sie mit ausgestrecktem Arm weit von sich; seine Rechte umklammerte ihren Nacken und drückte sie mit dem Gesicht an seine Brust. Ihr weißes Nachthemd war mit Blut bespritzt, und Blut rann wie ein feiner Faden über des Mannes Brust, die er entblößt hatte. Minas Haltung hatte verzweifelte Ähnlichkeit mit der eines kleinen Kätzchens, dem ein Kind die Nase in die Milch stößt, um es zum Trinken zu zwingen. [...] Seine Augen flammten in roter Höllenglut, die weiten Nüstern der weißen Adlernase öffneten sich weit und zitterten; die weißen scharfen Zähne, die

¹⁸⁴ Ebd., S.122.

¹⁸⁵ Ebd., S. 315

*hinter den vollen Lippen des bluttriefenden Mundes sichtbar wurden, schlugen zusammen wie die eines wilden Tieres. [...] Ihr Gesicht war von einer erschreckenden Blässe, die noch auffallender wurde durch das Blut, das ihre Lippen, ihre Wangen und das Kinn beschmierte; aus ihrer Kehle rann ein dünner Blutfaden. Ihre Augen waren vor Entsetzen weit aufgerissen.*¹⁸⁶

Von da an heißt es drastischer gegen den Grafen vor zu gehen, denn die Zeit rinnt. Es war ein tiefer Schlag für die Beteiligten, als sie bereits die Vampirin Lucy, die nach ihrer Beerdigung ihr Unwesen zu treiben begann, unschädlich machen mussten:

*„Das Wesen im Sarge krümmte sich zusammen, scheußlicher, blutiger Schaum trat auf seine geöffneten roten Lippen. Der Körper wand sich, erzitterte und zuckte in wilden Krämpfen; die scharfen, weißen Zähne schnappten zu und durchschnitten die Lippen, die sich mit blutigem Speichel bedeckten. Aber Arthur wich nicht. Er glich einem Standbild des Gottes Tor, wie so sein unfehlbarer Arm sich hob und niederfiel, den gnadenbringenden Pfahl immer weiter hineintreibend. Das Blut quoll aus dem durchbohrten Herzen und spritzte weit herum.*¹⁸⁷

Eine solche Maßnahme wollten alle unbedingt vermeiden. Graf Dracula wird in London schließlich so weit in die Enge getrieben, dass er zurück nach Transsylvanien fliehen muss. Die Gruppe nimmt wieder seine Verfolgung auf und stellt den Grafen schließlich knapp vor Sonnenuntergang vor seinem Schloss:

*„Er [Dracula] war totenbleich, wie eine Wachsfigur, und die roten Augen glühten in dem unheimlichen sieghaften Feuer, das ich [Mina] so genau kannte. Als diese Augen die sinkende Sonne erblickten, wich der Ausdruck des Hasses aus ihnen und sie leuchteten in wildem Triumph. Aber im gleichen Augenblick sauste blitzend Jonathans großes Messer hernieder. Ich schrie, als ich sah, wie es im scharfen Schnitt die Kehle des Grafen durchhieb; kurz darauf durchbohrte Herr Morris scharfes Jagdmesser das Herz Draculas. Da geschah ein Wunder: Vor unser aller Augen und ehe wir es noch fassen konnten, zerfiel der ganze Körper in Staub und entschwand unseren Blicken.*¹⁸⁸

Durch die Vernichtung Draculas wird Mina von seinem Bann erlöst.

3.5.2. 4 Lesearten

Bram Stokers Roman ist auf mehreren Ebenen lesbar, wie es zum Beispiel Dorn in ihrer Arbeit festhält:

„[...] erstens als Schauergeschichte, zweitens als verschlüsselte Darstellung verbotener sexueller Handlungen, drittens als psychoanalytische Interpretation sexueller Gruppenkonflikte und viertens als Umschreibung des Kampfs zwischen

¹⁸⁶ Ebd. S. 375 f.

¹⁸⁷ Ebd., S. 287.

¹⁸⁸ Ebd., S. 500.

Lesart 1: Man liebt Stokers Roman als schlicht gruselige Vampirgeschichte, die in Form von Tagebuchaufzeichnungen, Briefen usw. festgehalten ist. Es gibt eine Einleitung, einen Mittelteil der sich zuspitzt und in einem Happy End mündet.

Lesart 2: Hier deutet man die sexuellen Wünsche und Verhaltensweisen, die den Moralvorstellungen des späten 19. Jahrhunderts widersprechen, heraus¹⁹⁰:

Jonathan Harkers Erlebnisse mit Draculas drei Bräuten auf dem Schloss, kann als erotische Phantasie gedeutet werden: Nachdem Harker entgegen des Grafen ausdrücklichen Verbots einen Raum betritt, verfällt er dort einem Halbschlaf und wird dabei von den Dreien heimgesucht:

„Im Mondlicht standen mir gegenüber drei Frauen, ihrer Kleidung und ihrem Benehmen nach Damen. [...] Zwei von ihnen waren dunkelhaarig und hatten hohe Adlernasen wie der Graf, und große durchdringende, schwarze Augen, die in dem bleichen Mondschein fast rot aussahen. Die dritte war hübsch, so hübsch, als man es sich nur denken kann, mit dichten goldenen Locken und Augen gleich hellen Saphiren. [...] Alle drei hatten blendend weiße Zähne, die wie Perlen zwischen den Rubinen ihrer wollüstigen Lippen hervorglänzten. Sie hatten etwas an sich, das mir Unbehagen verursachte; ich verlangte nach ihnen und fühlte dennoch Todesangst. Ich empfand in meinem Herzen ein wildes, brennendes Begehren, dass sie mich mit ihren roten Lippen küssen möchten. Ich schreibe dies nicht gerne nieder, da vielleicht einmal Mina diese Zeilen lesen und Schmerz darüber empfinden könnte; [...] Das schöne Mädchen schüttelte kokett ihre Locken, die beiden anderen drängten sie an mich heran. ... Ich lag still und blinzelte nur unter meinen Liedern hervor, halb in Todesangst, halb in wonniger Erwartung. [...] Das schöne Mädchen beugte sich über mich, indem sie sich auf die Knie niederließ und mir starr in die Augen sah. Es war eine wohlberechnete Wollüstigkeit, die anziehend und abstoßend zugleich wirkte. Immer tiefer beugte sie sich herab, [...]. [...] Ich fühlte erst die zarte, zitternde Berührung ihrer weichen Lippen auf der überempfindlichen Haut meiner Kehle und dann die harten Spitzen zweier scharfen Zähne, die mich berührten und darauf innehielten. Ich schloss die Augen in schlaffer Verzückung und wartete [...] wartete mit bangem Herzen. [...] ihre feinen Wangen waren gerötet vor Leidenschaft.“¹⁹¹

Einerseits ist Harker von der Sinnlichkeit der Frauen angezogen, andererseits empfindet er ihre triebhafte Begierde als abstoßend. Der Aufenthalt Harkers im Schloss wird zu einer Prüfung: Seinen innersten sexuellen Begierden freien Lauf zu lassen oder sich dem

¹⁸⁹ Vgl.: Dorn, Margit (1994): S.60 f.

¹⁹⁰ Über bürgerliche Sexualmoral sh. u.a. in: Ertler, Wolfgang (2001): Im Rausch der Sinne. Die unterdrückte Lust und die Vision einer paradiesischen Sexualität. München: Diederichs. Kapitel I: Die bürgerliche Sexualunterdrückung S. 71 ff. oder: Teckenbrock, Heike/ Vogt, Bernhard: Der Zwang Es nicht zu tun. Thesen zur Entwicklung bürgerlicher Sexualmoral. In: Bagel-Bohlan, Anja (1990): Sexualmoral und Zeitgeist im 19. und 20. Jahrhundert. Opladen: Leske+Budrich. S. 165 ff.

¹⁹¹ Stoker, Bram (2008), S. 50 ff.

gesellschaftlich erwünschten Moralvorstellungen anzupassen. Um dieser Herausforderung habhaft zu werden, ruft er sich immer wieder seine Verlobte Mina ins Gedächtnis: Den damaligen gesellschaftlichen Vorstellungen entsprechend, schreibt er der Sexualität die Funktion der Fortpflanzung in der Ehe(!) zu.

Die Vampire, im Gegensatz, leben diese ungebilligten Triebe aus. So sieht man nachdem Lucy von Dracula gebissen wurde eine deutlich Veränderung in ihrem Verhalten:

„Sie kam immer näher und sagte mit leisem, wollüstigem Locken in der Stimme: »Komm zu mir, Arthur. lass diese anderen und komm zu mir. Mein Busen lechzt nach dir. Komm, wir ruhen zusammen. Komm mein Gatte, komm!« Es lag etwas teuflisch Süßes in ihrer Stimme, ein Klingen wie zerbrechendes Glas. Es rann uns heiß durch die Glieder, auch denen, an die die schmeichelnden Worte nicht gerichtet waren.“¹⁹²

Lucy wird bereits als Frau so schön und unwiderstehlich beschrieben, dass sie eine Gefahr für die Männerwelt darstellt. Diesem bürgerlichen Vorurteil, wird im Roman Rechnung getragen, indem Lucys Verhalten (erhält gleich drei Heiratsanträge an einem Tag; zieht Männer in ihren Bann; sie ist kokett;) letztendlich in ihr Verderben führte. Im Gegensatz dazu stellt Mina die treue Ehefrau dar. Man empfindet für sie schwesterliche Liebe und kein sexuelles Begehren. Ihre Ehre wird befleckt, als sie in ihrem ehelichen Schlafzimmer von Dracula gebissen und gezwungen wird von seinem Blut zu trinken. Mina wurde von Dracula dazu genötigt, aber sie empfindet sich dennoch als schuldig, mehr noch, sie sieht sich als von Gott verstoßen. So eine Frau muss davor bewahrt werden, sexuell und moralisch entwertet zu werden, daher wollen die Männer (Harker, Seward, Holmwood, Morris und Van Helsing) ihre Ehre wieder herstellen. Minas moralisches Verhalten, den unerwünschten Verlockungen der Sexualität habhaft zu sein, wird belohnt, als sie durch die Vernichtung Draculas (der sexuellen Versuchung) von dessen Bann befreit wird.

Lesart 3: Eine weitere Deutungsebene des Romans ist von psychologischer Sicht gegeben. So stellt Dorn eine Verbindung von Sigmund Freuds „Totem und Tabu“ und Stokers „Dracula“ her: Anfangs herrschte die sogenannte Gerontokratie. In dieser beanspruchten die älteren Männer sämtliche Frauen einer Horde für sich. Aus psychologischer Sicht, verkörpert sich darin ein Inzestwunsch: *„Die sexuelle Begierde des übermächtigen Vaters nach allen Töchtern und Frauen der Urhorde.“¹⁹³* An dessen Stelle rückte ein neues Paarungs- und Verwandtschaftssystem bzw. ein Inzesttabu, welches den jüngeren Männern den Zugang zu den Frauen gewährte. Nach Freud haben sich die jungen Männer gemeinsam diese Regelung erkämpft, indem sie den „Übervater“ der Horde umbrachten. Betrachtet man die Konstellation im Roman so findet man Parallelen in der Figur des

¹⁹² Ebd., S. 281.

¹⁹³ Faulstich (1988): S. 81.

Dracula als Übervater, der alle Frauen der Gruppe für sich beansprucht. Die jungen Männer Harker, Seward, Holmwood und Morris schließen sich zusammen unter der geistige Führung vom „guten Übervater“ Van Helsing, der sich zu sexuellem Verzicht entschlossen hat. Den „Mord“ an Dracula verüben die jungen Männer aber allein. Die Vernichtung des „Übervaters“ wird als Beginn der neuen Ordnung gesehen.¹⁹⁴

Eine weitere wichtige Deutung der psychologischen Symbolik, bringt folgende Resultate: So schreibt Maurice Richardson in seiner „Psychoanalysis of Ghost Stories über Stokers Roman:

„Vom 'Freudiansichen Standpunkt' – und von keinem anderen – ist die Geschichte wirklich sinnvoll. Sie ist eine gewaltige polymorphe, perverse, bisexuelle, oral-anale genitale, sado-masochistische, zeitlose Orgie.“¹⁹⁵

So kann man den Spitzen Pfahl als Phallussymbol deuten, vor allem in Verbindung mit Lucys Pfählen. Da ist Lord Holmwood derjenige, der seiner Verlobten in der ursprünglichen Hochzeitsnacht den Pflock in ihr Herz rammt. In den Beschreibungen zum Totenkampf der Lucy werden Parallelen zum Orgasmus gesehen¹⁹⁶.

Das Niederknien Minas vor Dracula und das Trinken seines Blutes¹⁹⁷ kann als versteckte Schilderung einer Fellatio gedeutet werden, auch das Niederknien einer der drei Bräuten Draculas vor Harker, um Blut aus seinem Hals zu saugen¹⁹⁸.

Leseart 4: Der Vampir- Mythos steht als Symbol für Herrschaft und Gewalt. Man kann den Roman auch als Schauplatz der Konfrontation des Adels mit dem Bürgertum verstehen. Diese auf zwei unterschiedlichen Lebenswelten beruhenden Gegensätze werden im Roman auf verschiedenste Weise dargestellt¹⁹⁹:

Die Figuren verkörpern unterschiedliche Rollen und Werthaltungen. Dracula steht für das Leben eines Aristokraten, dessen Selbstwert auf der ruhmreichen Geschichte seiner Vorfahren beruht und der seinen „Lebensunterhalt“ mit der „Ausbeutung“ der Bevölkerung verdient. Ihm gegenüber steht eine Gruppe von Männern, die „für die vorwärtsstrebende Geschäftigkeit des Bildungs- und Wirtschaftsbürgertums (Anwalt, Arzt, Wissenschaftler)“ steht.

Auch der Kontrast der Schauplätze London und Transylvanien, zeigt den Unterschied

¹⁹⁴ Vgl.: Dorn (1994), S.63 f; Ertler (2001): S. 19; Faulstich (2002)b, S. 201.

¹⁹⁵ Jänsch, Erwin (1995), S. 292, zit. nach Richardson (1959).

¹⁹⁶ Vgl.: Stoker (2008), S. 287.

¹⁹⁷ Vgl.: ebd., S. 375.

¹⁹⁸ Vgl.: ebd., S.51 f.

¹⁹⁹ Vgl.: Faulstich (2002)b, S. 201; Seeßlen/ Kling (1977), S. 146.

zwischen „*moderner Zivilisation und vorindustrieller Ständegesellschaft*“.

In der Zeit als der Roman entstand, war es dem Bürgertum gerade gelungen politischen und wirtschaftlichen Einfluss zu erlangen. Die Angst, diese Vormachtstellung wieder an den Adel zu verlieren, wird in dem Roman ausgedrückt. In dem Versuch Draculas nach London zu siedeln, wird der Versuch des Adels gesehen, „*seine Position auch im modernen Staat zu sichern*“.²⁰⁰

In weiterer Folge wird die Leseart 2 und 3 noch von besonderer Bedeutung sein, denn sie stellen die Basis der Filminterpretationen dar.

²⁰⁰ Vgl.: Dorn (1994): S. 60 ff.

4. Methode - Filmanalyse

4.1. Allgemein

„[...] die Filmanalyse untersucht den Film unter dem Aspekt der Frage, welche Bedeutung er durch Gestalt und Gehalt als Massenkommunikationsmittel für die Meinungsbildung innerhalb der Gesellschaft hat. [...] Filmanalyse ist vielmehr eine Untersuchung der Frage, inwiefern die Filme in ihrem Inhalt, ihrer sozio-kulturellen Funktion und ihrer tatsächlichen Wirkung durch die jeweilige Gesellschaft bedingt sind und auf welche Weise sie rückwirkend durch Gehalt und Gestalt ihrer Darstellungen die Gesellschaft ihrerseits zu beeinflussen vermögen.“²⁰¹

Dabei werden auch andere Fragen beantwortet, die eigentlich nicht Ziel oder Aufgabe der Filmanalyse sind. Dazu gehören zum Beispiel Ergebnisse für die filmische Ästhetik, die Soziologie oder der Psychologie.²⁰²

Laut Faulstich werden anhand einer Filmanalyse die Handlung des Films und ihr Aufbau, die Figuren und ihre Konstellation und Veränderung, die Bauformen (Kamera, Dialoge, Musik, Normen und Werte) oder das Genre untersucht.

„Die Filmanalyse verbindet demnach Form- und Strukturanalyse, Funktionsanalyse, historische Analyse, Gratifikationsanalyse (als Selbstanalyse) und zielt in subjektiver Interpretation auf eine Konkretisation, die gleichwohl objektiv fundiert ist und Plausibilität für sich beansprucht.“²⁰³

Man kann von zumindest drei zentralen Anliegen einer Filmanalyse ausgehen:

- die Komplexität des Films zureichend zu erfassen,
- jeden Kino- Spielfilm zu betreffen,
- methodisch rational und intersubjektiv nachvollziehbar zu sein;²⁰⁴

Grundsätzlich gibt es zwei Richtungen der Filmanalyse: Die empirisch-sozialwissenschaftliche Methode als quantitatives Verfahren und das qualitative hermeneutische Interpretationsverfahren.

4.1.1. Empirisch-sozialwissenschaftliche Methode

In den Medienwissenschaften sind das Interview, der Fragebogen, die Sekundäranalyse

²⁰¹ Faulstich(1980), S. 39 f.

²⁰² Vgl.: Faulstich (1980), S. 40.

²⁰³ Faulstich (2002) a, S. 128.

²⁰⁴ Faulstich (1980), S. 14.

und die Inhaltsanalyse geläufige sozialwissenschaftliche Methoden. Diese Methoden *„beginnen mit der Theorie- und Hypothesenbildung, führen weiter zur Kategoriebildung und Operationalisierung, zur Sample- oder Stichprobenbestimmung, zu Exploration und Pretest, zur Datenerhebung („Feldarbeit“) und schließlich zur Auswertung mithilfe bestimmter Meßinstrumente.“*²⁰⁵ Um zu quantifizierbaren Ergebnissen zu kommen, verwendet die empirisch-sozialwissenschaftliche Methode meistens inhaltsanalytische Methoden. Ein erkenntnisorientierter Zugang wird erreicht indem eine konkrete, mit Hypothesen entwickelte Fragestellung an den Untersuchungsgegenstand gerichtet wird. Größere Produktmengen können mittels unterschiedlicher statistischer Methoden auf bestimmte Merkmale und Häufigkeiten hin untersucht werden, wodurch eine höhere Überprüfbarkeit und Nachvollziehbarkeit der Ergebnisse gegenüber qualitativen Methoden erreicht wird. Je nach Fragestellung kann entweder die Frequenzanalyse, mit der man Häufigkeiten bestimmter Merkmale misst, die Valenzanalyse, um die Kennzeichen für oder gegen etwas zu zählen, oder die Intensitätsanalyse, welche zur Messung der Stärke einzelner Argumente dient, verwendet werden.²⁰⁶

4.1.2. Hermeneutisch orientierte Filmanalyse

Das Ziel dieser Analyse liegt in der Herausarbeitung tiefer liegender Sinnzusammenhänge und Bedeutungspotentiale eines Films. Im Zentrum des Interesses liegen, rezeptionshistorische und rezeptionsästhetische Aspekte, das Verhältnis von Werk und Rezeption sowie die Berücksichtigung historisch-gesellschaftlicher, kontextueller Bedingungen und Einflüsse. Es wird bei der hermeneutisch orientierten Filmanalyse von der Mehrdeutigkeit des filmischen Werkes ausgegangen und der Versuch unternommen diese erkennbar zu machen.

Das grundlegende Instrument dieser Analyse ist die Interpretation. *„Interpretation heißt Deutung, Auslegung, Sinnspezifikation.“*²⁰⁷ Nach Faulstich kann eine Analyse²⁰⁸ ohne Interpretation keinen Sinn ergeben. Sie würde rein deskriptiv stehen bleiben. Umgekehrt wäre eine Interpretation ohne Analyse willkürlich und eine subjektive Bedeutungszuordnung.²⁰⁹

„Bei der Interpretation treten Publikum und Kunstprodukt, Subjekt und Objekt in ein beide umgreifendes Spannungsfeld ein, in dem ästhetische und soziale, psychische und

²⁰⁵ Faulstich (2002)a, S. 85.

²⁰⁶ Vgl.: Faulstich (2002)a, S. 76.

²⁰⁷ Faulstich (2002)a, S. 94.

²⁰⁸ bedeutet nach Faulstich Zerlegung, Ausdifferenzierung eines Ganzen in seine Teile;

²⁰⁹ Vgl.: Faulstich (2002)a, S. 94.

historische Dimensionen einander durchdringen und sichtbar werden.“²¹⁰ Das bedeutet, dass sich der Analysierende über sein Vorverständnis gegenüber dem Material bewusst sein und darauf hinweisen muss, dass seine eigenen Lebenserfahrungen, sein Standpunkt, Interessen und seine Rezeptionsbedingungen miteinbezogen werden. Hier liegt auch die Kritik an dieser Form der Filmanalyse: Durch die persönliche Subjektivität der Interpretation erhält man unterschiedlichste Ergebnisse. Es ist daher unmöglich einen Film „endgültig“ zu analysieren, da Filme immer wieder anders rezipiert werden. Faulstich spricht hier von der „*Analyse einer Kommunikationssituation*“.²¹¹

Charakteristisch für die hermeneutische Interpretation ist die Vorwegnahme bestimmter Voraussetzungen, so dass es möglich wird sich auf das Zentrale zu konzentrieren. Nebensächliches und Unwichtiges werden ausgeblendet. Auch hier wird wieder die Ergiebigkeit der Interpretationsmöglichkeiten (da Verschiedenes als Kernstück betrachtet werden kann) ersichtlich.

Man findet bei der hermeneutischen Analyse oft folgende Ansatzmöglichkeiten: formalistisch/ strukturalistische, biographische, historische, soziologische oder psychologische. Im Zentrum des formalistischen/strukturalistischen Ansatzes stehen Formen und Strukturen als bedeutungsrelevante Objekte. Dieser wird unter anderem zur Untersuchung von globalen Kommunikationsströmen, zur Organisationsanalyse von Medienunternehmen oder zur Analyse von Medienprodukten angewandt. Der biographische Ansatz bezieht sich auf Personen, also auf den Kommunikator, den Autor, den Regisseur, den Schauspieler, den Journalisten, Der historische Ansatz versucht Geschichtlichkeit begreiflich zu machen. Man versucht Tradition zu rekonstruieren. Hierbei handelt es sich zum Beispiel um Produktgeschichte, Genregeschichte oder Produktions- und Rezeptionsgeschichte. Einen gesellschaftlichen Bezugsrahmen versucht der soziologische Ansatz herzustellen. Dazu werden Parameter wie wirtschaftliches Interesse, politische Macht oder kulturelle Wertehierarchien herangezogen. Der psychologische Ansatz betrachtet die Rezeption als Teil des Kommunikationsprozesses bzw. den Rezipienten als Kommunikationsinstanz.²¹²

4.2. Filmanalyse im konkreten Fall

²¹⁰ Koebner (1990), S. 6, in: Temper (2008), S. 61

²¹¹ Vgl. Faulstich (1980), S. 117.

²¹² Vgl. Faulstich (2002)a, S. 92 ff.

Diese Arbeit orientiert sich an der genrespezifischen Filminterpretation nach Faulstich.²¹³ Der genrespezifische Zugriff wird als systematisch-historische Methode verstanden. Nach dieser sind Genres:

„Konventionen, regulative Prinzipien, die eine historische Abfolge darstellen. [...] Im Grunde verbindet die genrespezifische Filminterpretation die filmgeschichtliche und die soziologische Interpretation und positioniert den Einzelfilm umfänglicher als jede andere in seine Kontexte: Film innerhalb von Filmgeschichte in Gesellschaft und ihrer Geschichte.“²¹⁴

Dieser Zugang ermöglicht es, die Besonderheiten und Konstanten, aus denen sich die Genrezugehörigkeit herleiten lässt, zu erkennen, aber auch eine bestimmte Veränderung und Genre-Entwicklung aufzuzeigen. Nach Faulstich fragt der genrespezifische Ansatz nach drei Aspekten:

*„Erstens: Was bleibt bei dem zu interpretierenden Film unverändert im Verhältnis zu anderen Filmen desselben Genres, welches sind die Konstanten, aus denen sich die Genrezugehörigkeit herleitet?
Zweitens: Was ändert sich im Verhältnis zu den anderen Filmen, welches sind die Variablen, aus denen sich die historische Genre-Entwicklung ersehen läßt [sic!]?
Drittens: Was sind die gesellschaftlichen Gründe für die Variation, welche Bedeutung muß dem genre-internen ästhetischen Wandel zugeordnet werden?“²¹⁵*

Hier geht es nicht darum diese Genrezugehörigkeit zu überprüfen, diese wird als gegeben angesehen. Nachdem bereits im vorherigen Kapitel die Geschichte des Vampirfilms rekonstruiert wurde, wird in der Folge die Variable des „Blutsaugens“, „als zentrales Merkmal und unverzichtbares Schlüsselsymbol“, und deren Umsetzung in Vampirfilmen analysiert.²¹⁶ Das Hauptanliegen der Untersuchung beruht in der Darstellung der Veränderung der Symbolik, vor allem im Bezug zu den jeweils herrschenden sexualmoralischen Vorstellungen.

Ausgangspunkt dieser Filmanalyse ist Bram Stokers Roman „Dracula“. Das Symbol des „Blutsaugens“²¹⁷ und seine Umsetzung in den Vampirfilm wird dabei herausgegriffen und auf seine sexual- psychologische Deutung²¹⁸ hin untersucht.

Um auch einen geschichtlichen Verlauf erkennen zu können, wurden mehrere Filme (zwölf) aus verschiedenen Zeitabschnitten der Analyse unterzogen. Aufgrund der Menge wurde auf eine „komplette“ Filmanalysen verzichtet, statt dessen vier bzw. fünf

²¹³ Vgl. Faulstich (1988), S. 78 ff. und Faulstich (2002)b, S. 200 ff.

²¹⁴ Faulstich (2002) b, S. 200.

²¹⁵ Faulstich (2002)b, S. 200.

²¹⁶ Vgl.: Faulstich (2002)b, S. 201.

²¹⁷ Siehe Abschnitt „Bram Stokers Dracula“ Lesearten; Leseart 2 und 3;

²¹⁸ Siehe Abschnitt „Bram Stokers Dracula“ Lesearten; Leseart 2 und 3;

Schlüsselszenen (SZ) bestimmt und einer Interpretation unterzogen:

Schlüsselszene 1 (SZ1): Auftritt des Vampir: Es muss nicht immer das erste Erscheinen im Film sein, aber ein imposanter Auftritt, bei dem das ganze (Un-)Wesen des Vampirs in Erscheinung tritt. Hier gilt es seinen Charakter, sein Aussehen bzw. seine (erotische) Ausstrahlung zu erfassen.

Schlüsselszene 2 (SZ2): Begegnung Vampir – Frau/ Frau wird zum Opfer des Vampir: Diese Begegnung soll den Eindruck, den der Vampir bei seinem Opfer erzeugt, zeigen. Ist eine erotische Spannung zu erkennen oder hegt sie eine Abneigung gegen ihn? Wichtig ist darauf zu achten, ob die Frau bereits um die Identität des Vampirs bescheid weiß. Von Bedeutung sind ihre Empfindungen, die sie gegenüber dem Vampir hegt. Bei vorangegangener Abscheu: ist diese weiterhin vorhanden, oder legt sie sich im Laufe des „Aktes“; Empfindet sie Lust dabei oder ist es ein brutales Aussaugen des lebenspendenden „Saftes“. Welche Rolle nimmt der Vampir beim vollziehen der „Tat“ ein? Wird er als zärtlicher Liebhaber oder als grausame Bestie dargestellt?

Schlüsselszene 3 (SZ3): (Drei) Bräute/ Vampirinnen: Hier soll ihr äußeres erfasst werden, ihre (erotische) Ausstrahlung und die Absicht die hinter ihrem Vorhandensein im Film steckt, (Gespielinnen Draculas, Helferinnen, Verführerinnen, udg.) soll geklärt werden. Das heißt, es soll klar werden, wen sie „beißen“/ „verführen“ (Mann/ Frau, Held/ Heldin des Films), wie sie es tun (brutal, leidenschaftlich), ob es dabei ein „Vorspiel“ gibt oder sie gleich zur Tat über gehen.

Schlüsselszene 4 (SZ4): Vernichtung des Vampirs: Hier geht es darum, wer, mit welchem Werkzeug die Tat vollzieht und wer gegebenenfalls noch anwesend ist. Geht es bei der Vernichtung des Vampirs um die Rettung des Opfers (aus SZ3), dann muss auch die Verbindung in der die zwei zueinander stehen geklärt werden oder geht es dabei um die Rettung der Menschheit vor dem Bösen.

Schlüsselszene Variante (SZV): Vernichtung des „Opfer-Vampir“²¹⁹/ „Braut“ Draculas: Hier geht es auch darum wer die Tat vollzieht, wer gegebenenfalls noch anwesend ist, aber vor allem um die Verbindung in welcher der „Vollstrecker“ zum Opfer/ zur „Braut“ stand. Wie wird die Vernichtung durchgeführt (Werkzeug) und was wird dabei empfunden? Wie reagiert der Vampir dabei?

Die Variante mit dem „Opfer-Vampir“ ist damit zu erklären, dass das Opfer bereits selbst zum Vampir geworden ist und nicht mehr durch die Vernichtung des „Ober-Vampirs“, bzw. dessen der das Opfer „infiziert“ hat, gerettet werden kann und in der Zwischenzeit

²¹⁹ Meint die Frau die zum Vampir wurde;

bereits sein Unwesen treiben würde, was von den Protagonisten (meistens) nicht verantwortet werden kann.

Jeder Film wird zunächst für sich einer Analyse unterzogen. Der erste Schritt der Untersuchung beinhaltet das Erfassen allgemeiner Informationen zum Film, zum Regisseur und das Abfassen einer Inhaltsangabe. Im zweiten Schritt werden die Schwerpunkte herausgearbeitet (Tabelle) und anschließend interpretiert. Wichtig ist hier, den historischen Hintergrund zu berücksichtigen, welcher für das Verständnis der Figuren bzw. deren Handeln erforderlich ist. An dieser Stelle verschwimmt auch die Grenze zwischen Objektivität und Subjektivität. Es lässt sich schwer nachvollziehen, wo das eine aufhört und das andere beginnt.

Anschließend werden die Einzelergebnisse der jeweiligen Filme zusammengetragen, verglichen und schlussendlich zu einem Fazit formuliert.

4.2.1. Untersuchungsgegenstand

Bei den zu untersuchenden Filmen muss es sich formal um Kino-Spielfilme²²⁰ oder Fernsehspielfilme handeln. Aus der Untersuchung ausgeschlossen wurden Dokumentarfilme, Fernsehserien und Zeichentrickverfilmungen. Jedoch wurden diese als Sekundärmaterial genutzt. Die Filme müssen dem Metagenre Horror angehören, genauer in das Subgenre Vampirfilm fallen. Da es unmöglich ist genaue Grenzen zwischen den einzelnen Genres zu ziehen, werden in einigen Filmen Elemente mehrerer Genres kombiniert. Der Vampir muss als Hauptcharakter, als Hauptquelle des Schreckens und nicht als Randfigur im Film auftreten. Unter Vampir wird der „Nosferatu“, der Untote, die mythologische Figur, die ihren Opfern das Blut aussaugt²²¹ verstanden.

Der Zeitraum der Auswahl fällt von den 20er Jahren bis 2009.

Laut dem Autor Karsten Prüssmann zählen die Filme von Murnau, Browning, Fisher, Herzog, Badham und Coppola zu den „*wichtigsten*‘ *Verfilmungen des Romans*“ „Dracula“ von Bram Stoker.²²² Dieser Liste wurden noch weitere Filme, die für die Untersuchung als beachtenswert oder zumindest erwähnenswert galten, hinzugefügt. Insgesamt wurden zwölf Filme einer Analyse und anschließenden Interpretation unterzogen:

„Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens“ (1922) von Friedrich Wilhelm Murnau, „Dracula“ (1931) von Tod Browning, „Draculas Tochter“ (1936) von Lambert Hyllier, „Draculas Haus“ (1945) von Erle C. Kenton, „Dracula“ (1958) von Terence Fisher, „Tanz der Vampire“ (1967) von Roman Polanski, „Nachts wenn Dracula kommt“ (1970) von Jesus Franco Manera, „Nosferatu – Phantom der Nacht“ (1978) von Werner Herzog, „Dracula“ (1979) von John Badham, „Bram Stoker's Dracula“ (1992) von Francis Ford Coppola, „Van Helsing“ (2004) von Stephen Sommers und „Twilight“ (2008) von Catherine Hardwicke.

²²⁰ Professionell produzierte, fiktionale Filme

²²¹ Sh. z.B. bei Faulstich (2002)b, S. 202: „Zentrales Merkmal des Vampirfilms und unverzichtbares Schlüsselsymbol des Genres ist jedoch das Blutsaugen.“

²²² Vgl.: Dorn (1994), S. 21.

5.Filmanalysen

5.1. Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens

Nach dem Roman „Dracula“ von Bram Stoker. Frei verfasst von Henrik Galeen.

5.1.1. Informationen zum Film:

Deutschland; 1922; OT: „Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens“;
Friedrich Wilhelm Murnau inszenierte seine Version von Bram Stokers Dracula 1922.
Trotz vieler Änderungen (Schauplatz, Namen) wurde er von Stokers Witwe geklagt und
der Film „überlebte“ nur aufgrund einiger geheimer Kopien, die bereits ins Ausland
gelangt waren. Der Film ist in der Zwischenzeit digital restauriert worden. Fehlende
Zwischentitel wurden von trickWilk Berlin in gleicher Typografie wie die Originale
hergestellt und extra mit F.W.M.S. gekennzeichnet.²²³

Personen:

Klaus Kinski: Graf Dracula

Isabelle Adjani: Lucy Harker

Bruno Ganz: Jonathan Harker

Jacques Dufilho: Kapitän

Roland Topor: Renfield

Walter Ladengast: Dr. van Helsing

5.1.2. Inhaltsangabe:

Der Film ist in fünf Akte eingeteilt. Die Geschichte spielt im Jahre 1838. Es geht um das
große Sterben in Wisborg - ein Buch wird aufgeschlagen: es steht geschrieben:

Nosferatu

*Tönt dies Wort dich nicht an wie der mitternächtige Ruf eines Totenvogels. Hüte dich es zu
sagen, sonst verblassen die Bilder des Lebens zu Schatten, spukhafte Träume steigen aus
dem Herzen und nähren sich von deinem Blut. (nächste Seite) Lange habe ich über Beginn
und Erlöschen des großen Sterbens in meiner Vaterstadt Wisborg nachgedacht. Hier ist*

²²³ sh. Vorspann des Films;

seine Geschichte: ... So beginnt der erste erhalten gebliebene Vampirfilm.

Das Ehepaar Ellen und Hutter werden vorgestellt. Beide wirken frisch verliebt, zufrieden, glücklich und ausgelassen. Gleich zu Beginn wird dem Publikum Ellens „gute Seele“ gezeigt, da sie das Pflücken von Blumen als deren sinnlosen Tod sieht (Hutter bringt ihr einen selbst gepflückten Blumenstrauß). Hutter arbeitet für den eher unattraktiv wirkenden Häusermarkler Knock. Dieser beauftragt Hutter nach Transylvanien zu reisen, um mit dem Grafen Orlok ein gutes Geschäft abzuwickeln. Dieser will nach Wisborg ziehen und Knock will ihm das Haus gegenüber Hutters verkaufen. Voller Vorfreude macht sich Hutter auf und berichtet seiner Frau Ellen von dem tollen Auftrag und der damit verbundenen Reise. Sie kann sich nicht so wirklich für ihn freuen; Sie macht sich fürchterliche Sorgen. Hutter begleitet Ellen vor seiner Abreise zu Freunden (dem Reeder und seiner Schwester Ruth) wo sie während seiner Abwesenheit verbleiben soll. Ihr fällt der Abschied fürchterlich schwer, doch Hutter macht sich ganz guter Dinge auf den Weg.

In Transsylvanien macht er Rast in einem Gasthaus. Er wird freundlichst begrüßt und bewirtet, doch als er den Namen des Grafen Orlok erwähnt, und dass er noch am selben Abend dorthin weiter wolle, bricht in der Gastschaft Entsetzen aus. Man überredet ihn zu bleiben. Für Hutter wird ein Zimmer mit fest verschlossenen Fenstern zurechtgemacht. Er nimmt die Ängste der Leute nicht ernst, auch das Buch über Vampire, das er in seinem Zimmer findet, tut er als lächerlich ab. Auch den nächsten Tag startet er gut gelaunt. Er tritt seine Weiterreise an, doch bringen die Kutscher ihn nicht ganz an sein Ziel: Sie wollen nicht über den Borgo-Pass – sie weigern sich vehement und Hutter muss zu Fuß weiter. Doch kommt gleich eine unheimliche Kutsche auf ihn zugerast, um ihn zum Schloss zu bringen. Es ist eine rasante Fahrt. Im Schloss angekommen wird er vom Grafen empfangen. Dieser begründet sein Alleinsein darin, dass um solch eine Zeit keine Dienerschaft mehr munter sei. Beim gemeinsamen Essen schneidet sich Hutter in den Finger. Graf Orlok sieht dies und wird gierig auf das Blut. Erschrocken über des Grafen Reaktion weicht Hutter zurück. Orlok beruhigt sich und bittet Hutter ganz höflich noch ein wenig bei ihm zu verweilen. Als Hutter am nächsten Morgen erwacht, ist er wohl auf, bis auf zwei merkwürdige Male, die er an seinem Hals entdeckt. Er frühstückt ausgelassen, sieht sich im Schloss um und schreibt Ellen einen Brief. Am Abend sitzen er und der Graf wieder über gemeinsame Arbeiten zusammen. Dabei fällt ein Bild von Ellen aus einer Tasche und Orlok entdeckt es. Er nimmt es und meint, dass sie einen „schönen Hals“ hat. Im gleichen Atemzug setzt er seine Unterschrift auf den Kaufvertrag und segnet somit das Geschäft ab. Hutter fühlt sich inzwischen nicht mehr so sicher. Er ist beunruhigt, vor allem sobald die Nacht hereinbricht. Er liebt in dem Buch über Vampire nach und beginnt sich

nun richtig zu fürchten. Er sieht sich um und als er aus seinem Zimmer blickt, sieht er den Grafen im Gang stehen. Hutter will nur mehr fort, doch es gibt keinen Ausweg. Graf Orlok „überwältigt“ Hutter und aufgrund einer telepathischen Verbindung bekommt Ellen alles mit.

Hutter erwacht am nächsten Morgen erschöpft und will herausfinden, was sich letzte Nacht zugetragen hat. Im Keller macht er schließlich die Entdeckung des Grafen im Sarg. Dieser liegt mit offenen Augen und über dem Unterkörper verschränkten Händen darin. Hutter entdeckt auch die spitzen langen Schneidezähne (!) Orloks, woraufhin er panisch einen Ausweg aus dem Schloss zu finden versucht. Von seinem Zimmer aus beobachtet er später wie der Graf Kisten mit Leichtigkeit auf einen Wagen stapelt, sich selbst in eine legt und der Wagen schließlich abfährt. Hutter versucht nun durch das Fenster ins Freie zu gelangen, er stürzt jedoch und bleibt bewusstlos liegen.

Während sich der Graf bereits auf den Weg nach Wisborg macht, wird Hutter von Bauern in ein Spital gebracht, wo er gesund gepflegt wird und sich sogleich auf die Heimreise begibt. Es wird ein Kopf an Kopf Rennen zwischen Graf und Hutter. Der Graf zu Wasser und Hutter reist zu Land.

Noch vor Graf Orloks Ankunft wurde Knock vom „bösen Schatten“ befallen und in eine Irrenanstalt gesperrt. Dort isst er Fliegen und begründet dies damit, dass Blut Leben ist. Auch Ellen spürt, dass der Graf näher kommt – sie schlafwandelt – auch Knock wird zusehends unruhiger, bis er schließlich einen Wärter überfällt und fliehen kann.

Als das Schiff im Hafen einläuft, ist keiner der Besatzung mehr am Leben. Es werden Untersuchungen angestellt und man meint die Pest sei nach Wisborg gekommen. Der Graf nimmt seine Kiste und macht sich auf den Weg in sein neues zu Hause. Auch Hutter kommt an.

In Wisborg wird nun die Pest ausgerufen. Täglich sterben dutzende Menschen.

Ellen liebt in Hutters Buch über Vampire (obwohl er sie gebeten hat es nicht zu tun). Sie findet heraus wie der Nosferatu zu besiegen ist: Ein „sündlos Weib“ müsse ihn beim ersten Hahnenschrei ablenken. Sie hat fürchterliche Angst, aber sie weiß, wie mächtig und gefährlich der Graf ist. Um alle von diesem Unheil zu befreien, fasst sie ihren ganzen Mut zusammen.

In der Zwischenzeit hat die Bevölkerung den verrückten Knock zum Sündenbock erkoren und jagt ihn. Er kann auch schlussendlich gefangen genommen werden.

Der Graf beobachtet Ellen und versucht sie zu hypnotisieren. Sie wehrt sich gegen seine Versuche sich ihres Willen zu bemächtigen. Sie weckt Hutter auf und schickt diesen los Bulwer zu holen. Als Hutter sich auf den Weg macht, kommt der Graf Orlok zu Ellen ins

Schlafzimmer, fällt über sie her und vergisst dabei wie spät es ist. Plötzlich vernimmt er den Hahnenschrei und ahnt was das zur Folge hat. Die Sonne geht auf und der Graf löst sich in Luft auf. Hutter und Bulwer kommen, aber zu spät: Ellen richtet sich im Bett auf, ruft nach Hutter, er umarmt und küsst sie. Diese bricht daraufhin leblos zusammen. So hat Ellens selbstloses Opfer die Menschen Wisborgs gerettet.

5.1.3. Ergebnisse von Schlüsselsequenzen/ -szenen:

Filmtitel: Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens (R: F.W. Murnau, 1922)

	Bildinhalt	Handlungsverlauf/ Geschehen	Symbolik
SZ1a	Graf Orlock und Hutter im Hof des Schlosses.	Hutter ist im Schloss angekommen und der Graf erwartet ihn schon. Es ist bereits Mitternacht. Der Graf steht mit der typischen Handhaltung vor der Eingangstür, begrüßt Hutter, weist jedoch darauf hin, dass er lange auf ihn warten hat müssen und bittet ihn schließlich herein. Beim Hineingehen geht er vor, doch dreht er sich immer wieder nach Hutter um.	Seine Gestik und seine Haltung haben etwas unheimliches an sich. Sein Aussehen kann man als unattraktiv, sogar abstoßend beschreiben. Er ist groß, schmal, und durch die schwarze Kleidung wirkt er gleich noch viel hagerer (wie ein Schatten, kaum vorhanden, aber doch da;). Er hat ein blasses Gesicht, dichte Augenbrauen, die beinahe zusammenwachsen, dunkle (schwarze) Augenringe, eine große markante Nase (Adlernase), spitze Ohren und einen Buckel. Er trägt einen Hut unter dem sich eine Glatze verbirgt. Er wirkt ruhig und gediegen, der Situation erhaben.
SZ1b	Hutter und Graf Orlok gemeinsam beim Tisch.	Beim „gemeinsamen“ Essen schneidet sich Hutter (weil er unvorsichtig, abgelenkt ist) in den Finger. Er blutet und der Graf springt gierig auf und saugt das Blut vom Finger. Erschrocken über des Grafen Reaktion weicht Hutter zurück. Der Graf beruhigt sich und bittet Hutter noch ein wenig bei ihm zu verweilen (G. Orlok: „Wollen wir nicht ein wenig beisammen bleiben, Liebwertester?“). Hutter ist etwas verwirrt, nimmt aber Orloks Angebot an.	Graf Orloks Saugen an Hutters Finger kann als Synonym für eine Fellatio gedeutet werden, was als eine Anspielung auf Homosexualität zu verstehen ist. Hutter ist dieser „neuen“ Sexualität nicht abgeneigt und nimmt Orloks Angebot an bei ihm zu „verweilen“.
SZ1c	Hutter und Orlok im Schlafzimmer. Ellen im Haus der Freunde.	Hutter fühlt sich inzwischen nicht mehr so sicher. Er ist beunruhigt, vor allem sobald die Nacht hereinbricht. Er ließt in dem Buch über Vampire und beginnt sich nun	Auch hier wieder die Anspielung auf eine homosexuelle Handlung, die durch die Einspielung Ellens, sichtlich als „negativ“ empfunden werden soll. Hutter ist diesmal bewusst anwesend,

richtig zu fürchten. Er sieht sich um und als er aus seinem Zimmer blickt, sieht er den Grafen im Gang stehen. Hutter will nur mehr fort, doch es gibt keinen Ausweg. Die Tür öffnet sich – der Graf kommt näher – langsam – Hutter verkriecht sich im Bett und linst heimlich zur Tür - Schnitt: zur gleichen Zeit bei Ellen: sie schlafwandelt auf einem Balkongeländer – Schnitt: der Graf ist bei Hutter – man sieht seinen Schatten über ihm - Schnitt: Ellen erwacht und ruft nach Hutter – Schnitt: der Graf richtet sich auf – Schnitt: Ellen sitzt im Bett mit ausgestreckten Armen und weit aufgerissenen Augen – Schnitt: der Graf geht starr Richtung Tür und verlässt Hutters Zimmer - die Tür fällt hinter ihm zu – Schnitt: Ellen sitzt erschöpft im Bett und sackt schließlich zusammen - die Verbindung von Ellen zum Grafen war hergestellt.

er reagiert zwar mit Furcht, verkriecht sich aber im Bett (!) und schaut „verstohlen“ zur Tür.

SZ2	Ellen und Graf Orlok im ehelichen Schlafzimmer, sie kauert im Bett.	Der Graf beobachtet Ellen von seinem Haus aus und versucht sie in seinen Bann zu ziehen. Sie weckt Hutter auf und schickt ihn zu Bulwer, um ihren Plan zu vollenden. Als Hutter loseilt, kommt der Graf (man sieht seinen Schatten im Stiegenhaus) zu Ellen ins Zimmer. Sie flüchtet ins Bett und atmet ganz heftig vor Angst. Man sieht seinen Schatten auf ihrem weißen Nachthemd – seine langen Finger (Schatten) packen auf ihrer linken Brust zu und sie sackt daraufhin zusammen. Der Graf kniet vorm Bett und beugt sich über Ellen. Er saugt Blut aus ihrem Hals, aber man sieht ihr Gesicht dabei nicht. Es ist nur der Graf zu erkennen, der als er den Hahn krähen hört (Bildeinblendung eines Hahns) aufschaut.	Schweres Atmen vor Angst aber auch Erregung als sie sein Kommen erwartet. Das Eindringen in ihre „Psyche“ und in das eheliche Schlafzimmer als Fremder kann als Eindringen in die intime Privatsphäre gedeutet werden. Der Graf „fällt“ in ihrem Bett, wo sie sich eigentlich vor ihm verstecken will, über sie her. Die Schattenhand Orloks zerquetsch ihr Herz, das voller „reiner“ Liebe ist.
-----	---	---	--

SZ3 XXX

XXX

XXX

SZ4 Orlok und

Gleich nachdem er Ellen gebissen

Das ganze findet im ehelichen

<p>Ellen im Bett (sieht man nicht direkt). Knock in der Irrenanstalt.</p>	<p>hat, ist sein Ende gekommen. Da er durch den Biss den Sonnenaufgang vergisst, kann er vernichtet werden (wie es in dem Buch über Vampire steht). Es wird immer wieder zu Knock im Irrenhaus geblendet, der den Untergang seines „Meisters“ spürt. Ellen liegt regungslos im Bett. Sie ist, obwohl sie eigentlich Orloks Vernichtung verursacht hat, eher passiv bei dem ganzen Geschehen. Man sieht sie eigentlich überhaupt nicht. Die Gestik des Grafen Orloks, wie er so langsam stirbt, ist erhaben und ruhig. Schließlich löst er sich einfach in Luft auf.</p>	<p>Schlafzimmer statt. Es werden nicht so viele Emotionen gezeigt, bis auf das überraschte/ erstaunte Gesicht des Grafen, weil er überlistet werden konnte. Der „Todeskampf“ selbst ist eher unspektakulär (nicht wegen Technik): Er nimmt es gefasst. Er ist ruhig und erhaben, wieder ganz Herr der Situation. Er hebt seine rechte Hand empor, um Schutz vor der Sonne zu suchen und die linke legt er auf seine Brust und löst sich schließlich in Luft auf. Ellen ist gar nicht zu sehen. Sie opfert sich selbstlos, um die Menschen vor dem Verderben zu bewahren. Man spürt sie nur. Graf Orlok, der ins Schlafzimmer der reinen Ellen eingedrungen ist, wird für sein Vergehen bestraft und Ellen, die sich zwar geopfert hat, wird ebenso bestraft, weil sie es zugelassen hat, aber sie stirbt mit einem zufriedenen Lächeln in den Armen ihres geliebten Hutters.</p>
---	---	--

SZV

XXX

XXX

XXX

5.1.4. Analyseergebnis:

5.1.4.1. Geschichtlicher Hintergrund:

Nach dem ersten Weltkrieg wurde in Deutschland die Monarchie durch die Demokratie abgelöst.

Das System brachte neue Wertorientierungen und soziale Rollenbilder mit sich: Frauen durften wählen, wurden berufstätig, dadurch war es ihnen möglich allein zu leben. Auch der Umgang mit der Sexualität wurde offener: Schon während des Kriegs, aufgrund der Abwesenheit der Ehemänner, die in den Krieg mussten und nach dem Krieg, aufgrund des Frauenüberschusses, erhöhte sich die Ehebruchsrate.²²⁴

Auch verspürten die Soldaten den Drang ihre Sexualität auszuleben: Befriedigung wurde sich durch Pornografie oder Prostitution, aber auch durch homosexuelle Erlebnisse verschafft. Die bürgerliche Ehemoral hatte stark an Geltungskraft verloren, was von vielen als beängstigend empfunden wurde. So trauerten die einen der alten Ordnung im Kaiserreich nach und andere waren auf der Suche nach Feindbildern²²⁵:

„Der Film ‚Nosferatu‘ offerierte den Zuschauern seiner Zeit eine distanzierte und

²²⁴ Vgl.: Stölken, S. 87 ff. in: Bagel.Bohlan (1990).

²²⁵ Vgl.: Dorn (1994), S. 75 ff.

unbewußte [sic!] Bewältigung ihrer Unsicherheitsgefühle, indem er die gesellschaftliche Instabilität in stark verschlüsselter Form thematisierte und ersatzhafte Schuldzuweisung in Verbindung mit einer ‚tröstlichen‘ Lösung bot. ²²⁶

Der Film stellt den Versuch der Zerstörung von sozialen Gefügen in den Mittelpunkt:

Einmal durch die Bedrohung der Ehe Hutters und Ellens (private Ebene) und dann durch die Bedrohung der Bewohner Wisborgs (öffentlicher Bereich).

Für diese Arbeit wird nur der private Bereich beleuchtet: Graf Orlok stellt eine Bedrohung für Ellens und Hutters Ehe dar. Graf Orlok ist im Gegensatz zu Bram Stokers Grafen Dracula, in seinem Aussehen abstoßend und dadurch gleich als Widersacher zu erkennen. Orloks Unheimlichkeit äußert sich vor allem in seinem Erscheinungsbild: SZ1a: „Er ist groß, schmal, und durch die schwarze Kleidung wirkt er gleich noch viel hagerer (wie ein Schatten, kaum vorhanden, aber doch da;). Er hat ein blasses Gesicht, dichte Augenbrauen, die beinahe zusammenwachsen, dunkle (schwarze) Augenringe, eine große markante Nase (Adlernase), spitze Ohren und einen Buckel. Er trägt einen Hut unter dem sich eine Glatze verbirgt.“ Später sieht man dann auch noch seine spitzen Schneidezähne (!), die ihn erst recht wie ein Ungeheuer wirken lassen.

Die Bedrohung der Ehe beginnt bereits mit der Reise Hutters: Sie fürchtet sich und er freut sich auf das „Abenteuer“ (Abenteuerlust). Sie sorgt sich, er ist unbekümmert (ist gut gelaunt und schiebt alle Warnungen mit einem Lachen beiseite). Er lässt seinen Alltag, also seine Ehe hinter sich. Erst als es zu spät ist, Orlok ist „samt Pest“ (Ratten) auf den Weg nach Wisborg, erkennt er, welchen Schaden er dadurch Verursacht hat. Er hat das Unheimliche in seine Welt (Ehe) gelassen. Das kann als Strafe für seinen Leichtsinngesehen werden.

In der SZ1b wird eine Anspielung auf die in der bürgerlichen Sexualmoral völlig tabuisierte Homosexualität (eigentlich Bisexualität: der Graf interessiert sich für beide Geschlechter) gemacht: Das Saugen an Hutters Finger kann als Synonym für eine Fellatio gedeutet werden. Seine Flucht aus dem „normalen“ Alltag lässt ihn in der Fremde eine „andere Art“ der Sexualität kennenlernen, die es in seinem gesitteten zu Hause nicht gibt. Auch wenn er erschrocken reagiert, bleibt er doch über Nacht beim Grafen sitzen (ist dem „Neuen“ nicht abgeneigt) und wird anscheinend im Schlaf (unbewusst) von Orlok gebissen. Man sieht die Handlung nicht, jedoch erwacht Hutter am nächsten Morgen (gut gelaunt und ausgeruht!) und hat zwei Male an seinem Hals. Erst in der SZ1c sieht man wie Orlok nachts zu Hutter kommt, doch diesmal ist Hutter munter (also bekommt er bewusst mit was geschieht). Er hat Angst vor dem, was passieren wird und versteckt sich im Bett.

²²⁶ Dorn (1994), S. 77.

Von dort aus „spächtelt“ er zur Tür und wartet ob der Graf kommt. Schließlich wird er im Bett (!) vom Grafen überwältigt. Die Einblendung von Ellen bedeutet, dass die Heimsuchung Orloks nichts gutes verheißt: Aufgrund der telepathischen Verbindung, konnte Ellen „den Akt“ miterleben und anhand ihrer Reaktion kann man deuten, dass man „diese Art der Sexualität“ als verstörend empfand und man weiß jetzt, dass zwischen Ellen und dem Grafen eine Verbindung hergestellt wurde. Dies ist wiederum als Strafe zu deuten: Weil Hutter sich „verführen hat lassen“, wird das Unheimliche jetzt auch „über Ellen kommen“.

Das führt auch zu SZ2 und SZ4 (gehen fließend ineinander über), in der Ellen in ihrem Schlafzimmer vom Grafen heimgesucht wird und ihn schließlich besiegen kann: Ellen²²⁷ wird als eine absolut durch und durch „gute Seele“ dargestellt. Sie bedauert den sinnlosen Tod gepflückter Blumen, sie erträgt es kaum, dass ihr geliebter Mann in ein fremdes Land reisen muss und jeden Todesfall, seit Ankunft des Grafen Orlok, bedauert sie zu tiefst. Obwohl man sie eher in der Opferrolle erwarten würde, so ist doch sie die eigentliche Heldin des Films: Ihr reines Herz, voller Liebe für alles Leben, opfert sie mutig, um ihren Ehemann Hutter und die Bürger Wisborgs vor dem Grafen Orlok zu retten.

Auch über Ellen fällt der Graf in einem Bett her, hier geht das ganze noch einen Schritt weiter: Er fällt in ihrem ehelichen Bett über sie her. Das, wie auch der Versuch sie zu hypnotisieren, kann als Eindringen in ihre Intimität verstanden werden. Solch ein Vergehen (besonders da sie verheiratet ist - Ehebruch!) muss bestraft werden. Der einzige Ausweg ist der, sich selbst zu opfern, um so von ihren Sünden (sie gibt sich dem Grafen hin, auch wenn es der einzige Ausweg ist!) und denen ihres Mannes, befreit zu werden (und um die ganze Stadt zu retten). Sie opfert ihr reines Herz, indem es ihr von Orloks Schattenhand genommen wird. Seine unersättliche Gier nach Ellens Blut, lässt ihn schließlich die Zeit vergessen.

Aus diesen versteckten Hinweisen lässt sich gut erkennen, dass reine Liebe alles Böse unschädlich machen kann, was laut bürgerlicher Moralvorstellung nur in einer gut geführten Ehe zu finden ist. Verstöße gegen diese Auffassung (Homosexualität) oder absichtliches Zerstören (Ehebrecher) einer Ehe werden bestraft.

²²⁷ Mina, ihre analoge Figur aus Stokers Roman, ist auch aufopfernd aber rational (ihr wird der Verstand eines Mannes zugeschrieben).

5.2. „Dracula“

Nach Bram Stokers Roman „Dracula“ bzw. Dean- Balderstons Bühnenversion „Dracula. The Vampire Play“ (1927).

5.2.1. Informationen zum Film:

USA; 1931; OT: „Dracula“;

Dieser von den Universal Studios in schwarz-weiß gedrehte Film gilt als erste offiziell zugelassene Verfilmung von Stokers Roman.

Regie: Tod Browning

Drehbuch: Bram Stoker (Roman)

Hamilton Dean

John L. Balderston

Personen:

Bela Lugosi: Graf Dracula

Helen Chandler: Mina Seward

David Manners: John Harker

Dwight Frye: Renfield

Edward Van Sloan: Professor Abraham Van Helsing

Herbert Bunston: Dr. Jack Seward

Frances Dade: Lucy Weston

5.2.2. Inhaltsangabe:

Der junge Renfield kommt am Tag vor Walpurgisnacht in Transsylvanien an. Die Bewohner eines kleinen Dorfes in der Nähe des Schlosses des Grafen Dracula warnen Renfield vor der Weiterreise. Sie berichten ihm von Vampirgeschichten, doch dieser schenkt ihnen keinen Glauben und macht sich auf den Weg, doch gibt ihm eine Frau noch ein Kreuzifix zu seinem Schutz mit. Um Mitternacht wird er am Borgo-Pass von der Kutsche des Grafen abgeholt, die ihn zum Schloss bringt. Erstaunt über den schlechten Zustand des Schlosses tritt er ein, wo er von Dracula empfangen wird. Sie begeben sich in ein gemütlich zurechtgemachtes Zimmer, das Renfield bis zu ihrer Abreise, die für den

nächsten Abend geplant ist, bewohnt. Man erfährt, dass Renfield ein Immobilienmarkler aus London ist, der mit Dracula Geschäfte abschließen will. Er braucht die Unterschrift Draculas, um den Verkauf von Carfax Abbey an den Grafen zu besiegeln. Dracula ist sehr erfreut über die Loyalität Renfields, da er sich exakt an alle Anweisungen des Grafen gehalten hat.

Renfield schneidet sich versehentlich in den Finger und blutet etwas. Der Graf strotzt vor Gier und nähert sich Renfield, aber als das umgehängte Kruzifix zum Vorschein kommt, schreckt der Graf zurück. Er verabschiedet sich und wünscht Renfield eine gute Nacht. Dieser fühlt sich etwas schwindlig vom Wein, den der Graf ihm zuvor angeboten hat. Benommen geht er zur Balkontür, um etwas frische Luft zu schnappen, während im Hintergrund drei Frauen erscheinen. Draußen am Balkon schwirrt eine Fledermaus herum. Renfield weicht zurück und bricht bewusstlos zusammen. Die Frauen nähern sich Renfield, doch da taucht Dracula aus einer dichten Nebelwolke am Balkon auf und schickt sie fort. Schuld bewusst ziehen sie sich zurück, während sich Dracula über Renfield hermacht (Biss wird nur angedeutet und im Off vollzogen).

In der nächsten Szene sind Renfield und sein „Meister“ Dracula bereits an Bord eines Schiffes. Dracula hat Renfield zu seinem willenlosen Gehilfen gemacht. Keiner der Besatzung überlebt die Fahrt, nur Renfield wird auf dem gestrandeten Schiff aufgefunden und in Dr. Seward's Irrenanstalt in der Nähe Londons gebracht.

Kaum angekommen fällt der Graf über ein Mädchen in den offenen Straßen Londons her. Gleich danach geht er in die Oper, wo er Dr. Seward, seine Tochter Mina, ihren Verlobten John Harker und deren Freundin Lucy trifft. Er verschafft sich Zutritt in die kleine Runde, indem er ein Logenmädchen hypnotisiert. Während Dr. Seward von ihr zu einem vorgetäuschten Telefonat gerufen wird, stellt sich der Graf als deren neuer Nachbar vor. Lucy ist gleich von Anfang an vom Grafen angetan. Als sich Lucy und Mina später am Abend in ihrem Zimmer über den Grafen unterhalten, meint Lucy, dass sie ihn faszinierend finden würde. Mina meint, dass er ganz in Ordnung sei, aber sie bevorzugt jemanden der „normal“ (M: „But give me someone a little more normal.“) ist, so wie ihr John es ist. Sie scherzen noch etwas und dann lässt Mina Lucy allein.

Lucy macht sich bettfertig, öffnet das Schlafzimmerfenster und legt sich ins Bett. Da kommt auch schon der Graf in Form einer Fledermaus herbeigeflogen. Lucy fallen langsam die Augen zu und der Graf fliegt in das Zimmer. In menschlicher Gestalt schleicht er zu ihr und beißt sie.

Als nächstes sieht man die Obduktion Lucys. Anhand des Gesprächs erfährt man, dass man Lucy noch Bluttransfusionen gegeben hat, doch diese konnten sie nicht mehr retten. Die

beteiligten Ärzte, unter anderem Dr. Seward und Van Helsing, rätseln über die mysteriösen Todesfälle, die sich in letzter Zeit zu häufen scheinen. Sie können sich den außergewöhnlichen Blutverlust nicht erklären oder was die seltsamen Male an den Hälsen aller Opfer zu bedeuten haben.

Renfield erregt in der Zwischenzeit mit seinem merkwürdigen Verhalten die Aufmerksamkeit Dr. Swards und Van Helsing. Dieser untersucht daraufhin sein Blut und kommt zu dem unglaublichen Ergebnis, dass es sich um das Blut eines Untoten, dem Nosferatu, handelt. Van Helsing erklärt Dr. Seward und den anderen Anwesenden das Vorgehen von Vampiren, dass sie ihre Opfer in den Hals beißen und dort zwei Male hinterlassen. Dr. Seward kann das nicht glauben, er sagt Vampire sind nur Mythen. Van Helsing will Dr. Seward nun von der Existenz von Vampiren überzeugen.

In Dr. Swards Büro unterhalten sie sich über Renfield, der keine Menschen attackiert, sondern lediglich niedere Lebewesen verzehrt. Aber da er ausbrechen konnte, weiß keiner genau, was er in der Zeit getan haben könnte. Genau in dem Moment taucht Renfield in Begleitung des Wärters auf. Van Helsing spricht mit ihm und er antwortet zunächst höflich, doch dann rastet er aus. Er will, dass er von der Anstalt fortgeschafft wird, bevor er noch etwas schlimmes tut, was er nicht will. Die anderen verstehen nicht, doch Renfield besteht darauf, dass er um Minas willen fortgeschafft werden müsse. Das Gespräch wird von Wolfgeheul unterbrochen und Renfield schaut erschrocken herum. Der Wärter erklärt, dass Renfield mit ihnen spricht indem er auch zu heulen beginnt. Van Helsing begreift gleich, was das zu bedeuten hat. Er geht auf Renfield zu und zeigt ihm Eisenhut (Wolfsbane), ein Kraut, das einen vor Vampiren schützt. Renfield weicht entsetzt zurück und droht dem Professor, dass er zu viel wisse, um weiter leben zu können. Sie lassen Renfield zurück in seine Zelle bringen, wo er gleich wieder den Wolf heulen hört. Er blickt aus dem Fenster und da steht Dracula mit starrem Blick auf Renfield gerichtet.

Als nächstes sieht man wie der Graf sich Zutritt in Minas Schlafzimmer verschafft, wo sie dann zu seinem Opfer wird. Am nächsten Tag erzählt sie Harker davon. Da sie aber geschlafen hat, wie der Graf kam, vermutet sie, dass es sich um einen Traum gehandelt haben muss. Van Helsing und Dr. Seward hören das Gespräch und Van Helsing will sich daraufhin ihren Hals ansehen und entdeckt die Male. Da taucht der Graf auf. Mina ist zusehend besser gelaunt. Van Helsing und Dracula begegnen sich hier zum ersten Mal, doch ist Van Helsing dem Grafen bereits bekannt, da man sogar in Transsylvanien von ihm als hervorragenden Wissenschaftler gehört hat. Der Graf unterhält sich mit Mina, sie scherzen ein wenig, was Harker etwas eifersüchtig werden lässt. Da bemerkt Van Helsing zufällig, dass der Graf kein Spiegelbild von sich gibt. Nachdem Mina in ihr Zimmer

gegangen ist, will sich Van Helsing von seinem Verdacht überzeugen und hält einen Spiegel vor den Grafen. Dieser versucht erzürnt den Spiegel zu zerbrechen. Dann entschuldigt er sich höflich und geht. Als Harker ihm nach sieht, sieht er einen Wolf weglaufen. Wieder versucht Van Helsing die anderen von der Existenz von Vampiren zu überzeugen, doch sie zweifeln nach wie vor, und vor allem Harker will ihm nicht glauben. Mittlerweile hat sich Mina aus dem Haus geschlichen. Das Dienstmädchen kommt aufgeregt zu den Männern und sagt sie habe Mina draußen Tod aufgefunden. Sie ist jedoch „nur“ ohnmächtig, da der Graf wieder bei ihr war.

Auch Lucy hat in der Zwischenzeit begonnen ihr Unwesen zu treiben. Sie versucht sich an kleinen Kindern zu vergehen, die sie mit Schokolade lockt. Van Helsing beteuert, dass ihre Seele durch Draculas Vernichtung befreit wird.

Am nächsten Tag ist Mina total verzweifelt. Sie kann Harker nicht mal mehr ansehen, wegen dem was passiert ist. Harker will sie mit in die Stadt nehmen, doch Van Helsing hat bereits Vorkehrungen getroffen, um sie zu beschützen. Aber Dracula gelingt es abermals durch Renfields Hilfe in das Haus einzudringen und diesmal hat er Mina mit seinem Blut infiziert. Dracula sucht dann Van Helsing auf, um ihn unter seine Gewalt zu bringen, doch Van Helsing Wille ist zu stark, um ihn zu brechen. Van Helsing verscheucht Dracula mit der Hilfe eines Kruzifixes.

Harker will nach Mina sehen, da erzählt ihm das Dienstmädchen von einem seltsamen Vorfall. Sie habe sich plötzlich schwindlig gefühlt und als sie wieder zu sich kommt, steht Mina angekleidet und völlig verändert am Balkon. In dem Moment taucht Mina auf und strahlt wie nie zuvor. Harker ist hin und weg von ihrem „neuen“ Ich. Sie unterhalten sich und Mina sieht ihn verzehrend an. Dracula in Fledermausgestalt fliegt um die zwei herum und Mina antwortet. Harker versteht nicht mit wem sie spricht und sie tut so, als ob nichts gewesen wäre. Sie fixiert ihn mit einem starren Blick und beugt sich langsam zu ihm rüber. Er versteht nicht, da kommt Van Helsing dazwischen und hält ihr das Kruzifix hin.

Daraufhin gesteht sie Harker, dass Dracula sie gezwungen hat von seinem Blut zu trinken. Noch in der selben Nacht kommt Dracula wieder und entführt Mina. Harker und Van Helsing sehen Renfield zu Draculas Anwesen schleichen und folgen ihm. Dracula hat Mina völlig unter seiner Kontrolle. Harker sieht sie und ruft nach ihr. Da nimmt Dracula an, dass Renfield ihn verraten hat und tötet ihn. Mina steht indes ohne Regung da. Dracula schnappt sie trägt sie fort. Harker und Van Helsing folgen den beiden. Sie suchen sie im Keller, wo Van Helsing schließlich die Kiste mit Dracula darin findet. Van Helsing pfählt Dracula und Mina kann so von seinem Fluch befreit werden.

5.2.3. Ergebnisse von Schlüsselsequenzen/ -szenen:

Filmtitel: Dracula (R: T. Browning, 1931)

	Bildinhalt	Handlungsverlauf/ Geschehen	Symbolik
SZ1	Renfield und Dracula im Schloss.	Renfield hat gerade das Schloss betreten, und sieht sich ungläubig um. Es ist eine zerfallene Ruine, in der Ratten und Fledermäuse hausen. Da kommt der Graf die Steintreppe herunter. Er bleibt in der Mitte stehen und begrüßt Renfield. Dieser ist sichtlich erleichtert, da er bereits vermutet hat, dass es ein Irrtum sein muss und er im falschen Schloss gelandet ist. Mit einer höflichen Geste heißt der Graf ihn Willkommen und lädt ihn ein, ihm die Treppen nach oben zu folgen. Ein wenig zurückhaltend macht sich Renfield auf den Weg, doch Wolfsgeheul schreckt ihn zurück. Dracula beruhigt ihn und geht weiter durch ein riesiges Spinnennetz hindurch. Abermals stoppt Renfield und kann nicht glauben was er gerade gesehen zu haben scheint. Er geht weiter und muss sich den Weg durch das Spinnennetz freimachen. Amüsiert beobachtet Dracula Renfield dabei. Er erklärt Renfield, dass die Spinnen die Fliegen fangen und dass das But das Leben ist. Ganz selbstverständlich bejaht Renfield Draculas Aussage.	Dracula hat eine besonders starke Ausdrucksstärke. Seine Augen sprühen vor Energie. Er hat einen blassen Teint, der durch sein schwarzes, nach hinten gekämmtes Haar noch mehr betont wird. Er trägt einen perfekt sitzenden Anzug und ein Cape. Dadurch, dass er in der Mitte der Treppe stehen bleibt, wirkt er viel größer und mächtiger und Renfield muss zu ihm aufblicken. Seine Art sich fortzubewegen ist durch eine vornehme Grazie gekennzeichnet - Er stolziert.
SZ2a	Lucy und Dracula im Schlafzimmer.	Lucy schläft langsam ein. Der Graf fliegt als Fledermaus durch das offene Fenster (sie hat es selbst zuvor geöffnet) zu Lucy ins Zimmer. Er verwandelt sich in seine menschliche Form und schleicht sich ganz langsam und behutsam an die schlafende Lucy heran. Er beugt sich über sie und beißt sie (wird nur angedeutet; der eigentliche Biss wird im Off vollzogen;)	Das Öffnen des Fensters von Lucy kann als ihre „Bereitschaft“ gedeutet werden, das „Eindringen“ in das Schlafzimmer, also in ihre Intimsphäre, wird von ihr „akzeptiert.“
SZ2b	Mina und Dracula in Minas Schlafzimmer.	Mina schläft ganz ruhig. Dracula steht in ihrem Zimmer, in das er als Fledermaus durch ein geöffnetes Fenster fliegen konnte. Er schleicht langsam zu ihrem Bett. Vorsichtig beugt er sich über sie und beißt dann zu (was man aber nicht sieht; der Biss wird im Off vollzogen;).	Erst, wie sie davon erzählt, sieht man ihre Erregung, die sie allein beim dem wiederholten Gedanken daran, nochmals verspürt. Ganz genau erzählt sie, wie er näher gekommen ist, bis sie seinen Atem und dann seine Lippen gespürt hat.
SZ3	Drei Bräute Draculas,	Langsam und leise nähern sich die drei Frauen, von einer leichten Nebelwolke	Die drei Frauen tragen fließende Kleider in einer

	Renfield und der Graf in Renfields Zimmer.	umgeben, dem bewusstlos am Boden liegenden Renfield. Draußen am Balkon erscheint Dracula. Er tritt in das Zimmer und schickt die drei mit einer Handbewegung fort. Langsam (rückwärts) gehen die Frauen wieder fort. Es ist absolut kein Geräusch zu vernehmen.	hellen Farbe. Die Frisuren passen in die damalige Zeit. Ihre Körperhaltung wirkt etwas zurückhaltend: mit leicht gesenktem Kopf und verschränkten Armen nähern sie sich ganz langsam Renfield. Man sieht sie nur einmal kurz von vorne und der Ausdruck in ihren Gesichtern scheint schuldbewusst. Als der Graf erscheint, reicht seine Gestik, um sie wieder fortzuschicken. Dabei gehen sie rückwärts, was wieder ihr schuldbewusstes Empfinden verstärkt zum Ausdruck bringt. Sie zeigen weder Willen noch Stärke.
SZ4	Van Helsing, Dracula, Harker und Mina im Keller.	Man sieht nicht wie Van Helsing Dracula pfählt, stattdessen sieht man Mina, wie sie durch Draculas Tod befreit wird. Sie fasst sich an der Stelle zur Brust, an der der Graf gepfählt wird und krümmt sich, während man den Grafen stöhnen hört. Dann sieht man Harker, wie er verzweifelt nach Mina sucht. Plötzlich hört man sie furchterlich schreien. Harker findet sie und sie ist wohl auf. Glücklicherweise schreiten die zwei die Treppe hinauf.	Das Pfählen des Vampirs wird mit seinem Domestizieren gleichgesetzt. Da man aber nicht den Grafen sondern Mina dabei sieht, wird sie eigentlich „domestiziert“ - am Ende sieht man sie, in einem hellen Kleid, mit Harker, wie ein Brautpaar, die Treppe hinaufgehen.
SZV	XXX	XXX	XXX

5.2.4. Analyseergebnis:

5.2.4.1. Geschichtlicher Hintergrund:

Der Film entsteht zur Zeit der großen Wirtschaftsdepression in den USA. Die Fehlentwicklungen wurden zu spät wahrgenommen und der plötzliche wirtschaftliche Zusammenbruch hatte weltweite Auswirkungen. Die Folgen waren Arbeitslosigkeit und die Gefahr vor sozialem Abstieg. Der „überwunden geglaubte Gegensatz von Arm und Reich“ kam wieder stärker zum Vorschein.

Auch die Rolle der Frau hatte sich gerade zu ändern begonnen: Frauen standen im Berufsleben, zeigten „in der Mode und im Verhalten den Willen zur Eigenständigkeit und ein gestiegenes Selbstbewußtsein [sic!]“. Durch den kontinuierlichen sozialen Abstieg,

folgte eine „*Rückkehr zu den traditionellen Werten und Rollenbildern*“, die Frauen in ihrer Rolle als Mutter und Hausfrau vorsahen und das Privatleben sowie die Familie ins Zentrum stellten. Man sah im Verzicht der Frau, selbst berufstätig zu sein, den Vorteil, dass so Arbeitsplätze für Männer geschaffen würden. Frauen sollten selbstlos sein und auf die traditionellen Werte „hören“. Es war ein allgemeiner Verzicht auf „Extravagantes“ erwünscht. Man förderte das „normale durchschnittliche“ Leben.

Nach amerikanischer Ideologie, ist „jeder sein eigenes Glückes Schmied“ und so sollte jeder für sich die Krise bestmöglich überwinden. Im Film war es dadurch möglich, die Entlastungsangebote personenbezogener zu gestalten.²²⁸

„Vielmehr verschlüsselt der Film seine sozialhistorische Funktion noch stärker und wählt eine wesentlich engere Perspektive: Der Vampir wird nicht als Projektionsobjekt für allgemeine Schuldzuweisungen genutzt, sondern er dient dazu, individuelle Wünsche bzw. Verhaltensweisen zu diskreditieren, die in Krisenzeiten dysfunktional bzw. schädlich sind.“²²⁹

Dieser Wunsch nach „Normalem“ und der Verzicht auf Extravagantes und die Rolle der Frau dabei, wird angesichts dieser Analyse deutlich sichtbar:

Man findet in der Figur des Grafen diese Extravaganz, das Außergewöhnliche, das Besondere, das Verführerische wieder (sh. SZ1), das unterschwellig über einen hereinbricht. Man sieht rein äußerlich nichts von seiner gefährlichen Bestialität, die in ihm steckt. Er wirkt wie der perfekte Gentleman, der die Frauen anzieht: Lucy sagt gleich zu Beginn, wie wundervoll aufregend sie den Grafen findet und in einer anderen Szene verbessert sich Minas Befinden gleich als der Graf zu Besuch kommt.

Lucys offensichtliche Bereitschaft sich dem Grafen hinzugeben (sh. SZ2a), wird sogleich mit ihrem Tod bestraft. Diese Bereitschaft, sich dem Grafen anzubieten, sein „Eindringen“ in ihre Privatsphäre, wird im Film mit dem „Öffnen ihrer Fenster“ kundgetan.

Mina, die Anfangs noch ihren „normalen“ John dem Grafen vorzieht, wird dann, aber ohne ihr offensichtliches hinzu tun, auch in seinem Bann gezogen. Erst nachdem er sie „heimgesucht“ hat, was sie nicht bewusst mitbekommen hat (sh. SZ2b), ist sie ihm „erlegen“ und erst hier beginnt Harker eifersüchtig zu werden, da für ihn erst von da an in dem Grafen ein Konkurrent droht. Dracula hat Mina zur Abkehr vom Normalen verführt. Da sie sich nach diesem „Fehltritt“ (Sex vor der Ehe;) aber schuldig und schlecht fühlt, erweist sie sich dennoch als „würdig“ Harkers Ehefrau zu werden.

Hier wird auch der „gewünschte Unterschied“ zwischen Mann und Frau zum Ausdruck

²²⁸ Vgl.: Dorn (1994): S. 86 ff.

²²⁹ Dorn (1994), S. 90.

gebracht: Lucy und Mina werden von Dracula verführt und Minas Dienstmädchen, sowie auch Mina werden von ihm hypnotisiert. Van Helsing aber, als Vertreter des „starken Geschlechts“ kann nicht in seinen Bann gezogen werden. Das traditionelle Rollenbild des Mannes als Erhalter und Beschützer der Familie wird bevorzugt und die Frauen, die sich gerade zu einem selbstständigeren Leben durchringen begannen, wollte man zurück zu „Heim und Herd“ wissen.

Erst durch die Vernichtung des Grafen, wird Minas voreheliche Eskapade gänzlich „bereinigt“: SZ4 zeigt die Vernichtung des Grafen durch einen Pfahl. Durch den Pfahl als Phallussymbol, kann das Pfählen als das Domestizieren des Vampirs gedeutet werden. Da man aber Mina währenddessen sieht, und wie sie sich zur Brust fasst, an der Stelle, wo der Pfahl beim Grafen eindringt, kann man das so verstehen, dass sie als Frau „domestiziert“ wurde. Am Schluss sieht man wie sie mit Harker, Arm in Arm eine Treppe hinaufgehen. Sie trägt ein weißes Kleid und im Hintergrund hört man Glocken läuten, was somit als Anspielung auf ihre zukünftige Hochzeit gesehen werden kann.²³⁰

Aber auch in der Figur des Renfields wird ersichtlich, was passiert, wenn man sich „verleiten“ lässt: In der SZ3 wird Renfield zu Draculas willenlosen Gehilfen „gemacht“. Dracula verspricht ihm „Leben“, also etwas Außergewöhnliches, besseres als das normale Menschenleben, was ihn daraufhin in den Wahnsinn treibt. Auch Harker gerät in Versuchung, als er die „infizierte Mina“ vor sich sieht: Sie wird für ihn interessanter, da sie reifer und erfahrener wirkt. Er kann der Verlockung nur durch Van Helsing's Beistand widerstehen. Van Helsing als „personifizierter Triebverzicht“ kann jeglichen Angriff des Grafen ohne Schaden überstehen.

Ganz im Sinne der bürgerlichen Moralvorstellung, wird der hier vollzogene Normverstoß (Sex vor der Ehe; das „Normale“ abwerten – nach Außergewöhnlichem „gieren“;) sanktioniert. So stellt der Vampir das Exotische, dem man in dieser Zeit widerstehen muss dar; Und die Frau, das schwache Geschlecht, die der Versuchung nicht widerstehen kann, wird entweder bestraft (Lucy) oder kann, wenn sie ihren Fehltritt bereut, doch noch gerettet werden. Der Mann (Renfield), der sich nicht zurückhält, wird in den Wahnsinn getrieben und dem, der sich unter Kontrolle hat (Van Helsing, Harker), widerfährt nichts Böses.

²³⁰ Vgl.: Dorn (1994), S. 95.

5.3. „Draculas Tochter“

Basiert auf einer Erzählung („Dracula's Guest“) von Bram Stoker;

5.3.1. Informationen zum Film:

USA; 1936; OT: „Dracula's Daughter“;

Der Film kann als Fortsetzung von „Dracula“ aus dem Jahr 1931 verstanden werden. Es handelt sich um den ersten Film mit einem weiblichen „Hauptvampir“.

Regie: Lambert Hyllier

Drehbuch: David O. Selznick

Garrett Ford

Personen:

Gloria Holden: Gräfin Marya Zaleska

Otto Kruger: Jeffrey Garth

Marguerite Churchill: Janet

Edward Van Sloan: Professor Von Helsing

Irving Pichel: Sandor

Gilbert Emery: Sir Basel Humphrey

5.3.2. Inhaltsangabe:

Der Film schließt eigentlich an den Film „Dracula“ aus dem Jahr 1931 an: Von Helsing kann Dracula töten, aber die Polizisten, die ihn am Tatort finden, glauben die unglaubliche Geschichte die Von Helsing ihnen erzählt nicht und verhaften ihn wegen Mordes.

In Haft will er, anstatt eines Anwalts, dass einer seiner ehemaligen Schüler, der junge Psychologe Jeffrey Garth, ihn vor Gericht vertritt. Er ist davon überzeugt, dass Garth ihm glauben wird und so bestmöglich vor der Jury verteidigen kann.

Draculas Leiche „verschwindet“ noch bevor sie zu Scotland Yard überführt werden kann.

Eine junge Frau, die Gräfin Zaleska, ist für sein Verschwinden verantwortlich. Sie „beerdigt“ Dracula, indem sie seinen Körper verbrennt und weiht. Sie hofft dadurch selbst wieder frei zu werden, doch hat sie weiterhin das Verlangen nach Blut. Bereits am nächsten Abend überfällt sie einen Mann auf offener Straße.

In der Zwischenzeit werden die Gräfin, die als eine Künstlerin vorgestellt wird, und Garth

miteinander bekannt gemacht. Sie trifft auch auf Garth junge Assistentin Janet. Zwischen den beiden herrscht kaum Sympathie. Als die Gräfin erfährt, dass Garth sie vielleicht von ihrem „Leiden“ erlösen kann, vereinbaren sie ein weiteres Treffen in ihrer Wohnung. So wie Garth dort ist, fällt ihm auf, dass sie nirgends einen Spiegel hat. Sie will ihm nicht so recht sagen, was konkret ihr Problem ist, nur dass sie eine unstillbare Gier nach etwas hat, und nicht weiß wie sie davon loskommen könnte. Er sagt ihr, dass beste ist, und so macht er es in seiner Klinik mit Alkoholikern, sich seiner zu Sucht stellen. Er hat diese mit einer Flasche Alkohol in einen Raum gesperrt, und sie haben der Versuchung widerstehen müssen. Sie soll sich ihrer Versuchung auch einfach stellen.

Noch in der selben Nacht begibt sie sich in ihr Atelier. Ihr Diener Sandor „besorgt“ in der Zwischenzeit ein „Modell“. Das junge Mädchen Lili wird von der Gräfin herzlich willkommen geheißen, sie gibt ihr zu trinken und zu essen. Sie erklärt dem Mädchen, dass sie ihren Nacken und Schulterbereich malen möchte. Lili entblößt sich dafür, was die Gräfin zusehends erregt. Sie kann ihre Gier nicht im Zaum halten und fällt über sie her. In der Klinik wird Garth am nächsten Morgen zu einem besonders merkwürdigen Fall in ein Zimmer gerufen. Es ist das Mädchen von letzter Nacht, das halbtot aufgefunden wurde. Man hat ihr bereits Bluttransfusionen gegeben, doch ist sie nach einigen Wirren Worten in eine Art Trance verfallen. Auch die Male am Hals geben den anderen Ärzten ein Rätsel auf. Als Garth diese sieht, will er, dass man sofort Von Helsing informiert. Garth, der Polizeichef und Von Helsing unterhalten sich und bringen die verschiedenen mysteriösen Vorkommnisse miteinander in Verbindung. Garth glaubt Von Helsing's Vampir Theorie, nur der Polizeichef bleibt etwas skeptisch. Von Helsing beauftragt Garth Informationen vom Mädchen zu bekommen. Wenn er wüsste wo sich das Versteck befindet, kann er den Vampir töten.

Die Gräfin hat mittlerweile erkannt, dass ihr niemand helfen kann und sich dazu entschlossen zurück nach Transsylvanien zu gehen. Aber sie will Garth mitnehmen und zu ihrem Gefährten machen. Ihr Diener Sandor ist darüber nicht begeistert, denn ihm war diese Rolle von ihr versprochen worden. Die Gräfin geht zu Garth in die Klinik, wo sie ihm von ihrem Vorhaben, London zu verlassen, berichtet. Garth hegt mittlerweile den Verdacht, dass die Gräfin hinter allem stecken könnte und versucht sie zu beschwichtigen. Er wird zu einer Patientin (Mädchen Lili) gerufen und bittet sie in der Zwischenzeit zu warten. Da kommt seine Assistentin Janet ins Zimmer. Die Gräfin und sie konnten sich von Anfang an nicht wirklich leiden. Beide hegen Gefühle für Garth. Die Gräfin weiß, dass Garth nicht freiwillig mit ihr kommen wird, daher lässt sie Janet von Sandor entführen. Unter Trance konnte Lili Garth den Ort des „Verbrechens“ sagen. Er informiert den

Polizeichef und macht sich sogleich auf die Suche. Als er das Atelier findet, trifft er dort die Gräfin an. Sie erzählt ihm von der Entführung Janets und für welchen Preis sie die junge Frau wieder frei lässt. Er glaubt ihr nicht und verneint.

Als er erfährt, dass Janet tatsächlich verschwunden ist, ist die Gräfin bereits fort. Der Polizeichef konnte inzwischen mehr oder weniger von der Existenz von Vampiren überzeugt werden. Es wird eine Großfahndung nach Janet raus gegeben, doch befindet die sich bereits in einem Flugzeug Richtung Transsylvanien. Garth macht sich sofort an ihre Verfolgung.

In Transsylvanien hat sich bereits wieder Angst und Schrecken breit gemacht, als die Bewohner sehen, dass das Schloss wieder bewohnt wird. Die Gräfin hat einen böartigen Bann über Janet ausgesprochen, den nur sie wieder brechen kann. Jeder Versuch Janet auf andere Weise davon zu befreien, könnte tödlich ausgehen. Garth kommt im Schloss an und findet Janet. Die Gräfin erklärt ihm, dass nur sie den Bann brechen kann. Sie würde es im Austausch für sein Leben auch tun. Garth, der Janet über alles liebt, will gerade sein Leben für Janets opfern, als ein hölzerner Pfeil das Herz der Gräfin durchbohrt. Sandor rasend aus Eifersucht, will einen zweiten Pfeil auf Garth schießen, da kommen Von Helsing und der Polizeichef zur Hilfe. Die Gräfin taumelt auf den Balkon und stirbt. Durch ihren Tod wird Janet vom Bann erlöst und wacht auf.

5.3.3. Ergebnisse von Schlüsselsequenzen/ -szenen:

Filmtitel: Draculas Tochter (R: L. Hyllier, 1936)

Bildinhalt	Handlungsverlauf/ Geschehen	Symbolik
SZ1a Gräfin Zaleska und ein Polizist vor Gefängniszellen.	Der nervöse Polizist, der auf die zwei Leichen (Dracula und Renfield) in den Särgen achten soll, hört ein Geräusch,dreht sich um und da steht eine Gestalt vor ihm. Es ist eine Frau, die sich gänzlich in einem schwarzen Mantel gehüllt, verborgen hält. Nur ihre ausdrucksstarken, großen Augen sind zu sehen. Langsam geht sie auf ihn zu und fragt, ob er der Verantwortliche ist. Verängstigt und unsicher weicht er zurück und setzt sich hinter seinen Schreibtisch. Sie sagt, dass sie Draculas Leiche sehen will, um zu überprüfen, ob er wirklich Tod ist. Er versichert ihr, dass er auf alle Fälle Tod ist, er aber	Dadurch, dass sich der Polizist hingesetzt hat, muss er zu ihr aufschauen, was ihr Größe verleiht. Sie ist höflich und spricht in einem ruhigen, angenehmen Tonfall. Sie kleidet sich elegant und trägt eine klassische Hochsteckfrisur.

		niemanden in den Raum lassen darf und dass es sich dabei um eine Anordnung von Scotland Yard handelt. Sie bietet ihm Geld an, doch lehnt er ab. Dann zeigt sie ihm ihren Ring und versetzt ihn in Trance.	
SZ1b	Garth zu Besuch bei einer Bekannten, Janet ein Diener, die Gräfin und weitere Gäste.	Garth und seine Bekannte unterhalten sich gerade über die Gräfin und deren Gemälde, als diese den Raum betritt. Sie bleibt am Treppenabsatz stehen und blickt in die Runde. Erstaunt sieht Garth zu ihr hinauf. Er starrt sie förmlich an, worauf ihn seine Assistentin Janet Aufmerksam macht. Sie necken sich. Garth Bekannte begrüßt die Gräfin und stellt sie den anderen vor (B: „You know, my guests are dying to meet you!“). Janet und die Gräfin haben keinen Draht zu einander, aber die Gräfin findet gleich Gefallen an Garth.	Die Gräfin sticht mit ihrem eleganten, aristokratischen und vornehmen Verhalten besonders hervor. Sie ist unter den Gästen etwas „Besonderes“ - sie hat aufgrund ihrer Herkunft und ihrer Tätigkeit als Künstlerin etwas „Exotisches“ an sich; von ihr geht eine unglaubliche Anziehungskraft aus. Garth spricht sogleich darauf an. Janet, als absoluter Gegensatz zur Gräfin – spricht wie ihr der Mund gewachsen ist, trägt moderne Kleider und einen Kurzhaarschnitt - merkt das sofort und schaltet auf „Abwehr“. Sie sieht in der Gräfin eine potentielle Konkurrentin (und auch umgekehrt).
SZ2a	Gräfin Zaleska und ein Mann in Smoking in den Straßen Londons. Sandor der im Atelier wartet.	In ihren Mantel gehüllt verfolgt die Gräfin einen Mann im Smoking. Er bleibt stehen, um sich eine Zigarette anzuzünden. Er dreht sich um, da steht die Gräfin vor ihm. Sie sieht ihm tief in die Augen. Er steht wie verzaubert da und rührt sich nicht. Man sieht nicht wie sie ihn beißt, aber als sie in ihrem Atelier ankommt, atmet sie schwer.	Geheimnisvolle Gefahr, die von der Frau ausgeht, die !Männer! in ihren Bann zieht und verführen kann. Leidenschaftliche Erregung hält bis Rückkehr ins Atelier an.
SZ2b	Gräfin Zaleska, Sandor und ein Mädchen, Lili, in ihrem Atelier.	Das Mädchen betritt das Atelier, in das Sandor sie gebracht hat. Die Gräfin begrüßt sie herzlich. Lili ist ein wenig eingeschüchtert, aber wegen Sandor, weil sie sich nicht so sicher war, ob er ihr die Wahrheit sagt. Die Gräfin beruhigt sie und begleitet sie zum Kamin, damit sie sich wärmen kann. Sandor bringt ein Tablett mit Essen und Trinken herein. Die Gräfin bietet es Lili an. Sie solle sich stärken und wärmen. Die Gräfin fragt, ob Lili schon vorher gemodelt hat und erklärt ihr,	Stärken und Wärmen damit „genug“ Blut im Kreislauf des Mädchens fließt. Das Mädchen misstraut einem fremden Mann, jedoch nicht einer Frau. Das Beißen und aussaugen des Mädchens kann als lesbische Handlung gedeutet werden. Die Frage nach der Erfahrung im Modellstehen, wird als Frage nach ihrer Jungfräulichkeit verstanden.

dass sie Studien über Köpfe und Schultern von jungen Mädchen macht. Sie muss dazu ihre Bluse ausziehen, was für Lili aber kein Problem darstellt. Die Gräfin zeigt ihr, wo sie sich umziehen kann. Lili macht sich frei und die Gräfin blickt sehnsüchtig zu dem Mädchen. Als Lili in ihrem Unterhemd vor ihr steht, möchte die Gräfin, dass sie noch ihre Träger hinunter gibt. Mit freiem Nacken und Schultern steht Lili nun vor der Gräfin, die langsam auf das Mädchen zugeht und ihr mehr Wein reicht, damit sie sich noch mehr aufwärmt. Lili geht zum Kamin und dreht sich um, als ihr der merkwürdige Blick der Gräfin auffällt. Sie denkt, dass sie nicht in die Studie passt, aber die Gräfin beteuert, dass es ganz das Gegenteil ist, sie sei perfekt. Lili fühlt sich nicht mehr so wohl. Die Gräfin sieht sie sehnsüchtig an. Sie zeigt Lili ihren Ring, was dem Mädchen Angst macht. Sie möchte gehen, doch die Gräfin lässt sie nicht. Sie kommt dem Mädchen immer näher und dann hört man es nur mehr schreien.

SZ3	XXX	XXX	XXX
SZ4	Gräfin Zaleska, Garth, Janet und Sandor im Schloss Dracula.	Janet liegt auf einem Sofa. Die Gräfin hat einen Bann über sie gesprochen. Garth will sein Leben gerade der Gräfin opfern bzw. zu ihrem Gefährten werden, um Janet zu retten, als ein hölzerner Pfeil durch ihr Herz geschossen wird. Janet fasst sich an ihr Herz und stöhnt genau im selben Moment. Der Schütze ist Sandor, der von Eifersucht getrieben, geschossen hat.	Der verschmähte Liebhaber rächt sich, indem er einen Pfeil auf sie schießt und durch ihren Tod, kann niemand anderes sie mehr haben. Das Eindringen des Pfeils wird hier gleichbedeutend mit dem Geschlechtsverkehr in der Hochzeitsnacht gesehen, worauf kein anderer mehr „Anspruch“ auf die Frau hat.
SZV	XXX	XXX	XXX

5.3.4. Analyseergebnis:

5.3.4.1. Geschichtlicher Hintergrund:

Wie bereits bei der Analyse zu „Dracula“ aus dem Jahr 1931 festgestellt wurde, hat sich das Rollenbild der Frau zu ändern begonnen, worin viele eine Gefahr für die Gesellschaft sahen.

Man vermutete einen verstärkten Geburtenrückgang und „*die Entthronung des Familienideals*“:

„In dem neuen Frauentypus, als dessen charakteristische Merkmale immer wieder Flottlebigkeit, Verachtung veralteter Ansichten, Freizügigkeit und männliche Sitten und Gebräuche, Rauchen, Trinken und Sporttreiben hervorgehoben wurden, sah man die Wurzel allen Übels.“²³¹

Der Gegensatz der „neuen“ modernen Frau, wie sie sich seit den 20er Jahren etablieren begann, und der klassischen Variante, der man teilweise nachtrauerte, wird in diesem Film stark hervorgehoben.

Dieser neue Typus von Frau, „Flappers“ genannt, war selbstbewusst und kess, legte Wert „*auf einen durchtrainierten sportlichen-schlanken Körper, auf saloppe Kleidung und den modisch-kurzen Bubikopf.*“ Es wurde die Ansicht vertreten, diese jungen unverheirateten Frauen sind beruflich aktiver und daher „*in ihrem Liebesbegehren freierzigere und aggressivere Frau(en) auf der ständigen Jagd nach dem geeigneten Mann.*“ Sie wurde als Verführerin und Gefahr für das eheliche Treueverhältnis gesehen. Wenn sie verheiratet wäre, würde sozusagen weniger Gefahr von ihr ausgehen.²³² Laut Faulstich treten erotische Frauen immer in Krisenzeiten auf und meistens in Verbindung mit der dämonischen Frau. Im Zweiten Weltkrieg waren die Pin- Up- Girls die „*Idol(e) der Soldaten*“, aber nach ihrer Rückkehr in die Heimat, „*zu Heim und Familie*“, befriedigten sie ihre Bedürfnisse wieder auf „normalem“ Wege. Die Pin- Ups wurden „*dämonisiert und später lächerlich gemacht*“.²³³

Wenn man sich diese Ansicht als Grundlage für die Interpretation des Films her nimmt, findet man in Janet die moderne junge Frau, die selbstständig ist, ausspricht was sie denkt, Auto fährt und eine moderne Frisur trägt, wieder. Die Gräfin spricht im Gegensatz zu ihr nicht sehr viel, aber wenn, dann wählt sie ihre Worte sorgfältig. Sie entspricht dem

²³¹ Stölken, S. 89 zitiert nach: Bagel-Bohlan (1990).

²³² Vgl.: Stölken, S. 90 in: Bagel-Bohlan (1990).

²³³ Vgl.: Faulstich (1980), S. 75.

klassisch kulturell gesitteten Beispiel einer Frau (sh. SZ1a&b).

Aber dennoch verbirgt sich hinter der Gräfin etwas Düsteres und Geheimnisvolles, vor dem man sich hüten sollte. So kann man eigentlich sagen, dass von beiden Frauen eine gewisse Gefahr²³⁴ ausgeht.

Die Gefahr, die von der Gräfin ausgeht, ist die der bestialischen Verführerin: SZ2a&b: Die Gräfin zieht einen Mann in ihren Bann, der daraufhin zu ihrem Opfer wird. Man sieht nicht, wie sie die Tat vollzieht, doch hält ihre Erregung bis zu ihrer Rückkehr ins Atelier an. Damit soll ihre unglaublich animalische Leidenschaft zum Ausdruck kommen. Auch das sie an beiden Geschlechtern Interesse findet, soll dies bezeugen. Die unglaubliche Anziehungskraft, die das junge Mädchen auf sie ausübt und ihre unbeherrschbare Gier nach ihr, zeigen dies deutlich. Die Frage, ob das Mädchen bereits Erfahrung beim Modellstehen hat, kann als Frage nach ihrer Jungfräulichkeit verstanden werden. Dass das Mädchen noch keine „Erfahrung“ hat, scheint sie keinesfalls an ihrem Vorhaben zu hindern.

Hier sieht man auch den deutlichen Unterschied zwischen dem was Männer und was Frauen dürfen: Es wird offensichtlich, dass es der Männerwelt nicht recht war, von einer Frau verführt zu werden, denn der „Akt“ mit dem Mann wird im „Off“ vollzogen und die Verführung bis knapp vor dem eigentlichen Biss (Höhepunkt) bei dem Mädchen, wird indes genau dargestellt.

In der SZ1b sieht man die offensichtliche Wirkung, die die Gräfin auf Garth ausübt. Sie sticht unter den anderen Gästen förmlich hervor. Obwohl sie eigentlich das traditionelle Rollenmuster widerspiegelt, ist sie hier eigentlich eine Ausnahme. Das kann so verstanden werden, dass man sich mit der neuen Frauenrolle inzwischen abgefunden hat, aber dennoch nach gewissen alten Traditionen sehnt.

Die Gräfin verkörpert aus dieser Sicht etwas „Ungewöhnliches“, fast „Exotisches“, das man mit Vorsicht genießen sollte. Garth kann der Versuchung zwar widerstehen, denn er lässt sich nicht von seinen Trieben leiten und bleibt rational, so dass er die Gefahr, die von der Gräfin ausgeht erkennen kann, aber will er sich später, seiner Liebe zu Janet wegen, opfern. In letzter Sekunde kann er der Gräfin „entkommen“, da sie von ihrem Diener, dem sie eigentlich ihre Treue versprochen hatte, „domestiziert“ wird (sh. SZ4). Er hat ihr das Leben und das mit einem anderen Mann, durch einen Pfeilschuss in die Brust, genommen, was so zu verstehen ist, dass er sie zu seiner Frau genommen hat und somit das Anrecht auf

²³⁴ Gräfin als „Sex-Monster“ und Janet als berufstätige, freche Frau;

sie hat. Der Pfeil als Phallussymbol kann durch sein Eindringen (Geschlechtsverkehr in der Hochzeitsnacht) als Besiegelung ihrer (ehelichen) Verbindung gesehen werden.

Die Rolle von Janet, als arbeitende, selbstständige Frau wird hier als „normal“ gesehen. Auch die Gräfin erhält sich selbst, jedoch als Malerin, was nicht so üblich ist und sie dadurch wieder zu jemanden „Besonderen“ macht. Janet, hingegen, übt eine für diese Zeit „geläufige“ Tätigkeit als Sekretärin aus. So ist Janet als Garth Assistentin stets an seiner Seite, ihre freche Art und ihr teilweise „undamenhaftes“ Wesen gehören für ihn bereits zum Alltag. Daher entscheidet er sich auch für sie, für das „normale“ Alltagsleben. Das Eindringen des Pfeils in die Brust der Gräfin bewirkt auch indirekt bei Janet eine „Änderung“: Sie stöhnt auf, als der Pfeil die Gräfin trifft. Danach umarmen sich Garth und Janet. Sie wirkt ruhiger und man weiß, die zwei werden eine Ehe eingehen. So kann man in gewisser Weise behaupten, dass auch Janet „domestiziert“ wurde.

Anhand des Films wird deutlich welche „Gefahren“ man hinter den verschiedenen Frauenbildern vermutete: Auf der einen Seite die fremde, exotische Frau, die mit ihren animalischen Trieben den Männern ihre Lebenskräfte („-säfte“) raubt und in ihrer zügellosen Leidenschaft nicht einmal vor unschuldigen jungen Frauen (Jungfrauen) halt macht. Und auf der anderen Seite die moderne, selbstständige und berufstätige Frau, die sich von den Männern nichts sagen oder gefallen lässt, in der man dennoch das Bild einer Ehefrau und Mutter sieht und sie deshalb die bessere Wahl darstellt. So kann festgestellt werden, dass nach bürgerlicher Moralvorstellung sexuelle Normverstöße höher gewertet werden.

5.4. „Draculas Haus“

5.4.1. Informationen zum Film:

USA; 1945; OT: „House of Dracula“;

Der schwarz- weiß Film lässt die verschieden Monster der Gruselklassiker zusammentreffen.

Regie: Erle C. Kenton

Drehbuch: Edward T. Lowe jr.

Personen:

Lon Chaney Jr.: Lawrence „Larry“ Talbot

Onslow Stevens: Dr. Edelmann

John Carradine: Graf Dracula/ Baron Latos

Martha O'Driscoll: Milizia Morelle

Jane Poni Adams: Nina

Lionel Atwill: Inspektor Holtz

Glenn Strange: Frankensteins Monster

5.4.2. Inhaltsangabe:

Dr. Edelmann, ein angesehener Arzt aus Vasaria, betreibt eine Klinik für unheilbar Kranke. Zu seinen Patienten zählen Graf Dracula und Lawrence Talbot. Der Graf will, dass der Doktor ihn von seiner Gier nach Blut befreit und Talbot, der sich bei Vollmond in einen Werwolf verwandelt, möchte davon geheilt werden.

Der Doktor will beiden helfen und sucht nach möglichen Heilmitteln. Bei der Untersuchung von Draculas Blut findet er einen Virus, den er mittels Bluttransfusionen bekämpfen will. Dazu zapft er das infizierte Blut des Grafen ab und verabreicht ihm sein eigenes. Doch Dracula ändert seine Meinung. Er will die attraktive Krankenschwester Miliza zu seiner Braut machen. Bei einer weiteren Transfusion fällt der Doktor in Ohnmacht und der Graf hypnotisiert die zweite Krankenschwester, Nina, und stoppt die Transfusion. Stattdessen leitet er sein infiziertes Blut in die Venen des Doktors. Dann macht sich Dracula daran Milizia, die er unter seinen Bann gesetzt hat, zu seiner Braut zu machen, aber Dr. Edelmann gelingt es ihn davon abzuhalten. Da der Morgen bereits graut, versteckt sich der Graf in seinem Sarg im Keller. Da der Doktor von diesem weiß, geht er hinunter, schiebt den Sarg vor das Fenster, durch das das Sonnenlicht herein strahlt. Er öffnet den Sarg und Dracula zerfällt und nichts, bis auf sein Skelett und dem Siegelring, bleibt von ihm übrig. Milizia wird durch den Tod des Grafen von seinem Bann erlöst.

Der Doktor hat Talbot versprochen ihn mittels den Sporen einer seltenen Pflanze zu heilen. Dieser trägt jedoch keinen Hoffnungsschimmer mehr in sich und stürzt sich von den Klippen. Der gutmütige Doktor gibt ihn aber nicht auf, sondern hofft, dass Talbot in eine verborgene Höhle gespült wurde. Die zwei Krankenschwestern und der Helfer Siegfried lassen ihn an einem Seil hinunter. Er durchsucht die Höhle und findet Talbot bzw. findet dieser in Wehrwolfsgestalt den Doktor und greift ihn an. Er verwandelt sich jedoch rechtzeitig zurück und dem Doktor passiert nichts. Als sie sich in der Höhle umsehen, stellt

Dr. Edelmann fest, dass dort das ideale Klima für die Pflanzen herrscht und sie so schneller wachsen würden. Als sie die Höhle weiter durchforsten finden sie Frankensteins Monster. Die Kreatur wurde in die Höhle gespült und hat dort im Schlamm überlebt. Der Doktor will sie mit in sein Labor nehmen und zum Leben erwecken, doch können Talbot und Nina ihn davon abhalten. Er begreift, dass es ein schwerwiegender Fehler wäre die Kreatur wieder zum Leben zu erwecken und verspricht es auf gar keinen Fall zu versuchen. In der Zwischenzeit beginnt sich der bösartige Virus in Dr. Edelmanns Körper zu verbreiten und er verwandelt sich immer wieder in eine bösartige vom Wahnsinn getriebene Kreatur (ähnlich wie Dr. Jekyll und Mr. Hide). Als er sich das erste Mal in die böse Kreatur verwandelt, versucht er Frankensteins Monster wiederzubeleben, doch wird er von Nina unterbrochen. Er kämpft gegen das Böse an und kann es soweit unterdrücken, dass er weder Nina etwas tut, noch das Monster zum Leben erweckt. Dr. Edelmann will unbedingt, noch bevor das Böse gänzlich die Macht über ihn hat, Talbot operieren. Mit der Hilfe der zwei Krankenschwestern verläuft die Operation gut. Aber Talbot ist geschwächt und muss im Rollstuhl sitzen. Auch wissen sie noch nicht, ob er auch wirklich geheilt werden konnte. Sie müssen noch bis zum nächsten Vollmond warten, der jedoch bereits in der folgenden Nacht scheint.

Der Doktor, wieder vom Bösen übermannt, bringt Siegfried um. Dieser war gerade auf dem Weg in die Stadt, als der Doktor über ihn herfällt. Der Pferde-Wagen rast ohne Lenker in die Stadt und die Bewohner werden aufmerksam. Beide fallen vom Wagen und der Doktor flieht. Für Siegfried kommt jede Hilfe zu spät und keiner hat erkannt, wer genau der Täter war, aber sie können der „Gestalt“ bis zur Klinik folgen und deshalb vermuten sie, Talbot ist der Mörder. Gerade als die Polizei an der Türe klopft, kommt der Professor wieder zu sich und lässt sie herein. Diese gehen zu Talbot und der Professor bezeugt, dass er es nicht getan haben kann, da er sich noch immer von der Operation erholen muss. Diese lassen sich fürs erste überzeugen.

Während eines weiteren Vorfalls erweckt der Doktor das Monster schließlich zum Leben. Nina kommt dazu und wird von ihm getötet. Durch den fürchterlichen Schrei sind nun auch Talbot und Miliza in das Labor gerannt. In der Zwischenzeit hat die Polizei einen Beweis, dass der Doktor an Siegfrieds Tod beteiligt war. Sie dringen in die Anstalt ein und eilen in das Labor, wo sie vom Monster attackiert und getötet werden. Talbot schießt auf den Doktor und tötet ihn. Das wütende Monster geht auf Talbot los und sie kämpfen miteinander. Dabei entzündet sich ein Feuer, wobei Talbot und Milizia flüchten können, während das Monster von den Flammen umringt wird und schließlich seinen Tod findet.

5.4.3. Ergebnisse von Schlüsselsequenzen/ -szenen:

Filmtitel: Draculas Haus (R: E.C. Kenton, 1945)

	Bildinhalt	Handlungsverlauf/ Geschehen	Symbolik
SV1	Dracula, Milizia und Dr. Edelman mit Katze in seiner Klinik.	Dracula fliegt als Fledermaus vor das Fenster der schlafenden Milizia. Er verwandelt sich in seine menschliche Gestalt und beginnt gerade ihre Gedanken unter seine Kontrolle zu bringen, als er einfach so von ihr ablässt. Er geht eine Stiege hinunter, wo er in ein Zimmer geht, in dem Dr. Edelman sich befindet. Dieser ist in seinem Stuhl, mit einer Katze am Arm, eingenickt. Die Katze rennt fauchend vor Dracula davon, wodurch der Doktor aufwacht. Etwas erstaunt, aber nicht im geringsten erschrocken, fragt er was der Graf hier tut und wer er überhaupt ist. Dieser stellt sich als Baron Latos vor. Er ist extrem höflich und entschuldigt sich beim Professor für sein Eindringen um solch eine Uhrzeit. Der Graf bittet den Doktor mit ihm in den Keller zu gehen. Dr. Edelman ist sichtlich verwirrt, aber geht mit ihm mit. Der Graf sagt, dass er dem Doktor alles noch vor Sonnenaufgang erklären wird.	Wie er vorm verschlossenen Fenster bzw. der Balkontür steht, wirkt es, als würde er hinter Gittern festgehalten werden. Geht die Treppe hinunter bis er vorm Doktor auf gleicher Höhe steht. Er trägt einen Anzug mit Zylinder und Cape. Er hat ein vornehmes, aristokratisches Auftreten; er wirkt in seiner Art vertrauenswürdig, aber dennoch ist er ein Fremder, der etwas zu verbergen hat.
SV2	Schwester Milizia und Graf Dracula in ihrem Zimmer. Dr. Edelman und Talbot stürmen herein.	Milizia liegt in ihrem Nachtgewand und offenem Haar gebannt auf einem Sofa. Der Graf kommt als Fledermaus in ihr Zimmer geflogen und verwandelt sich vor ihr in seine menschliche Gestalt. Sie richtet sich auf und streckt ihm ihre Arme entgegen. Er nimmt sie zu sich unter sein Cape, doch da kommt Dr. Edelstein durch die Balkontür, „bewaffnet“ mit einem Kruzifix, ins Zimmer gestürzt und Talbot auf der anderen Seite des Raumes. Der Graf lässt von Milizia ab und versucht sich unter seinem Cape vor der Kraft des Kruzifixes zu	Milizia hat davor noch Schwestern Uniform getragen und jetzt wartet sie in Nachtgewand und offenem Haar, was auf eine gelockerte Stimmung hindeutet. Sie steht unter seinem Bann und wartet auf ihn; sie zeigt ihre Bereitschaft indem sie ihm ihre Arme bereitwillig entgegenstreckt. Sein Cape dient als Schutzschild: einmal nimmt er die Frau unter seinen Schutz, was gedeutet werden kann, dass er als ihr Gefährte für ihre Sicherheit sorgt und einmal, um sich selbst vor

		verbergen. Milizia bricht bewusstlos zusammen.	äußeren Angriffen zu schützen.
SV3	XXX	XXX	XXX
SV4	Graf Dracula in seinem Sarg im Keller und Dr. Edelmann.	Nach einer Verfolgungsjagd findet der Doktor Dracula in seinem Sarg liegend. Da der Morgen graut, schiebt er diesen in das Sonnenlicht und öffnet den Deckel. Dort liegt der Graf und rührt sich nicht. Die Sonnenstrahlen vernichten ihn und nur sein Skelett und der Siegelring bleiben übrig.	Dr. Edelmann, der eigentlich als Arzt helfen und keinen Schaden zufügen will, kann den Grafen nur indirekt töten, indem er ihn dem Sonnenlicht aussetzt.
SVZ	XXX	XXX	XXX

5.4.4. Analyseergebnis:

5.4.4.1. Geschichtlicher Hintergrund:

Durch den Zweiten Weltkrieg sah man ein Ende in der Massenarbeitslosigkeit und einen Anstieg im Wohlstand, was aber von der Angst begleitet wurde, einen „*Rückfall in die Depression*“ zu erleiden, wenn die Kämpfe beendet sind. Auch kamen im Laufe der 40er Jahre „neue Gefühle der Bedrohung“ durch die Atombombe und die Angst vor dem Kommunismus hinzu. Speziell die Amerikaner fürchteten sich vor einer südosteuropäischen Überfremdung.²³⁵

Im phantastischen Film in dieser Zeit, finden solche Ängste und Aggressionen „*nur in verschlüsselter Form ihren Ausdruck*“:

„Wenn man die stilbildenden Vertreter des Genres betrachtet – neben ‚Frankenstein‘ Tod Brownings ‚Dracula‘ (1931), Rouben Maoulians ‚Dr. Jekyll und Mr. Hyde‘ (1931) [...] -, so fallen eine Reihe von Gemeinsamkeiten ins Auge, die Schlüsse auf das Rezeptionsklima der Zeit zulassen.[...] wird der Einbruch eines gefährlichen Halbwesens in die bestehende Ordnung dargestellt – und die Wiederherstellung der Ordnung durch die Zerstörung des Eindringlings. Das Halbwesen [...] dient als Projektionsfigur spezifischer Ängste und Aggressionen: Ängste vor einer außer Kontrolle geratenen Wissenschaft (‚Frankenstein‘, ‚Dr. Jekyll‘), vor der Macht des Sexualtriebs (‚Dr. Jekyll‘), [...], Aggression gegen den europäischen Liebhaber und Nichtstuer (‚Dracula‘). Der gemeinsame Kristallisationspunkt dieser Filme ist die sexuelle Aggression gegen die Frau, die als passives, unschuldig blondes Wesen erscheint.“²³⁶

²³⁵ Vgl.: Dorn (1994), S. 101 ff.

²³⁶ Drexler, S. 154 zitiert nach: Faulstich/Korte (1991).

In „Draculas Haus“ vereinen sich diese „Halbwesen“ und übernehmen spezifische Rollen und Funktionen:

Die Figur des Grafen Dracula dringt als das unterschwellige Übel, in das Leben der Klinikbewohner ein und bringt sie in Gefahr: Dr. Edelmann vertraut dem Fremden blind (sh. SZ1) und muss in der Folge mit seinem Leben für dieses leichtsinnig erbrachte Vertrauen bezahlen bzw. wird er selbst zu einem Halbwesen.

In SZ2 wird Milizia, die blonde (!) Krankenschwester, beinahe zu einem Opfer des Grafen. Da er sie durch Trance unter seine Kontrolle gebracht hat, kann er in ihr Schlafzimmer eindringen. Dort wartet sie bereits auf ihn. Sie trägt nicht mehr ihre Arbeitskleidung, sondern hat sich ein leichtes Nachtgewand angezogen und ihre Haare fallen offen herunter, was als Zeichen für eine Lockerung der Stimmung gesehen wird. Sein Vorhaben, sie zu seiner Gefährtin zu „machen“, kommt dadurch zum Ausdruck, dass er sein Cape um sie wirft. So ist der Bereich unter seinem Cape als intimer Bereich zu sehen und als ihr Gefährte sorgt er sich um ihre Sicherheit, die ihr an seiner Seite und unter seinem Cape geboten wird. Sie wird als passiv, unschuldig und hilflos gesehen, was auch der Graf erkannt hat, da er gleich sein Cape um sie wirft. Da Milizia ein Opfer des Grafen ist und selbst nichts getan hat, was eine Sanktion rechtfertigen würde, kann sie gerettet werden, indem Talbot und der Doktor den Grafen in die Flucht zwingen.

Man kann den Grafen als Projektionsfigur für die Macht des Sexualtriebs und der Aggression gegen „ausländische“ Liebhaber, die unschuldige Frauen verführen, sehen. Diese scheint so stark gewesen zu sein, dass der Graf ziemlich am Anfang des Films sein Ende gefunden hat. Der Doktor vernichtet ihn, aber nicht direkt, da er heilen und helfen und nicht töten will, sondern indirekt, indem er ihm dem Sonnenlicht aussetzt (sh. SZ4).

Dr. Edelmann wird durch das Blut Draculas vom Bösen infiziert und dadurch selbst zu einem Halbwesen, das außer Kontrolle gerät und dabei ist, Übel über andere zu bringen: Als das Böse bringt er seinen Gehilfen um und erweckt das Frankenstein Monster zum Leben, was er schließlich mit seinem eigenen Leben bezahlen muss.

Hier findet sich die Projektion der Angst vor einer außer Kontrolle geratenen Wissenschaft wieder.

Talbot, der sich bei Vollmond in einen menschenmordenden Werwolf verwandelt, ist sich der Gefahr, die er mit sich bringt, bewusst und will niemanden wissentlich Schaden zufügen. Er sieht keinen Ausweg, außer in seinem Tod. Doch überlebt er seinen freimütigen Sturz in die Tiefe, da er es verdient hat zu leben, weil er seine Taten und das

Leben als Monster bereut. In seiner Heilung findet er schließlich die Erlösung. Außerdem tötet er den „bösen“ Dr. Edelmann und bezwingt das Frankenstein Monster. Für all diese Taten und seiner Gutmütigkeit wird er zum Schluss „belohnt“, indem er das Herz der schönen Milizia gewinnt.

Generell wartet der Film mit wenigen sexual- psychologischen Symbolen auf. Bis auf die Szene im Schlafzimmer, in der die in Trance versetzte Milizia auf Dracula wartet, konnte keine weitere der Interpretation unterzogen werden. Dies liegt wohl an dem Umstand, dass der Graf und der Vampirismus nicht als Hauptfigur bzw. Hauptmotiv des Films dienen, sondern „nur“ als Auslöser allen Übels heran genommen wurden.

5.5. „Dracula“

Nach Bram Stokers Roman „Dracula“.

5.5.1. Informationen zum Film:

Großbritannien; 1958; OT: „Horror of Dracula“;

Durch seine für die 50er Jahre noch nicht übliche Drastik in der Darstellung von „Gewaltszenen“ (lange Fangzähne, Bisswunden, Brandmale und Verwesungen), erwartete man eine Welle von Nachahmungen.

Regie: Terence Fisher

Drehbuch: Jimmy Sangster

Personen:

Christopher Lee: Graf Dracula

Peter Cushing: Van Helsing

Michael Gough: Arthur Holmwood

Melissa Stribling: Mia Holmwood (engl. Originalfassung Mina)

Carol Marsh: Lucy Holmwood

John Van Eyssen: Jonathan Harker

Valerie Gaunt: Vampirfrau

Janina Faye: Tania

Olga Dickie: Ann (engl. Originalfassung Gerda)

Barbara Archer: Doris (engl. Originalfassung Inga)

George Woodbridge: Wirt

Miles Malleon: J. Marx, Bestattungsunternehmer

Geoffrey Bayldon: Portier

5.5.2. Inhaltsangabe:

Das Intro für den Film: Man sieht ein großes altes Schloss von außen, dann einen Sarg mit der Aufschrift Dracula und Blut das herunter rinnt.

Die Geschichte spielt im Jahr 1885. Jonathan Harker ist im Schloss des Grafen Dracula angekommen. Er gibt sich als Bibliothekar aus, ist aber eigentlich hinter dem Grafen her.

Sein Auftrag lautet diesen zu vernichten. Er trifft den Grafen nicht gleich an, sondern eine verängstigte junge Frau, die Harker um Hilfe anfleht. Als diese den Grafen erblickt, flieht sie. Harker wird vom Grafen herzlichst willkommen geheißen und auf sein Zimmer gebracht. Harker richtet sich gerade im Zimmer ein, als Dracula noch einmal stört, um Harker einen Schlüssel zu übergeben. Dabei entdeckt er ein Bild von Harkers Verlobten Lucy. Dracula verlässt das Zimmer und sperrt Harker ein. Nicht wirklich verärgert darüber beginnt er mit seinen Notizen über Dracula (Tagebuchaufzeichnungen). Er hört etwas bei seiner Tür – er geht hin und diese ist nicht mehr verschlossen. Er geht durchs Schloss und in der Halle kommt die Frau wieder auf ihn zu. Sie fleht ihn voller Verzweiflung an, ihr zu helfen, sie weint und stützt sich auf ihn. Voller Mitleid und Fürsorge beruhigt Harker die junge Frau und hält sie dabei fest. Gierig beißt sie Harker in den Hals, aber im selben Moment kommt Dracula und schleudert die Frau wutentbrannt von Harker weg. Harker erwacht verwirrt in seinem Bett. Er hat zwei große, übel aussehende Male am Hals. Er beginnt sich zu Sorgen, ob er es rechtzeitig schaffen wird, die Welt vor dem Grafen zu befreien. Er fasst den Entschluss, alles zu unternehmen so lange er noch bei Sinnen ist, so klettert er aus dem Fenster und sucht den Grafen. Im Keller findet er schließlich zwei Särge: Der Graf mit blutverschmierten Lippen und spitzen langen Zähnen und die junge Frau. Er tötet zuerst die junge Vampirin, die anscheinend Draculas Gefährtin ist. Dann will er Dracula töten, doch der liegt nicht mehr in seinem Sarg. Entsetzt sieht sich Harker um, da sieht er den Grafen auf der Treppe. Es wird dunkel.

In einem voll mit Knoblauch behängten Gasthaus sucht Dr. Van Helsing nach seinem Freund Harker. Dort will ihm niemand Auskunft geben, weil sich alle fürchten. Nur eine junge Frau ist bereit Van Helsing das Tagebuch Harkers zu geben, welches sie gefunden hat und eigentlich verbrennen hätte sollen. Sofort macht er sich auf den Weg zum Schloss. Dort rast eine Kutsche mit einem weißen Sarg an ihm vorüber. Er durchsucht das Schloss, findet Harkers ehemaliges Zimmer und einen leeren Bilderrahmen. Van Helsing ahnt was passiert ist und sucht im Schloss weiter nach Harker. Schließlich findet er die zwei Särge im Keller. Im einen liegt eine verwesene alte Frau und am Boden neben dem Sarg Harkers Werkzeug. Van Helsing geht zum zweiten Sarg und findet dort seinen Freund Harker vor. Er liegt in der typischen Vampirhaltung im Sarg und hat spitze lange Zähne. Van Helsing muss nun seinen Freund bzw. dessen Seele befreien und ihn daher mit seinem eigenen Werkzeug pfählen.

Van Helsing überbringt die traurige Nachricht von Harkers Tod, ohne dabei auf Einzelheiten eingehen zu wollen, dessen Verlobten Lucy, eigentlich ihrem Bruder Arthur und seiner Frau Mia, weil sie selbst zu schwach ist und das nicht verkraften würde. Arthur

ist nicht gut auf Van Helsing anzusprechen, da er weiß, dass dieser etwas verschweigt. Niemand will Lucy etwas erzählen, da diese viel zu kränklich erscheint. Doch kaum verlassen Mia und Arthur den Raum, sperrt sie die Tür hinter ihnen ab und öffnet die Balkontür. Voll sehnsüchtiger Erwartung legt sie sich in ihr Bett und man sieht zwei Male an ihrem Hals. Der Graf kommt und beugt sich über sie, um ihr Blut zu trinken. Mia und Dr. Seward sind ratlos was den Gesundheitszustand Lucys betrifft. Er kann es sich nicht erklären woher der Blutverlust kommt und rät Mia eine zweite Meinung einzuholen. Gerade in diesem Moment erhält sie ein Schreiben von Van Helsing, dass er ihr einige Sachen von Harker übergeben möchte. Bei ihrem Zusammentreffen berichtet Mia von Lucys Zustand. Van Helsing möchte sich diese darauf hin genauer anschauen und findet die zwei Male. Er gibt Mia genaue Anweisungen um Lucys Leben zu retten, doch diese wird bereits in der kommenden Nacht wieder von Dracula heimgesucht und stirbt. Nach einiger Zeit und Überzeugungsarbeit gelingt es Van Helsing Arthur zur Mithilfe zu überreden. Da Van Helsing davon überzeugt ist, dass es ein Racheakt Darculas war Lucy zu töten, um sie zu seiner neuen Gefährtin zu machen, will er sie nicht gleich von ihrem Leiden erlösen, sondern durch sie auf Draculas Versteck kommen. Arthur willigt dem nicht ein, sondern besteht darauf, dass seine Schwester die verdiente Ruhe finden und nicht als Lockvogel missbraucht werden soll.

Während sich die zwei Männer weiter auf die Suche nach dem Grafen machen, wird Mia zu einer Adresse gelockt, wo angeblich Arthur auf sie wartet. Statt ihren Ehemann trifft sie dort jedoch auf Dracula und wird zu seinem Opfer. Zu Hause verbirgt sie anfangs ihre Male, aber durch einen Zufall kommen Van Helsing und Arthur auf Mias Geheimnis drauf (Arthur will Mia ein Kreuz zum Schutz geben, doch dieses hinterlässt ein fürchterliches Brandmal auf ihrer Handfläche). Voller Verzweiflung bereut Arthur, den Entschluss Lucy gleich vernichtet zu haben, anstatt ihr zu Dracula zu Folgen. Nun muss Mia diese Rolle übernehmen. Die zwei Männer gehen vor dem Haus in Position. In der Zwischenzeit öffnet Mia ihre Schlafzimmertür und wartet auf Dracula, der dann auch kommt. Die Männer bekommen nichts davon mit, doch als sie Mia finden, bleibt nur noch eine Bluttransfusion zur Rettung. Ein Dienstmädchen soll den zwei Männern zur Stärkung aus dem Keller eine Flasche Wein holen, doch diese weigert sich vehement, da sie nicht gegen Mias ausdrücklichen Befehl, nicht dort hinzugehen, verstoßen will. Da dämmt es Van Helsing und er hetzt wie ein Besessener durch das Haus in den Keller, wo er auch den weißen Sarg Draculas vorfindet. Dieser ist leer, aber der Graf ist bereits hinter ihm und schließt Van Helsing in den Keller ein. Van Helsing wirft ein Kruzifix in den Sarg, um diesen zu weihen und versucht aus dem Keller zu gelangen. Arthur, total verwirrt, öffnet die Tür, da hören

sie einen Schrei aus Mias Zimmer. Wieder hetzt Van Helsing durch das Haus, hinauf in Mias Zimmer, doch diese ist verschwunden. Das weinende Dienstmädchen erzählt, ein Mann habe sie geholt und fort getragen. Van Helsing ahnt wohin der Graf mit Mia will und schon machen sich Arthur und er auf den Weg zu Darculas Schloss, denn das ist der einzige Ort, wo er sich noch verstecken kann. Es ist nicht mehr lange bis zum Morgenrauen, so sind alle in Eile.

Beim Schloss angekommen versucht der Graf Mia einzugraben, doch Van Helsing und Arthur unterbrechen sein Vorhaben. Wutentbrannt rennt er ins Schloss, verfolgt von Van Helsing. Arthur befreit Mia indes. Der Graf und Van Helsing kämpfen in der Halle des Schlosses und Van Helsing gelingt es schließlich den Grafen zu besiegen. Dieser löst sich in Asche auf, nur noch sein Ring bleibt von ihm übrig, der Rest wird vom Wind verweht. Mit Draculas Tod, wird Mia befreit, auch das Brandmal auf ihrer Handfläche verschwindet.

5.5.3. Ergebnisse von Schlüsselsequenzen/ -szenen:

Filmtitel: Dracula (R: T. Fisher, 1958)

	Bildinhalt	Handlungsverlauf/ Geschehen	Symbolik
SZ1	Dracula am Treppenabsatz, Harker unten in Halle.	Dracula kommt geschwind die Stiege herunter und wird dann in Großaufnahme gezeigt. Er hat kurzes, graues, nach hinten gekämmtes Haar, ist ziemlich groß und schlank. Er hat ein langes schwarzes Cape. Er begrüßt Harker sehr höflich, spricht aber ohne viel Emotion dabei zu zeigen. Seine Gestik ist auch höflich. Er weist Harker den Weg.	Durch seine extrem aufrechte Haltung und seine Größe, bewirkt der Graf einen imposanten Auftritt. Auch, dass er am Treppenabsatz steht und Harker zu ihm aufblicken muss, verleiht ihm noch mehr Größe (und dadurch auch Macht). Man kann ihn nicht übersehen. Auch seine Gestik und sein Reden haben etwas Erhabenes, aber auch etwas Grausames lässt sich daran festmachen.
SZ2a	Lucy und Dracula im Schlafzimmer.	Kaum ist Lucy allein im Zimmer, versperrt sie die Tür und öffnet die Balkontür. Voll sehnsüchtiger Erwartung nimmt sie ihre Halskette mit einem Kreuzanhänger ab und legt sich in ihr Bett. Als sie sehnsüchtig zur Balkontür blickt, sieht man zwei Male an ihrem Hals. Schwer atmend erwartet sie den kommenden Grafen, der sich schließlich über sie beugt, um ihr Blut zu trinken.	Diese Szene kann man als voreheliche sexuelle Betätigung sehen. Lucy wird dabei als keusches und unschuldiges „Mädchen“ dargestellt: lange Zöpfe und ein hochgeschlossenes Nachthemd.
SZ2b	Mia und Dracula im Schlafzimmer.	Mia empfängt Dracula an der Schlafzimmertür. Er drängt sie	Das eheliche Schlafzimmer bzw. das eheliche Bett, in dem

zurück. Sie geht langsam rückwärts und legt sich ins Bett. Sie ist ängstlich, aber freut sich andererseits darüber, dass Dracula da ist. Er beugt sich über sie. Man hört ihn schwer atmen; er küsst sie.

Dracula sich über Mia hermacht, wird als Eindringen in den Intimbereich verstanden. Sie ist voller freudiger Erwartung und er atmet schwer vor Erregung. Mia die sonst ihr Haar immer als Hochsteckfrisur trägt, hat es jetzt offen. Ihr Nachthemd ist schulterfrei und sie zeigt Dekolletee. Sie ist ihm gegenüber offenherzig (ist das zweite Treffen - Als er sie in der Oper überfallen hat, hat sie ein hochgeschlossenes Kleid und eine Hochsteckfrisur getragen.) Sie ist zwar noch etwas ängstlich, doch freut sie sich mehr – kann es kaum erwarten – weiß bereits was passieren wird und sehnt danach. Er verführt die Frauen mit seiner erotischen Anziehungskraft, doch dann fällt er bestialisch über sie her.

SZ3 Schwarzhaarige Frau in Halle mit Harker. Dracula kommt dazu.

Die Frau, die bereits bei seiner Ankunft zu Harker gekommen ist und ihn um Hilfe gebeten hat, taucht wieder auf und fleht ihn innig an ihr zu helfen vom Schloss zu fliehen. Sie wirft sich auf ihn und beginnt zu weinen. Er tröstet sie und hält sie. Sie blickt auf und sieht seinen Hals, dann beißt sie schon zu; aber nur kurz, denn dann kommt der Graf dazwischen und schleudert sie weg.

Sie trägt ein fließendes tief dekolletiertes Kleid ohne Ärmel und hat langes offenes, schwarzes Haar. Harker kann einer „armen, jungen, weinenden“ Frau die Hilfe nicht verweigern und wird so zu ihrem Opfer. Er kann der Versuchung nicht widerstehen und wird daraufhin bestraft.

SZ4 Van Helsing und Graf Dracula in dessen Schloss.

Dracula und Van Helsing kämpfen in der Halle. Dracula erwürgt Van Helsing beinahe, dieser kann sich, knapp bevor er gebissen wird, aus dessen Griff befreien. Da sieht Van Helsing zum Fenster – er läuft über den großen Tisch und macht einen Sprung Richtung Fenster. Dort hält er sich am Vorhang fest und reißt diesen bei der Landung runter. Sonnenstrahlen strömen in die Halle. Dracula versucht sich im Schatten des Tisches zu verbergen. Da hält Van Helsing zwei Kerzenleuchter zu einem Kreuz geformt vor Dracula und zwingt in so ins Sonnenlicht. Dort zerfällt der Graf zu Staub (schrittweiser Verwesungsprozess).

Kampf zwischen Gut und Böse. Erst durch die Kraft des Kruzifixes gelingt es Van Helsing Dracula ins Sonnenlicht zu treiben, wo er schließlich langsam zu Staub zerfällt.

SZVa	Keller in dem die zwei Särge mit Dracula und seiner Braut stehen und Harker mit Hammer und Pfahl.	Harker findet den Sarg Draculas und den der Frau, die unter Draculas Willen steht. Er setzt den Pflock an und schlägt mit dem Hammer zu. Man sieht nur den Schatten Harkers und hört sie schreien – ein langer lauter Schrei, der zum Ende hin schwächer wird. Dann sieht man Dracula wie er seine Augen öffnet und zum Fenster blickt – man erkennt, dass die Sonne untergeht. Dann sieht man die Tote, nun nicht mehr junge und schöne sondern fürchterlich alte Frau, und Harker der sich erschöpft über den Sarg beugt und sich entsetzt weg dreht.	Das Pfählen der Frau, die Harker in Versuchung gebracht hat, wird als phallisches Symbol gedeutet: Er rächt sich an ihr, indem er seine Männlichkeit unter Beweis stellt.
SZVb	Vampirisierte Lucy, Van Helsing und Arthur in Lucys „Gruft“.	Van Helsing konnte Arthur nicht davon überzeugen, Lucy als Lockvogel zu benutzen und befreit sie schließlich von ihrem Dasein als Vampir. Während Arthur es kaum erträgt, rammt Van Helsing Lucy, ohne weitere Emotionen zu zeigen, den Pfahl durchs Herz.	Van Helsing hat sich dazu entschieden gegen den Vampirismus anzukämpfen und dabei ist auch kein Mitleid angebracht. Nur durch sein zielstrebiges Handeln bleibt er (bis zum Schluss) unversehrt. Absoluter Triebverzicht zeichnet ihn aus.

5.5.4. Analyseergebnis:

5.5.4.1. Geschichtlicher Hintergrund:

Die Nachkriegszeit war besonders von der Idealisierung des Familienlebens geprägt: Es herrschte eine offiziell konservative Moral, die vorsah, dass man als „unberührte“ Frau eine Ehe eingehen und sich um Heim und Kinder kümmern soll. Frauen, die durch den Krieg berufstätig wurden, sollten ihre Arbeitsplätze wieder den Männern überlassen. Die Mehrheit der Frauen befolgte das auch. Jungen Männern wurde ebenfalls eingetrichtert, dass nur jungfräuliche Mädchen als Ehefrauen in Frage kommen können. Das Ideal von Treue, welches in der Kriegssituation „kaum mehr beachtet“ wurde, erhielt ebenfalls wieder eine starke Aufwertung. So war das gesellschaftliche Leitbild geprägt „*vom strebsamen berufstätigen Ehemann und der effizient wirtschaftenden Hausfrau*“.²³⁷

Gegen Ende der 50er Jahre wurde der Wunsch nach einer Lockerung des bürgerlichen Familien- und Sittlichkeitsideal immer stärker. In den 60er Jahren schließlich wurden „*die Entfaltung und das Ausleben persönlicher Bedürfnisse – unter anderem die Befreiung von*

²³⁷ Vgl.: Dorn (1994), S. 109 und Vgl.: Nuys-Henkelmann, S. 112 ff in: Bagel.Bohlan (1990).

sexuellen Reglementierungen -“ zum zentralen Thema.²³⁸ Das hatte auch mit den sich geänderten sozialen Strukturen der Wohlstandsgesellschaft zu tun: Das Familienleben hatte sich grundlegend geändert. Es gab immer mehr Kleinfamilien (bis zu drei Kinder; danach war es üblich zu verhüten oder abzutreiben;) und so konnten Frauen auch wieder nach einer Mutterschaftspause ins Berufsleben zurückkehren. Auch die neue Konsumorientierung begann durch die in der Werbung stark eingesetzten sexuellen Reize die prüde Moral der 50er Jahre zu übermalen. Man versuchte aus „*der tristen sexuellen Alltagswirklichkeit*“ in eine exotische Fremde zu entfliehen.²³⁹

„Dracula' erschloß [sic!] dem Vampirfilm dadurch eine neue gesellschaftliche Funktion, daß [sic!] er die widerstrebenden Tendenzen der Zeit im Filmerlebnis in Einklang brachte: Das Bedürfnis nach Selbstverwirklichung – hier speziell im sexuellen Bereich – und das nach Einhaltung der noch gültigen, tradierten sozialen Normen.“²⁴⁰

Der in *Dracula* thematisierte Zwiespalt zwischen gesellschaftlich erwünschtem/ erlaubten und ersehntem Sexualverhalten, wird anhand dieser Analyse genauer betrachtet:

„*Dracula*“ stellt Fehlritte eines konservativ eingestellten Bürgertums und deren Folgen ins Zentrum des Geschehens. Dadurch, dass der Film in die viktorianische Zeit versetzt wurde, werden die strengen Moralvorstellungen noch mehr untermauert. Besonders vor- und außereheliche Sexualität werden als schändlich betrachtet. Der Film unterstützt durch die zeitliche Rückversetzung diese Ansicht, aber findet im Vampirismus einen Gegenspieler: Der Film ermöglichte seinem Publikum, einzelne „Fehlritte“ ersatzhaft auszuleben.

So wird Jonathan Harker gleich am Anfang, von einer schönen jungen Frau in die Irre geführt. Ihre erste Begegnung in der Halle geht noch gut aus, da *Dracula* auftaucht, aber als Jonathan ihr ein zweites Mal begegnet, wird er zu ihrem „Lustobjekt“ (SZ3): *Draculas* Braut gibt sich als unschuldiges Opfer des Grafen aus. Sie kann den jungen Harker von ihrer verzweifelten Lage überzeugen und er nimmt sie tröstend in die Arme. Da verwandelt sich die vorgetäuschte „Unschuld vom Land“, in eine gierige Vampirin und beißt zu. Die junge Frau wird besonders aufreizend dargestellt, mit tiefem Dekolletée und offenem langem Haar. Hier kann man deuten, dass man als junger verlobter Mann Versuchungen, egal welcher Natur, widerstehen muss. Er, der es eigentlich besser wissen sollte, da er als geschulter Vampirjäger (Verlobter) ins Schloss des Grafen gekommen ist, hätte der Gefahr (Versuchung) entgehen können. Auch durch die Vernichtung *Draculas* Braut (SZVa) durch einen Pfahl, was als Wiederherstellung seiner Männlichkeit gesehen werden kann, bringt

²³⁸ Vgl.: Dorn (1994), S. 110 ff.

²³⁹ Vgl.: Nuys-Henkelmann, S. 107 in: Bagel-Bohlan (1990).

²⁴⁰ Dorn (1994), S. 110.

nur weitere negative Folgen mit sich: Er hätte nicht sein „verletztes Ego“ rächen sollen, sondern zuerst den Grafen Dracula vernichten (hätte er rational gedacht!). Harker hat durch die Tötung Draculas Braut nur seine Rache erweckt, von der er den ganzen Film getrieben wird: Zuerst ergreift er sich Lucy, als ihm diese wieder genommen wird, holt er sich Mia.

Auch Lucy, Jonathans Verlobte, wird auf den Prüfstand gestellt (SZ2a): Lucy, da sie ja noch nicht verheiratet ist, wird als braves und unerfahrenes Mädchen mit langen Zöpfen dargestellt („Gebot der Keuschheit“). Sie liegt artig in ihrem Bett und wartet bis sie alleine im Zimmer ist. Kaum haben ihr Bruder und seine Frau das Zimmer verlassen, hüpfte sie aus ihrem Bett, schließt die Tür ab, öffnet die Balkontür, huscht zurück in ihr Bett und drapiert sich zurecht. Lucy, die eigentlich in Trauer um ihren verstorbenen Verlobten sein sollte, wartet stattdessen sehnsüchtig auf ihren „Geliebten“. Immer wieder blickt sie zur Balkontür; Sie kann seine Ankunft kaum erwarten. Vor Erregung schwer atmend liegt sie im Bett, als der Graf hereinkommt und sich schließlich über sie beugt, um ihr Blut zu trinken. Dieser Akt wird als vorehelicher Geschlechtsverkehr gedeutet, der von der Gesellschaft der 50er Jahre als besonders schändlich gesehen wird. Als junge Frau hat man sich für die Ehe aufzubewahren und jungen Männern wird angeraten, sich ein jungfräuliches „Mädchen“ zur Frau zu nehmen. Daher wird auch Lucys „Vergehen“ im Film schwerer bestraft als Mias. Lucy wird selbst zur lüsternen Vampirin (und als solche ist sie sogar hinter kleinen Kindern her – Anspielung auf Pädophilie – und versucht ihren Bruder zu verführen – Anspielung auf Inzest;). Der einzige Ausweg der bleibt, ist die vampirisierte Lucy zu töten.

Mia kann stattdessen Erlösung finden: Auch sie wird zu Draculas Opfer (SZ2b). Wie bereits bei Lucy, wird der erste Biss des Grafen nicht gezeigt, aber die Reaktion, die darauf folgt, ist bei beiden ein sehnsüchtiges Erwarten des Grafen. Mia, als verheiratete Frau, verändert sich nach dem ersten Biss auf die Weise, dass sie danach freizügiger auftritt: Sie trägt ihr Haar jetzt offen und ihr Kleid ist tief dekolletiert und schulterfrei. Man sieht hier den Unterschied zu Lucy, die noch als unerfahren gezeigt wurde und Mia als bereits erfahrenere Frau. Auch ist Mia „aktiver“ an dem ganzen Geschehen beteiligt: Sie legt sich nicht hin wie Lucy und wartet, dass Dracula kommt; Mia wartet vor der Schlafzimmertür auf ihn und geht dann langsam zurück zum Bett, wo sie sich zwar hinlegt, aber es vor dem Biss noch ein „Vorspiel“ gibt (er küsst! sie). Mia kann aber schlussendlich durch Draculas Vernichtung von seinem Bann befreit werden.

Generell ist das Eindringen des Grafen ins Schlafzimmer (bei beiden Frauen) als

unerlaubtes/ unerwünschtes Eindringen in ihre Intimsphäre zu deuten. Graf Dracula wird als anziehender Verführer, der bestialisch über Frauen her fällt dargestellt. Die Männer (Jonathan und Arthur) wirken im Vergleich zu ihm „farblos“, langweilig und wenig tatkräftig. Der Graf erweckt in den Frauen Lust (Lucy wird zu einem „Lustmonster“ das über jeden herfällt und Mia wird zu einer „Sexbombe“, die sich locker und freizügig gibt;) und er selbst sprüht vor Triebenergie, was den damaligen Moralvorstellungen komplett widerspricht. Deshalb muss der Graf, als das absolut Böse, bezwungen werden. Der einzige der in Frage kommt, ist Van Helsing, der den ganzen Film über nie seinen Gefühlen erliegt: Van Helsing ist ein junger (!) zielstrebigere Mann, der sich ganz dem Kampf gegen den Vampirismus verschrieben hat. Im Gegensatz zu Stokers Van Helsing, der ein alter Mann ist und im Kampf gegen Dracula auf die Hilfe der jungen kräftigen Männer angewiesen ist, kann sich Fishers Van Helsing weder auf Jonathan noch auf Arthur verlassen: Jonathan lässt sich von Draculas Braut verführen und wird durch Draculas Biss schließlich selbst zum Vampir. Arthur ist Schuld daran, dass Mia ein Opfer Draculas wird, wegen seines Mitleids und seiner Unsicherheit. Beide sind nicht tatkräftig genug, nur Van Helsing, der auf alles verzichtet (geht keine engeren Beziehungen ein – bleibt zu allen Beteiligten distanziert), kann Lucy ohne Umschweife töten (SZVb) und auch den Grafen schließlich besiegen (SZ4).

Die extrem konservative Moral der 50er Jahre kommt anhand dieser Analyse sehr deutlich zur Geltung: Vorehelicher Geschlechtsverkehr, der hier am höchsten sanktioniert wird (Lucy und Jonathan werden mit dem Tod bestraft), gefolgt von triebgeleiteter Unzucht (Graf Dracula als bestialischer Verführer, Lucy mit Neigung zu Pädophilie und Inzest) und Ehebruch (Mia). Man wollte also den prüden Moralvorstellungen entkommen und konnte es auch anhand der oben beschriebenen Überschreitungen, doch hatten die Normen dennoch Gültigkeit und wurden deshalb auch im Film bei Verstoß sanktioniert.

5.6. „Nachts wenn Dracula erwacht“

Nach Bram Stokers Roman „Dracula“.

5.6.1. Informationen zum Film:

Deutschland, Italien, Spanien; 1970; it. OT: „Il Conte Dracula“; sp. OT: „El Conde Drácula“;

Warb seinerzeit damit, die originalgetreuste Umsetzung des Romans zu sein.

Regie: Jesus Franco Manera

Drehbuch: Erich Kröhnke

Personen:

Christopher Lee: Graf Dracula

Herbert Lom: Prof. Van Helsing

Klaus Kinski: Renfield

Fred Williams: Jonathan Harker

Maria Rohm: Mina Murray

Soledad Miranda: Lucy Westenra

Jack Taylor: Quincey Morris

Paul Müller: Dr. Seward

5.6.2. Inhaltsangabe:

Jonathan Harker, ein angehender Anwalt aus London, ist per Zug auf den Weg nach Bistritz, um sich dort mit dem Grafen Dracula zu treffen. Er macht über Nacht einen Stopp in einem Hotel, wo ihn ein Dienstmädchen vor der bevorstehenden St. Georgisnacht warnt („um Mitternacht erwacht alles Böse“). Nach einer unruhigen Nacht macht er sich in einer Kutsche auf die Weiterreise. Die Bewohner sehen in besorgt an, was Harker irritiert. Der Graf wird in Großaufnahme gezeigt, wie er von seinen Vorfahren erzählt. Es gibt keine Überleitung, aber sein impulsives Gerede und sein Aussehen verraten, dass es sich bei dem Mann um den Grafen handeln muss. Harker will vom Grafen wissen, warum er selbst hat kommen müssen, denn man hätte das Geschäftliche (Kaufvertrag für ein Haus) auch per Post erledigen können. Der Graf erklärt, dass wenn er in ein fremdes Land zieht, will er etwas über seine Bewohner wissen und dafür sei nun Harker zuständig. Der Graf besteht

darauf, dass Harker sich als sein Gast fühlen solle. Man merkt, dass sich Harker nicht wirklich wohl fühlt.

Harker wird im Schlaf von den drei Bräuten Draculas heimgesucht, doch noch bevor ihm eine zu nahe kommt, greift der Graf ein. Harker gehöre ihm, aber er entschädigt seine Bräute mit einem Baby, das er ihnen in einem Jutesack hinwirft. Harker hat von alledem nichts mitbekommen. Als er am nächsten Morgen erwacht, entdeckt er zwei (recht große) unschöne Male an seinem Hals. Er ist verwirrt, will aus seinem Zimmer, doch die Tür ist versperrt. So klettert er durch das Fenster und beginnt das Schloss zu durchforschen. Er findet schließlich einen Steinsarg, in dem Dracula liegt. Er wird panisch, hört Stimmen (hört was Dracula und seine Bräute in jener Nacht redeten), läuft davon und springt aus dem Fenster.

Harker erwacht in Dr. Van Helsing's Privatklinik in Bistritz. Sein behandelnder Arzt ist Dr. Seward. Die Klinik ist zugleich auch eine Irrenanstalt, in der sich Renfield als Patient befindet. Als Van Helsing mitbekommt, dass Harker von Dracula spricht, beginnt er sich mehr für ihn zu interessieren. Mina und Lucy kommen zu Harker in die Klinik. Beim Gespräch über Harkers Gesundheits- bzw. Geisteszustand bricht Lucy zusammen. Sie wird ärztlich betreut, doch steht es nicht gut um sie. Bereits in der ersten Nacht wird sie von Dracula heimgesucht. In der Zwischenzeit trifft Quincey Morris, Lucys Verlobter, in der Klinik ein. Er muss Lucy sofort Blut spenden. Bereits in der folgenden Nacht wird Lucy wieder von Dracula gebissen. Die Beteiligten unterhalten sich und im Laufe des Gesprächs wird den einzelnen allmählich klar, mit wem bzw. was sie es zu tun haben.

Renfield, der Dracula im benachbarten Haus beobachtet, wird zunehmend unruhiger, bricht aus seiner Zelle aus und stürzt aus dem Fenster. Seine Verbindung zu Dracula besteht darin, dass Renfields Tochter ebenfalls von Dracula heimgesucht wurde und schließlich starb, was ihn in die Irre trieb.

Lucy wird nun wieder vom Grafen heimgesucht, doch diesmal überlebt sie den Angriff nicht. Gleich nach Lucys Beerdigung liest Van Helsing in der Zeitung von einem mysteriösen Todesfall eines Kindes. Er zieht sofort den Schluss, dass Lucy nun selbst zum Vampir geworden ist und mit der Hilfe Harkers und Morris macht er sich auf den Weg, um Lucy unschädlich zu machen. Als Morris ihr den Kopf mit einem Spaten abtrennt, zuckt Renfield in der Anstalt zusammen. Dr. Seward, der sich bei ihm befindet, redet auf ihn ein. Er versucht Informationen über Dracula zu erhalten. Sie kommen auf das Versteck des Grafen (gleich im Nachbarhaus) drauf und Harker, Morris und Seward begeben sich dorthin, um den Grafen zu vernichten. Mina geht inzwischen zu Renfield, um noch mehr Informationen zu erhalten, denn sie glaubt, Renfield sei das Bindeglied zu Dracula. Die

drei finden das Haus leer vor, doch werden sie von (ausgestopften) Tieren in die Enge getrieben und Mina wird zeitgleich von Renfield attackiert. In dem Moment, in dem Harker sein Kreuzifix hochhebt, hört Renfield auf, Mina zu würgen und die „wilden“ Tiere verschwinden.

Die Gruppe sucht Hilfe beim Minister, da Dracula sich nun auf der Flucht befindet. Mina ist inzwischen in die Oper gegangen, da sie eine Karte geschenkt bekommen hat. Als die Gruppe begreift, dass Minas Opernbesuch von Dracula eingefädelt wurde, ist es jedoch bereits zu spät: Als sie dort ankommen, finden sie Mina am Boden liegend mit den typischen Malen am Hals.

Dr. Seward bekommt durch Renfield heraus, dass sich der Graf auf dem Weg nach Varna befindet und von dort mit einem Wagen zu seinem Schloss gebracht wird (reist in einer Kiste). Sie schmieden einen Plan und machen sich zugleich auf den Weg zu Draculas Schloss. Harker und Morris töten Draculas Bräute, weihen seinen Steinsarg und erwarten ihn vorm Schloss. Dort lassen sie zwei Felsbrocken auf die Zigeunertruppe, die den Wagen Draculas begleiten, fallen. Harker und Morris machen sich sogleich daran die Kiste zu öffnen und erblicken dort Dracula. Dieser schaut die zwei entsetzt an, doch noch bevor er reagieren kann, werfen sie eine Fackel zu ihm in die Kiste. Schlussendlich schmeißen sie die brennende Kiste von der Burgmauer.

5.6.3. Ergebnisse von Schlüsselsequenzen/ -szenen:

Filmtitel: Nachts wenn Dracula erwacht (R: J. Manera, 1970)

	Bildinhalt	Handlungsverlauf/ Geschehen	Symbolik
SZ1	Nahaufnahme Graf Dracula – nur Gesicht	Man sieht einen Mann, der von seiner Familiengeschichte berichtet. Er wird in Nahaufnahme gezeigt. Man weiß sofort, wer er sein soll (davor kein Intro- keine Vorstellung), aufgrund der Fakten, die er erzählt. Er hat ein blasses, Gesicht, einen weißen Schnurrbart, graue Haare und dunkelbraune Augen. Sein Erzählen wird immer impulsiver („Das war ein echter Dracula!“), dass man seine weißen, langen, spitzen Eckzähne hervor blitzen sieht.	Trotz seines Alters ein ansehnlicher, attraktiver Mann. Hat sein kurzes Haar gepflegt nach hinten gekämmt. Er ist eine imposante und zugleich höfliche Erscheinung, die über einen „bestialischen“ Unterton verfügt. Er strahlt eine verlockende, verführerische Gefahr aus, die ihn erst recht Interessant macht. (Diese wird in der Folge aufgrund seiner Verjüngung noch stärker.)
SZ2a	Lucy, Graf Dracula und Mina. Erste Begegnung vor	Erste Begegnung: Lucy wird durch die „Fledermaus Rufe“ (schrille unangenehme Geräusche) „wach“.	Man sieht eine Steigerung bei den Begegnungen von Lucy und dem Grafen: Zunächst

Draculas Haus.	Sie wird schlafwandelnd in den Garten und dann weiter zu Draculas Haus gelockt. Mina folgt ihr. Sie sieht nur mehr eine Gestalt (Kamera Nahaufnahme von Draculas Gesicht: rote Augen und Blut auf Lippen) die Lucy loslässt.	der Ort – Vor seinem Haus, dann ihr Schlafzimmer und schließlich in ihrem Bett; auch ihre Kleidung wird immer „freizügiger“ (zum Schluss nur noch ihr dekolletiertes, ärmelloses Nachthemd). Auch erfahren ihr Verlangen und ihre Lust eine Steigerung.
SZ2b Lucy und Graf Dracula. Zweite Begegnung in Lucys Schlafzimmer.	Zweite Begegnung: Der Graf, bereits jünger, kommt zu Lucy, nachdem sie wieder schlafwandelnd das Fenster für ihn geöffnet hat. Sie streckt ihm ihre Arme entgegen. Sie umarmen sich. Sie macht ihren Hals lang, damit er zubeißen kann. Genussvoll schließt sie ihre Augen. Man sieht ihn gierig saugen. Dann fliegt er in Fledermaus Gestalt (Schatten) davon. Sie steht noch kurz mit nach hinten geneigten Kopf und leicht geöffneten Lippen da und sackt dann schließlich bewusstlos am Boden zusammen.	
SZ2c Mina, Lucy und Graf Dracula. Dritte Begegnung in Lucys Schlafzimmer in ihrem Bett.	Dritte und letzte Begegnung: Mina ist bei Lucy und gibt ihr was zu trinken. Sie hört ein Geräusch und geht nachsehen. In der Zwischenzeit hört man wieder die „Fledermaus Rufe“. Man sieht aus Sicht des „herreinfliegenden Grafen“. Dann normale Sicht: Lucy reicht Dracula die Hand. Sie ist voller Erwartung und Entzücken, dann hört man Sauggeräusche. In diesem Moment kommt Mina herein. Der Graf schreckt hoch und Mina sieht voller Entsetzen seinen blutverschmierten Mund und die roten Augen. Er verwandelt sich und fliegt weg (sieht man nicht). Lucy sackt tot zusammen.	
SZ3 Die drei Bräute (eine rot haarige, eine blond haarige und eine schwarz haarige) stehen um Harkers Bett in seinem Gästezimmer in Draculas Schloss.	Die drei Bräute stehen um Harkers Bett herum und die Blonde macht sich daran sich an ihm zu vergnügen. Die anderen haben kein Problem zu warten, denn: „Er ist jung und stark und reicht für alle!“ Die Erste ruft sinnlich nach ihm. Sie nennt ihn beim Vornamen. Man sieht die Rothaarige in Großaufnahme: ihre langen spitzen	Drei Frauen verschiedenen Typs, die sich um einen Mann scharen. Sie tragen fließende naturton belassene Kleider mit weiten Ausschnitten. Alle haben langes offenes Haar. Männerphantasien, die jedoch nicht bewusst ausgelebt werden (Harker schläft und

		Eckzähne und ihre Begierde. Da werden die drei grob von Graf Dracula beiseite gestoßen, mit der Begründung Harker gehöre ihm. Jonathan bekommt bewusst von alledem nichts mit. Er schläft tief und fest.	bekommt nichts mit;).
SZ4	Jonathan Harker, Quincey Morris und Dracula in seinem Sarg auf einem Wagen.	Die zwei öffnen den Sarg und ein entsetzt und zugleich erstaunt drein blickender Dracula liegt darin. Sie schmeißen eine Fackel hinein und der Sarg bzw. Dracula beginnt zu brennen. Er jauchzt kurz auf, dann sieht man den mittlerweile um viele Jahre verjüngten Dracula altern, bis er schließlich nur mehr ein Skelett ist. Harker und Morris werfen den brennenden Sarg über die Schlossmauer.	Gemeinsam bezwingen sie das Böse. Es bedarf auch keiner überdurchschnittlichen Befähigungen den Grafen zu vernichten. Er verbrennt wie im „Fegefeuer“.
SZVa	Dr. Van Helsing, Morris und Harker in der Gruft, in der Lucy begraben wurde; ein Sarg und die vampirisierte Lucy darin;	Van Helsing hat genaue Anordnungen, wie das Ganze vollzogen werden muss und Morris hat sich genau daran zu halten. Sie öffnen den Sarg, dort liegt Lucy mit offenen Augen, spitzen langen Eckzähnen und blutverschmierten Lippen. Van Helsing setzt den Pfahl an und schlägt ihn mittels eines Hammers in ihr Herz. Lucy zuckt nur kurz mit den Augen. Morris trennt ihren Kopf schließlich noch mit einem Spaten von ihrem Rumpf (ein fester Hieb).	Der Pfahl als Phallussymbol. Wenn man sich genau an die Anweisungen hält, kann nichts passieren – und es gibt auch keine Zwischenfälle.
SZVb	Harker und Morris im Schloss Draculas und die drei Bräute.	Morris geht zur ersten Braut und pfählt sie. Er schlägt einige Male zu. Auch Harker, pfählt eine Braut, die dabei stöhnt. Morris pfählt schließlich die letzte der drei und dabei spritzt ihm Blut ins Gesicht.	Die zwei jungen Männer pfählen (Phallussymbol) die drei Bräute Draculas, wobei nur das Pfählen Harkers eine sexuell konnotierte Reaktion auslöst. „Seine Braut“ stöhnt, als er ihr den Pfahl ins Herz rammt.

5.6.4. Analyseergebnis:

5.6.4.1. Geschichtlicher Hintergrund:

Der in den 60er und 70er Jahren vollzogene Werte- und Normenwandel gilt als entscheidend für die Weiterentwicklung des Vampirfilms. Durch den Wandel gewannen „soziale und ‚selbstaktualisierende‘ Werte“ an Geltung (in den westlichen

Gesellschaften).²⁴¹ Der Staat verlor an Autorität und aufgrund des expandierenden Bildungswesen und der Medien, begann man soziale Normen in Frage zu stellen und „*nur noch begründungsfähige Normen*“ wurden akzeptiert. Die Folgen waren ein „*Rückzug ins Private gegenüber Politik und Arbeitswelt*“ und „*schwindende Religiosität*“.²⁴² Besonders die Sexualmoral wurde einer Liberalisierung unterzogen: Man passte die bürgerliche Sexualmoral zwar immer wieder an „*neue Lebensbedingungen*“ an, aber diesmal veränderten „*weite Teile der Bevölkerung in den westlichen Industrieländern ihre Ansichten über die Ehe und über den persönlichen Stellenwert der Sexualität*“.²⁴³ Statistiken empirischer Sozialforschung belegen, dass die Ehe an normativer Kraft verlor, dass eine Forderung nach ehelicher Treue abnahm und „*die Toleranz gegenüber ‚unmoralischem‘ Sexualverhalten wie Prostitution*“ zunahm. Jugendliche wurden immer früher sexuell aktiv, ältere Generationen experimentierten mit „*neuen Formen der Partnerschaft und einer freizügigeren Sexualität*“. Scheidung und Schwangerschaftsabbruch wurden liberalisiert und „*die Strafbarkeit von Ehebruch und homosexueller Kontakte*“ wurden abgeschafft. Generell kann man in dieser Zeit von einer „*Kommerzialisierung der Sexualität*“ sprechen. Die Folgen waren „*allseitige Offenheit und Entwicklungsfähigkeit*“, welche aber bei vielen Ängste und Unsicherheiten auslösten. Das wiederum erweckte den Bedarf an Konfliktbewältigung und der Vampirfilm bot in Form von der Kompensation von Wertambivalenz Lösungen an.²⁴⁴

So werden die verschlüsselten Tabuverstöße weiterhin sanktioniert, wie man es am Beispiel Lucys gut erkennen kann: In den SZ2a bis c sieht man wie Lucys „Verstoß“ eine Steigerung erfährt und schließlich in ihrem Tod endet. Lucys erste Begegnung mit dem Grafen findet noch außerhalb des Hauses statt. Sie ist dem Grafen völlig ausgeliefert. Sie ist hier noch als unschuldiges Opfer zu sehen, da sie an dem ganzen Geschehen eher passiv teilnimmt. Sie kann nach dieser „Attacke“ noch gerettet werden, indem ihr Verlobter (!) ihr Blut spendet. Aber bereits die zweite Begegnung zeigt, dass Lucy Gefallen an dem Grafen und seiner „Tat“ gefunden hat. Sie öffnet das Fenster für ihn und bietet sich ihm somit an. Sie streckt ihm ihre Arme entgegen und sie umarmen sich. Sie ist nicht nur mehr passiv am Geschehen beteiligt, sie ist zu (s)einer „aktiven Geliebten“ geworden. Man erkennt, dass sie den „Akt“ durch und durch genossen hat, da sie noch kurze Zeit danach mit geschlossenen Augen und leicht geöffneten Lippen da steht. Die dritte Begegnung findet

²⁴¹ Vgl.: Ingelhart (1977) in: Dorn (1994), S. 129 f.

²⁴² Vgl.: Klages (1984), in: Dorn (1994), S. 130.

²⁴³ Dorn (1994), S. 131.

²⁴⁴ Vgl.: Dorn (1994), S. 131 ff.

dann in Lucys Bett statt. Auch hier „lädt“ sie ihn zu sich ein, indem sie ihm wieder ihre Hand reicht. Doch diesmal wird Lucy für ihr lüsternes Verhalten mit dem „Tod“ bestraft bzw. wird sie nun selbst zu einer Vampirin. Ihr gesteigertes Begehren und lüsterndes Verhalten nach einem fremden Mann endet darin, dass sie selbst zur Vampirin wird (noch dazu einer die Kinder tötet – was als Anspielung auf Pädophilie zu verstehen ist) und als solche unbedingt vernichtet werden muss. Um die Tat zu vollziehen, bedarf es Disziplin und diese fordert Van Helsing (Deutung siehe weiter unten) von Lucys Verlobten, Morris, wenn er ihm genaue Anweisungen gibt, wie Lucy zu vernichten ist (SZVa). Da er sich strikt an Van Helsing's Angaben hält, kann Lucy ohne weitere Zwischenfälle von ihrem Dasein als Vampirin erlöst werden. Sie wird von Van Helsing gepfählt und Morris trennt ihr den Kopf ab (ganz nach Manier der Zeit, wurde in diesem Film auf mehr Blut und Gewalt gesetzt!). Lucys Vergehen wird doppelt bestraft: Zuerst wird sie gepfählt von Van Helsing und dann noch Enthauptet von ihrem Verlobten: Wer zu gierig ist, muss mit den Folgen rechnen bzw. ihr war der geheimnisvolle Unbekannte (der Graf versprüht etwas Exotisches, Wildes, Leidenschaftliches) lieber, als der „durchschnittliche Mann“ (ihr Verlobter Morris wirkt dagegen langweilig – er zeigt nicht viele Emotionen; wie er sie zum Beispiel ins Bett trägt, ganz ohne Leidenschaft;) und jetzt muss sie dafür bezahlen. Man kann hier eine Warnung vor allzu unbedachter Offenheit erkennen, aber auch, dass der „Durchschnittsmann“ (bzw. „-mensch“), der unter „Leistungsdruck“ (vorgegebene Rollenbilder) stand, sich Luft machen konnte, indem er schlussendlich als Sieger im Kampf zwischen „Gut und Böse“ hervorgeht. So können Harker und Morris den Grafen ohne weitere Probleme besiegen (sh. SZ4).

Auch der indirekte Verstoß Harkers, der mehr als eine Anspielung auf Männerphantasien zu verstehen ist, oder Minas, wird bestraft, aber nicht in dem Ausmaß wie Lucys: In der SZ3 wird Harker von den drei schönen Bräuten Draculas umworben. Sie schmeicheln ihm und zeigen ihr Verlangen nach ihm. Aber da Harker schläft, und an dem Geschehen gar nicht teilnimmt, sind die Folgen auch nicht so schwer. Er wird von den Stimmen die er in der Folge in seinem Kopf hört, aber in Verbindung mit seinem erschreckenden Fund im Keller, völlig verstört und springt einfach aus einem Fenster. Man kann das so deuten, dass man sexuellen Phantasien haben darf, solange sie nur Phantasien bleiben, und nicht ausgelebt werden, aber auch vor zu „extremen Phantasien“, die einen in den Wahnsinn treibe, soll gewarnt sein.

Mina wird auch ein Opfer Draculas, da sie allein in eine Opernvorstellung geht. Aber sie ist als unschuldig zu betrachten, da der Graf sie hinterlistig in eine Falle lockt. Er überfällt

sie schließlich in der Oper. Minas Unschuld wird durch ein weißes Kleid, das sie beim Opernbesuch trägt und als sie auf Van Helsing's Sofa liegt, noch extra hervorgehoben. Generell wird sie durch ihr hilfsbereites, liebenswürdiges Wesen zur optimalen (Ehe-)Frau, deren Ehre wiederhergestellt werden muss. Daher kann sie Erlösung in Draculas Vernichtung finden.

Bei der Vernichtung von Draculas Bräuten ist Van Helsing nicht anwesend. Die zwei jungen Männern sind nun auf sich selbst gestellt. Sie müssen auf ihre Emotionen verzichten und ihr Vorhaben zielgerichtet durchführen. Man kann hier, in Verbindung mit Lucys Vernichtung, in Van Helsing eine Autoritätsperson (den Vater, den Weisen) erkennen, deren Rat man zu befolgen hat. Er, aufgrund seiner Erfahrung, weiß was zu tun ist, und die nachfolgende Generation kann von ihm Lernen und soll seinen Anweisungen vertrauen und auch Folge leisten: So gelingt Lucys Vernichtung, bei der Van Helsing noch selbst das Pfählen durchführt, ohne Zwischenfälle, und da sich die zwei jungen Männer auch bei der Vernichtung der drei Bräute an Van Helsing's Anweisungen halten, gibt es auch dort keine Hindernisse (SZVb). Die zwei jungen Männer müssen nun selbst die Vampirinnen pfählen: Morris muss einige Male zuschlagen, um den Pfahl in den Körper der Braut zu rammen, Harkers Braut stöhnt als er ihr den Pfahl in den Körper rammt, was als sexueller Höhepunkt gedeutet wird. Man kann das Pfählen dieser lüsternen Vampirinnen durch die zwei „sittlichen“ Männern auch als deren Versuch die Bräute zu „domestizieren“, verstehen. Solche „normalen“ Männer „fürchten“ bestialische (aufdringliche, lüsternde) Frauen und bevorzugen lieber „normale“ (Ehe-)Frauen (wie Mina).

Anmerkung: In diesem Film kommt die religiöse Komponente stärker zur Geltung: Auch mit der Kraft des Glaubens kann das Böse bekämpft werden. Zum Beispiel als die Männer in Draculas Haus den „Angriff“ der Tiere mit Hilfe eines Kruzifixes abwehren und das Haus danach weihen. Auch weihen sie Draculas Sarg in seinem Schloss. Van Helsing's Aussage, dass man nur mehr beten kann, da solange der Graf noch am Leben ist, „Raum und Zeit außer Kraft gesetzt“ sind, beruft er sich auch auf den Glauben als Hoffnungsträger. Diese Beispiele können als ein Hinweis darauf gesehen werden, dass man im Glauben immer Halt finden kann, egal wie aussichtslos die Situation scheint, da gerade in dieser Zeit die Religiosität abnimmt.

Durch das schlussendliche Sanktionieren der Normverstöße kann sich der der

„Durchschnittsmann“ (bzw. „-mensch“), schließlich „Luft machen“, da er am Ende als Sieger im Kampf zwischen „Gut und Böse“ hervorgeht.

5.7. „Nosferatu – Phantom der Nacht“

5.7.1. Informationen zum Film:

Deutschland, Frankreich; 1978; OT: „Nosferatu – Phantom der Nacht“

Regie: Werner Herzog

Drehbuch: Werner Herzog

Personen:

Klaus Kinski: Graf Dracula

Isabelle Adjani: Lucy Harker

Bruno Ganz: Jonathan Harker

Roland Topor: Renfield

Walter Ladengast: Dr. van Helsing

5.7.2. Inhaltsangabe:

Jonathan Harker wird von Renfield beauftragt nach Transsylvanien zu reisen, wo er mit dem Grafen Dracula Geschäfte machen soll. Der Graf will nach Wismar ziehen, und Harker soll ihm ein Anwesen verkaufen. Harker freut sich darauf, aus Wismar weg zukommen. Nach einer mühsamen Anreise hält er über Nacht in einer Wirtsstube. Dort erzählen ihm die Einheimischen von Vampiren und warnen ihn weiter zu reisen. Die Wirtin schenkt ihm ein Kruzifix und gibt ihm ein Buch über Vampire.

Lucy, seine ihn über alles liebende Frau, bleibt in der Zwischenzeit bei Freunden, die ein Auge auf sie haben sollen. Sie ist eine liebevolle mitfühlende Person, die es kaum erträgt, dass ihr Mann solch eine Reise auf sich nimmt.

Da sich die Einheimischen weigern Harker zum Schloss zu bringen, muss er zu Fuß weiter. Das letzte Stück kann er in einer plötzlich auftauchenden Kutsche zurücklegen. Harker kommt in der Nacht beim Schloss des Grafen an. Es ähnelt einer heruntergekommenen

Ruine. Der Graf erwartet Harker bereits. Er begrüßt ihn und begleitet ihn ins Schloss, wo ein festlich gedeckter Tisch vorbereitet steht. Harker stärkt sich und man sieht, dass er sich bereits unwohl fühlt. Er schneidet sich unabsichtlich in den Finger. Der Graf stürzt sich auf den Finger und saugt Blut aus der Wunde. Er nimmt sich zusammen und erklärt, dass er Harker nur helfen wollte. Dieser weicht verängstigt zurück, doch der Graf folgt ihm schwer atmend. Er setzt sich in einen Stuhl neben dem Kamin und der Graf bittet ihn noch mit ihm aufzubleiben. Irritiert bleibt Harker sitzen, bis ihm die Augen zufallen. Zeitgleich schreckt Lucy aus dem Schlaf hoch, weil sich eine Fledermaus in ihr Zimmer verirrt hat. Beunruhigt legt sie sich wieder nieder.

Am nächsten Morgen erwartet Harker ein reichlich gedeckter Tisch. Sichtlich mitgenommen und blasser nimmt er sich eine Kleinigkeit und macht sich sogleich daran im Schloss umzusehen. Doch ist er völlig allein. Als er in einen Spiegel blickt, entdeckt er zwei kleine Male an seinem Hals. Harker beginnt alle seine Erlebnisse in einem Tagebuch für Lucy festzuhalten, da er ihr keine Briefe schicken kann.

In der folgenden Nacht erledigen Harker und Dracula die geschäftlichen Angelegenheiten. Der Graf unterzeichnet ohne weiteres den Kaufvertrag, nachdem er Lucys Bild zufällig entdeckt hat. Noch in derselben Nacht fällt Dracula über Harker her. Lucy schlafwandelt zeitgleich und als man sie zurück ins Bett gebracht hat, wird ein Fieberanfall diagnostiziert.

Am nächsten Morgen, als Harker durch das Schloss rennt um eine offene Tür zu finden, entdeckt er den Sarg des Grafen. In der kommenden Nacht sieht er dann den Grafen abreisen. Er macht sich sorgen, seiner Lucy könnte etwas zustoßen und versucht aus dem Schloss zu fliehen. Beim Versuch durch das Fenster zu entkommen, stürzt er in die Tiefe und bleibt bewusstlos liegen. Er wird in ein Kloster gebracht, wo man versucht, ihn gesund zu pflegen.

Der Graf ist inzwischen mit Kisten voller Erde und Ratten auf dem Weg nach Wismar. Renfield wird vom Wahnsinn gepackt und in eine Irrenanstalt gebracht. Das Schiff kommt ohne Überlebende, aber voller Ratten in Wismar an. Bald darauf bricht dort die Pest aus. Harker hat sich inzwischen auch auf den Weg gemacht, jedoch verschlimmert sich sein Zustand immer mehr. Als er schließlich zu Hause ankommt, erkennt er Lucy nicht mehr. Sie liest in seinen Tagebuchaufzeichnungen und im Buch über Vampire und beginnt zu verstehen. Sie zieht Dr. van Helsing hinzu, doch der glaubt ihr kein Wort. Er glaubt nur an die Wissenschaft und nicht an Aberglauben. Lucy muss den Grafen allein besiegen. Sie kann das Übel, das der Graf über die Bewohner gebracht hat und was er ihrem Jonathan angetan hat nicht länger ertragen. Renfield konnte in der Zwischenzeit aus der Anstalt

entkommen und der Graf hat ihn samt einer Horde Ratten Richtung Riga geschickt. Auch hat er eine enge Freundin Lucys getötet. Sie hat im Buch über Vampire gelesen, dass nur eine Frau mit reinem Herzen den Grafen besiegen kann, indem sie ihn den Sonnenaufgang vergessen lässt. Der Graf „besucht“ sie eines Nachts, doch tut er ihr nichts. Jetzt weiß sie, dass er sie begehrt. So fasst sie allen Mut zusammen und beschließt den Grafen alleine zu vernichten. Sie schleicht in das Anwesen des Grafen und weiht dort die Kisten voller Erde. Am nächsten Abend streut sie geweihte Hostienbrösel um Harker herum, um ihn vor dem Grafen zu schützen. Dann legt sie sich ins Bett und „lockt“ den Grafen zu sich. So kommt er wieder zu ihr und bleibt bis zum Morgengrauen. Dracula bricht tot zusammen. Lucy lächelt noch einmal zufrieden und stirbt dann selbst. Van Helsing kommt und begreift nun schließlich, dass Lucy im Recht war. Er besorgt einen Pfahl, um den Grafen endgültig zu vernichten. Harker, der in einer Ecke in einem Stuhl sitzt, will Van Helsing davon abbringen, doch kann er diesen Platz durch die geweihte Hostie nicht verlassen. Während man hört, wie der Doktor dem Grafen den Pfahl in den Körper schlägt, greift sich Harker ans Herz. Plötzlich ruft er nach Hilfe und behauptet, dass Van Helsing den Grafen getötet haben soll. Keiner will dem Doktor glauben, so wird dieser verhaftet. Harker ist nun selbst zu einem Vampir geworden. Für ihn ist jede Hilfe zu spät gekommen, doch durch die Ignoranz der Leute kann er ohne weiteres fliehen.

5.7.3. Ergebnisse von Schlüsselsequenzen/ -szenen:

Filmtitel: Nosferatu – Phantom der Nacht (R: W. Herzog, 1978)

	Bildinhalt	Handlungsverlauf/ Geschehen	Symbolik
SZ1a	Jonathan Harker und Graf Dracula beim Eingang des Schlosses.	Eine Doppeltür öffnet sich wie durch Geisterhand und der Graf steht dahinter. Harker geht gerade die letzten Stufen hinauf und sieht die Gestalt. Er fragt, ob er der Graf sei. Dieser stellt sich vor und bittet Harker herein. Sie gehen nebeneinander ins Schloss.	Dracula spricht höflich, aber leise mit einem traurigen, melancholischen Unterton. Seine Haltung wirkt eher verängstigt als imposant oder mächtig. Ist ganz schwarz gekleidet und trägt Kopfbedeckung (unter der sich eine Glatze verbirgt). Er ist totenblass, hat lange Finger mit spitzen langen Nägeln, spitze Ohren und scharfe Schneidezähne (!). Kein attraktives Erscheinungsbild. Hat einen Buckel.
SZ1b	Harker und Dracula beim Tisch im	Harker war unvorsichtig und hat sich in den Finger geschnitten.	Finger saugen als Fellatio, was hier als homosexuelle Handlung

	Schloss.	Der Graf „macht sich Sorgen“, dass sich Harker eine Blutvergiftung holen könnte und meint, dass die Wunde gereinigt werden muss. Harker meint, dass es nicht so schlimm ist; doch der Graf kann sich nicht im Zaum halten und stürzt sich auf Harkers Finger und saugt heftig daran. Harker weicht entsetzt zurück und der Graf, wiederholt nur, dass er es gut gemeint habe, dass die Wunde so sauber sei.	verstanden werden kann; ist darüber erschrocken, aber lässt sich dennoch zum bleiben „überreden“;
SZ1c	Harker in seinem Schlafzimmer im Schloss und der Graf. Lucy in Wismar bei den Freunden im Haus; Freunde und Dr. Van Helsing	Der Graf steht in Harkers Zimmer. Harker liegt im Bett. Die Uhr schlägt Mitternacht. Harker schreckt hoch. Der Graf geht langsam auf Harker zu. Dieser bleibt im Bett, nur versteckt er sich hinter seinem Arm. Zeitgleich schlafwandelt Lucy. Sie wird zurück in ihr Bett gebracht, wo sie angsterfüllt nach Jonathan ruft. In dem Moment sieht man den Grafen wie er von Jonathans Hals aufblickt und um sich schaut.	Homosexuelle Handlung, die in Verbindung mit Lucys Reaktion als negativ/ abwertend gesehen werden kann.
SZ2	Lucy und Graf Dracula in ihrem Schlafzimmer.	Lucy liegt in ihrem Bett. Graf Dracula steht daneben und atmet schwer. Lucy hat einen schnellen Atem. Als er sich zu ihr hinunter beugt, um sie zu beißen, da schreckt sie kurz auf, und fasst an sein Herz. Er hält darauf inne. Sie atmet schwer und bietet sich ihm an. Sehnsüchtig mustert er sie. Lüsternd entblößt er ihre Beine. Sie fasst nach ihm, als wolle sie ihn umarmen. Sie zieht ihn sanft zu sich und streckt ihm ihren Hals entgegen. Zärtlich streichelt er ihren Körper. Dann beißt er zu. Während er begierig saugt, liegt sie nur da. Als er aufhört und Richtung Fenster schaut, zieht sie ihn wieder zu sich heran, damit er weiter von ihrem Blut trinkt. Er folgt ihrem „Wunsch“ und saugt weiter das Blut aus ihrem Hals.	Die Frau als Verführerin, der der Mann kaum widerstehen kann;
SZ3	XXX	XXX	XXX
SZ4	Dracula und Lucy	Man hört die Kirchenglocke	Die Strafe, dafür dass er sich

in ihrem
Schlafzimmer.

läuten und einen Hahn krähen.
Dracula saugt gerade noch an
Lucys Hals da blickt er auf.
Völlig irritiert steht er auf. Lucy
liegt geschwächt und nur mehr
schwach atmend im Bett. Die
ersten Sonnenstrahlen dringen ins
Zimmer und Dracula ringt nach
Luft. Er sackt zusammen, röchelt
und nach wenigen Sekunden
bleibt er in gekrümmter Haltung
tot am Boden liegen.

verführen hat lassen.
Die gekrümmte Haltung, wie Baby
(Kleinkinder/ Neugeborene gelten
als asexuelle Wesen), kann als
Entmannen gesehen werden – sie
hat ihm seiner Macht
(Männlichkeit) beraubt.

SZV

XXX

XXX

XXX

5.7.4. Analyseergebnis:

5.7.4.1. Geschichtlicher Hintergrund:

Im Laufe der 70er Jahre stieß „*die gesellschaftliche Aufbruchsstimmung an ihre Grenzen*“ und erreichte „*eine weltweite wirtschaftliche und politische Krisenphase*“.²⁴⁵ Es bildete sich ein „neues Bewusstsein“ heraus: Man begann sich Gedanken über die Folgeschäden der Industrieproduktion für die Umwelt zu machen und die hohe Inflationsrate und die steigende Zahl der Arbeitslosen erweckte wieder die Angst vor einer Verschlechterung der sozialen Lebensbedingungen in den Menschen. Die „alternative Kultur“ reagierte mit „*materieller Bescheidenheit, Umweltbewußtsein [sic!], Liebe, Friedfertigkeit und einer neuen Innerlichkeit*“ darauf. Konservative Kreise begannen sich wieder verstärkt für „*Patriotismus, Kirche, Familie und der Eindämmung sexueller Freiheiten*“ einzusetzen. In Europa begann sich die konservative Welle im Lauf der 80er Jahre zu verbreiten. „*Die schwindende Geltungskraft traditioneller Normen hatte zu einer vorher nie dagewesenen Toleranz gegenüber unkonventionellen, nonkonformistischen und experimentellen Lebens- und Verhaltensformen geführt.*“ Es wurde „*dem Bedürfnis nach einer Bewältigung des Wert- und Orientierungsverlusts*“ Luft gemacht.²⁴⁶

Der Vampirfilm mündete in eine *neue Phase* in der er sich „*auf die veränderte gesellschaftliche Situation*“ einzustellen hatte.²⁴⁷ Dorn meint, dass „Nosferatu“ und Badhams „Dracula“ „*auf die Bedürfnisse des Publikums der 70er Jahre zugeschnitten sind*“:

„*Nosferatu' bringt [...] die aus der gesellschaftlichen Liberalisierung*

²⁴⁵ Vgl.: Dorn (1990), S: 158.

²⁴⁶ Guggisberg (1988), S: 295. In: Dorn (1994): S. 161.

²⁴⁷ Vgl.: Dorn (1994), S: 158.

resultierenden Frustration des Mannes zum Ausdruck. Hier spielen jedoch weniger sexuelle Aspekte eine Rolle, sondern der Film kompensiert den Verlust an Tatkraft und Autonomie im modernen Rollenbild des ‚gleichberechtigten‘ Mannes.‘²⁴⁸

Konzentriert man sich auf das Motiv des Entmannens, aber in Verbindung mit sexuellen Aspekten, so kommt man anhand der SZ zu folgenden Ergebnissen: SZ1b und c, in welcher der Graf und Harker homosexuelle Handlungen ausführen, wurden als nicht männlich, krankhaft²⁴⁹ angesehen. Auch geschichtlich wird belegt, dass die männliche Homosexualität stärker verurteilt und sanktioniert wurde und wird, als die weibliche.²⁵⁰ Auch Lucys zeitgleiche Reaktion soll dies unterstreichen.

In Verbindung mit der Liberalisierung kann man diese homosexuelle Handlung, darin begründet sehen, dass Harker dazu „getrieben“ wurde „Neues“ auszuprobieren, da zu Hause immer nur das gleiche langweilige Leben stattfindet, dem er aufgrund seiner Reise nach Transsylvanien ein wenig entkommen wollte. Nun macht er hier „neue“ sexuelle Erfahrungen, die unkonventionell und nicht allgemein anerkannt werden.

So zeigt SZ1b symbolisch eine Fellatio: Der Graf saugt gierig das Blut aus Harkers Finger. Der ist anfangs zwar entsetzt, verweilt aber dennoch in des Grafens Gesellschaft. Seine Reaktion kann als Schuldgefühl verstanden werden, einerseits seiner Frau gegenüber, andererseits der Gesellschaft, wegen eines verpönten Normverstoßes. Auch kann seine Reaktion als Furcht vor dem Ungewissen, Neuen und das Bleiben als Neugier mehr zu erfahren gesehen werden. Was auch in SZ1c zu sehen ist: Harker schreckt zwar hoch, doch wehrt er sich nicht richtig gegen das Eindringen des Grafen in sein Schlafzimmer und somit in seine Privatsphäre.

In weiterer Folge „rächt“ sich Lucy für das, was der Graf ihrem geliebten Mann „angetan“ hat, indem auch sie ihn entmannt: Harker, der nach seinem Aufenthalt beim Grafen „erkrankt“ wiederkehrt, erkennt seine eigene Frau nicht wieder. Man kann seine Krankheit, den Vampirismus, als eine Geschlechtskrankheit verstehen, die er sich beim „Verkehr“ mit dem Grafen „eingefangen“ hat. Also verführt sie den Grafen und so gelingt es ihr ihn zu vernichten (entmannen - er wurde von einer Frau überlistet;). Immer wieder wurde in der Frau eine Gefahr für den Mann gesehen²⁵¹ und hier ist sie um so heimtückischer: Lucy als liebenswerte Frau, die durch ihre Sanftmut so unschuldig und rein scheint, verfügt dennoch über die Fähigkeit Männer so sehr in ihren Bann zu ziehen, dass sie alles um sich herum

²⁴⁸ Dorn (1994), S. 189.

²⁴⁹ Als Sünde gegen die Natur!, Vgl.: Ertler (2001), S. 63.

²⁵⁰ Vgl.: Teckenbrock/ Vogt, S. 171 in: Bagel-Bohlan (1990) und Vgl.: Ertler (2001), S. 102 f.

²⁵¹ sh. Analyse „Draculas Tochter“;

vergessen und so in ihr Verderben stürzen²⁵².

Hier kann man eine Warnung an die Männer sehen, sich nicht täuschen zu lassen und immer auf der Hut zu sein. Auch wenn es hier „lediglich“ den Grafen getroffen hat, der schlussendlich in einer gekrümmten Haltung am Boden liegt. Die Haltung kann zunächst als ein Verweis auf ein Kleinkind oder sogar ein Baby (Fötusstellung) sein, was heißt, der Mann ihm Grafen ist nicht mehr vorhanden²⁵³ und das am Boden liegen zeigt, wo er gelandet ist: ganz unten.

Generell ist der Graf hier eine eher tragische Figur, die auf der Suche nach der wahren Liebe ist und als er glaubt sie gefunden zu haben, wird er bitter enttäuscht.

Aber auch Lucy wird für ihre Tat bestraft: Sie muss ihr Leben geben, um ihren „Akt der Vergeltung“ bis zum Ende durchführen zu können. Sie gibt im wahrsten Sinne des Wortes ihren letzten Tropfen Blut dafür her.

So ist die männliche Frustration, die sich in einem Verlust der Männlichkeit widerspiegelt, in Verbindung mit sexuellen Aspekten, als „Flucht in die Homosexualität“ gedeutet und interpretiert worden. Die Folgen waren Krankheit (Harker) und Rache (Lucy), die sogar bis in den Tod (Graf und Lucy;) reichte.

5.8. „Dracula“

Nach der Bühnenstückversion von Stokers „Dracula“ von Deane und Balderston.

5.8.1. Informationen zum Film:

USA, Großbritannien; 1979; OT: „Dracula“, dt. OT: „Dracula“ oder „Dracula 79“;

Regie: John Badham

Drehbuch: Bran Stoker (Roman)

Hamilton Deane

John L. Balderston

W. D: Richter

Personen:

Frank Langella: Graf Dracula

²⁵² Vor allem wenn Frauen sich bedroht fühlen: der Graf hat ihren Geliebten in seinen Bann gezogen;

²⁵³ Kleinkinder/ Neugeborene gelten als asexuelle Wesen;

Kate Nelligan: Lucy Seward

Laurence Oliviere: Professor Abraham van Helsing

Donal Pleasence: Dr. Jack Seward

Trevor Eve: Jonathan Harker

Jan Francis: Mina van Helsing

Tony Haygarth: Milo Renfield

5.8.2. Inhaltsangabe:

Der Film beginnt mit der Anreise des Grafen nach England. Er befindet sich an Bord eines Schiffes. Es tobt ein fürchterliches Unwetter und die Mannschaft hat schwer damit zu kämpfen, nicht die Kontrolle über das Schiff zu verlieren. Dazu kommt, dass sie die Kiste, in der sich der Graf befindet, von Bord zu werfen versuchen. Sie wissen um deren unheilvollen Inhalt bescheid. Es gelingt ihnen leider nicht, und keiner der Besatzung kann überleben. Das Schiff strandet in der Nähe einer Irrenanstalt. Dr. Seward ist der Leiter dieser Anstalt, die sich zugleich in der Nähe von Draculas neuem Eigentum, Carfax Abbey befindet.

Seine Tochter Lucy, eine moderne junge Frau, kümmert sich um ihre beste Freundin Mina, die sich bei ihnen von einer Krankheit zu erholen versucht. Lucy wird von ihrem Vater Dr. Seward zur Hilfe in die Anstalt gerufen und lässt Mina allein im Zimmer zurück. Als diese aus dem Fenster blickt, sieht sie das Schiff und eilt zum Strand, wo sie dem „schiffbrüchigen“ Grafen Dracula das „Leben rettet“.

Am nächsten Tag trifft Jonathan Harker, ein junger Anwalt, in Carfax ein, da er mit dem Grafen den Verkauf des Anwesens abgeschlossen hat. Er und Lucy sind verlobt und sprühen vor Leidenschaft als sie sich sehen. Am Abend findet ein gemeinsames Essen statt, bei dem sie ihren neuen „Nachbarn“ willkommen heißen. Lucy und Jonathan tanzen ausgelassen, während der Graf versucht Mina zu hypnotisieren. Die ohnehin geschwächte Mina bricht daraufhin zusammen. Dr. Seward will ihr mit Laudonium helfen, doch der Graf meint, dass dies nicht gut ist und er will es mit Suggestion versuchen. Die anderen Anwesenden zweifeln etwas daran, doch der Graf führt sein Vorhaben durch und kann Mina „helfen“. Stattdessen hat er sie unter Beobachtung aller in seinen Bann gezogen. Aber auch Lucy verfällt seinem Charme und fühlt sich von dem Grafen angezogen. Bereits in der selben Nacht sucht er Mina heim. Lucy und Mina teilen sich ein Zimmer, doch in der Nacht stiehlt sich Lucy aus dem Zimmer, um sich heimlich mit ihrem Jonathan

zu treffen und das nützt der Graf aus. Während der Graf Mina überfällt, turteln Lucy und Jonathan vorm Haus herum. Als Lucy ins Zimmer zurück kommt, merkt sie nichts, erst am nächsten Morgen, als Mina neben ihr einen Erstickungsanfall hat und stirbt. Dr. Seward bzw. Lucy entdeckt zwei große angeschwollene Male an Minas Hals. Zu diesem Zeitpunkt kann keiner etwas mit diesem Hinweis anfangen.

In der Zwischenzeit hat sich Dracula den ehemaligen Besitzer seines Anwesens, Renfield, gehörig gemacht. Er will ihn als seinen treuen Helfer „verwenden“. Jonathan kommt im Laufe des Tages zu Dracula, um ihm die letzten Dokumente unterschreiben zu lassen und ihm seinen Schlüssel zu überreichen. Da niemand die Tür öffnet, lässt sich Harker selbst hinein. Er trifft den Grafen an und sie unterhalten sich. Der Graf gibt Jonathan einen Brief für Dr. Seward, in dem er ihn und Lucy zu sich einlädt. Bei seiner Rückfahrt wird Harker in seinem Auto von Renfield überfallen. Der scheint verrückt geworden zu sein und wird in die Irrenanstalt eingewiesen.

Später am selben Tag wird Mina bereits beerdigt, wo Mina und Jonathan eine Auseinandersetzung haben. Er fährt nach London, doch sie will in Carfax bleiben. Ihr Vater verständigt sie über die Einladung des Grafen, und zugleich über die Ankunft von Minas Vater Professor Van Helsing, weshalb sie nicht zum Grafen gehen können. Lucy besteht darauf die Einladung anzunehmen.

Am Abend wird sie von einer Kutsche abgeholt, die sie zu seinem Anwesen bringt. Dort öffnet sich die Tür wie von Geisterhand und schließt sich nach ihrem Eintreten. Es herrscht eine romantische Stimmung – der Raum ist von Kerzenlicht erhellt. Der Graf empfängt sie und sie verbringen einen schönen Abend zu zweit. Sie führen persönliche Gespräche und man erkennt, dass zwischen den beiden eine gewisse Verbindung besteht. Lucy ist körperlich von ihm angezogen, und das zeigt sie ihm. Die zwei küssen sich leidenschaftlich. Dracula überlegt sich, Lucy zu beißen, doch er hält sich zurück und bittet sie sogar zu gehen.

In der Zwischenzeit ist Mina in die Irrenanstalt eingedrungen und hat dort das Baby einer Insassin getötet, was natürlich keiner glauben kann. Van Helsing versucht daraufhin mehr herauszufinden: Er beginnt über Vampire zu lesen und schlussfolgert, dass Mina selbst ein solches Geschöpf sein könnte. Er geht zu ihrem Grab und belegt es mit Knoblauch. Lucy kommt hinzu, doch will sie davon nichts hören. Dort überreicht Van Helsing Lucy eine Kette mit einem Kruzifix-Anhänger, den er eigentlich seiner Tochter schenken wollte. Auf ihrem Heimweg treffen sie den Grafen, der auf dem Weg zu Minas Grab ist, um ihr seine Ehre zu erweisen. Van Helsing kann vom Fenster aus beobachten, dass das Pferd auf dem der Graf sitzt, vor Minas Grab zu scheuen beginnt. Noch in der folgenden Nacht macht er

sich mit Dr. Seward, einem Gehilfen und einem weißen Hengst zum Friedhof auf. Das Pferd soll erkennen, wo Untote begraben liegen. Vor Minas Grab beginnt das Pferd tatsächlich zu scharren. Sie beginnen das Grab erneut zu öffnen. Als sie bis zu Minas Sarg vorgedrungen sind und diesen öffnen ist er leer. Sie finden ein Loch in der Seitenwand des Sarges. Dr. Seward informiert Van Helsing, dass sich unter der gesamten Stadt Gänge von den Erzmiene befinden. Dieser macht sich sogleich auf den Weg, um seine vampirisierte Tochter zu finden und zu erlösen. Mit Dr. Swards Hilfe kann Minas unheilvolles Dasein beendet werden.

Lucy macht sich indes „Bett fertig“. Sie kämmt ihr Haar und nimmt die Kette ab, obwohl Van Helsing betont hat, sie solle sie immer bei sich tragen. Sie setzt sich und blickt erwartungsvoll zur Balkontür. Dort sammelt sich immer mehr Nebel, bis schließlich der Graf erscheint. Er kommt zu ihr ins Zimmer und macht sie zu seiner Braut, indem er ihr von seinem Blut zu trinken gibt.

Auch Harker kommt noch in dieser Nacht aus der Stadt zurück und will mit Lucy reden. Er schleicht zu ihrem Zimmer und findet sie dort bewusstlos auf. Inzwischen sind Van Helsing und Dr. Seward vom Friedhof zurückgekehrt und gemeinsam versuchen sie Lucy zu helfen. Sie bekommt eine Transfusion und Van Helsing trifft Vorkehrungen, um einen weiteren Angriff des Vampirs zu verhindern. Harker hilft, doch glaubt er nicht, dass ein Vampir Lucy das angetan hat.

Van Helsing geht sich kurz ins Wohnzimmer ausruhen, da kommt der Graf. Er versucht Van Helsing's Gedanken zu kontrollieren, doch ist dieser stärker. Van Helsing berichtet den anderen von dem Zwischenfall, doch Harker ist noch immer unsicher. Am nächsten Morgen gehen sie wieder zu Minas Grab. Sie sieht aus, als würde sie schlafen. Sie müssen ihr Herz entnehmen, um sie für immer zu erlösen. Nun versteht auch Harker, was tatsächlich vor sich geht und glaubt was Van Helsing ihm erzählt. Lucy beobachtet das Geschehen von ihrem Zimmer aus und beschließt zu Dracula zu fliehen. Zu dritt gelingt es ihnen sie zu überwältigen und zurück zu bringen. Aber da sie so wild ist, muss sie in eine Zelle gesperrt werden.

Inzwischen schleichen Harker und Van Helsing in Draculas Schloss, um ihn unschädlich zu machen, doch kann dieser fliehen.

Als Harker mit Lucy redet, versucht sie ihn zu verführen und will ihn schließlich beißen. Sie müssen sie abermals überwältigen und sperren sie wieder in der Zelle ein. In der Nacht dringt Dracula in Renfields Zelle, tötet diesen und entführt Lucy. Es beginnt eine wilde Verfolgungsjagd. Der Graf bringt Lucy in sein Schloss, dort verstecken sie sich in einer Kiste und lassen sich zum Hafen bringen. Van Helsing, Harker und Dr. Seward gelingt es

beinahe sie einzuholen, doch schaffen die zwei es vor ihnen zum Hafen und laufen aus. Van Helsing und Harker verfolgen das Schiff mit einem Boot. Sie können das Schiff einholen und an Bord finden sie den Sarg in dem Lucy und Dracula eng umschlungen liegen. Nach einem langen Kampf, können Harker und Van Helsing Dracula besiegen, wobei Van Helsing aber sein Leben verliert. Sie konnten Dracula an einem Haken befestigt ins Freie ziehen, wo er dem Sonnenlicht ausgesetzt seinen Tod findet. Lucy scheint durch seine Vernichtung wieder „normal“ zu sein. Sie blickt nach oben, als sich Draculas Cape in Form einer riesigen Fledermaus vom Haken löst und auf das weite Meer hinaus „fliegt“. Bei diesem Anblick lächelt sie zufrieden.

5.8.3. Ergebnisse von Schlüsselsequenzen/ -szenen:

Filmtitel: Dracula (R: J. Badham, 1979)

Bildinhalt	Handlungsverlauf/ Geschehen	Symbolik
SZ1 Im Hause Seward – Lucy, ihr Vater, Mina, Jonathan, der Graf und Dienerschaft.	Alle sitzen beisammen da wird der Graf angekündigt. Eine Doppeltür wird geöffnet und der Graf rauscht herein, so dass sein Cape schwungvoll hinter ihm nach weht. Er bleibt am Treppenabsatz kurz stehen, begrüßt die Anwesenden und kommt die Treppe herunter. Dabei nimmt er sein Cape ab und ohne sich umzusehen wirft er es dem Diensten hin. Dann begrüßt er jeden einzeln nochmals. Er ist extrem höflich und charmant, besonders zu den Frauen.	Das schwungvolle Auftreten, betont vom Cape, bedeutet Frische, Elan, Energie die in ihm steckt. Auch wie er die einzelnen Anwesenden nochmals begrüßt: Extrem höflich und charmant. Die Frauen sind von seinem Auftreten sichtlich beeindruckt. Wie er sich zwischen den Anwesenden bewegt, zeugt von selbstbewusstem Auftreten.
SZ2a Mina und der Graf in Lucys Schlafzimmer.	Mina schläft unruhig. Der Graf kriecht die Wand hinunter zu Minas Balkontür und öffnet sie. Sie wacht auf. Sie fürchtet sich und vergräbt sich in einem Kissen, aber als der Graf durch die Tür tritt schaut sie ihn sehnsüchtig an und macht ihren Hals frei.	Das freimachen von ihrem Hals wird als Einwilligung verstanden und in der Folge auch sanktioniert.
SZ2b Lucy und der Graf in Lucys Schlafzimmer.	Lucy sitzt wartend in ihrem Schlafzimmer. Sie schaut zur Balkontür, wo sich allmählich immer mehr Nebel ansammelt, bis schließlich der Graf erscheint. Er öffnet die Tür und tritt herein. Es ist ein eindrucksvoller Auftritt: Hinter ihm die schwarze Nacht und der weiße Nebel der sich am Boden absetzt, er mit seinem schwarzen Cape mit Stehkragen, einem weißen Hemd und schwarzer Hose geht langsam auf	Sie trägt ein weißes Kleid, wie ein Hochzeitskleid und er hebt sie ins Bett wie der Ehemann der seine Braut über die Schwelle trägt. Der ganze Akt, samt „romantischer“ Umgebung (Kaminfeuer im Hintergrund) und dem zärtlichen Vorspiel, kann als der eheliche Geschlechtsverkehr in der

Lucy zu. Er spricht auf eine besonders angenehme und betörende Art. Er will sie zu seiner meist Geliebten machen, zu seinem Fleisch und Blut.

Hochzeitsnacht gedeutet werden.

Einwilligend lächelt sie ihn an. Sie nehmen sich an den Händen und stehen sich gegenüber. Er öffnet ihr Überkleid und zieht es ihr aus. Zärtlich streichelt er ihre nackten Schultern. Dann wirft er sein Cape ab, tritt näher an sie ran, hebt sie hoch und trägt sie ins Bett. Dort liebkosten sie sich und er sagt, dass er ihr Blut braucht. Sie beginnt erregt zu stöhnen. Voller Leidenschaft küssen sie sich, dann beißt er in ihren Hals. Im Hintergrund brennt ein Kaminfeuer, dessen rot zu einem intensiv roten Hintergrund wird und die zwei Liebenden als schwarze Schatten davor betont. Der Höhepunkt äußert sich darin, dass er sich seine Brust aufritzt und sie von seinem Blut trinkt.

SZ3

XXX

XXX

XXX

SZ4 Lucy, Harker, Van Helsing und Dracula an Bord des Schiffes.

Lucy öffnet ihre Augen und greift fauchend Harker an. Sie ist wie eine wilde Bestie. Van Helsing will gerade einen Pfahl durch Draculas Herz rammen, als dieser durch Lucys Geschrei aufwacht und sich wehrt. Es gelingt ihm Van Helsing den Pfahl zu entreißen und ihm diesen in den Körper zu rammen. Harker schießt daraufhin auf Dracula, aber Lucy versucht ihn mit aller Kraft davon abzuhalten. Er schlägt sie ins Gesicht, woraufhin sie bewusstlos wird. Dracula stürmt knurrend und fauchend auf Harker los, der schießt wieder auf den Grafen, doch hält ihn das nicht auf. Er packt Harker am Hals und versucht ihm sein Genick zu brechen. Da kommt Van Helsing zu sich und „schleudert“ ein Seil mit Haken in Richtung Dracula. Der Haken bohrt sich in Draculas Rücken. Er lässt Harker los und wirbelt wütend herum. Es gelingt ihm nicht sich vom Haken zu befreien. Er ist wie ein wild gewordenes Tier. Harker reagiert schnell und betätigt einen Hebel, wodurch der Graf nach oben gezogen wird. Lucy, die wieder zu sich gekommen ist, will Dracula helfen, doch gelingt es ihr nicht. Dracula wird

Aufgrund des Endes, dass das Cape in Fledermausgestalt davon flattert und Lucys heimliches und zufriedenes Lächeln, wird angenommen, dass der Versuch den Grafen zu vernichten, fehlgeschlagen ist – der Versuch in zu pfählen, also zu domestizieren ist bereits gleich zu Beginn gescheitert. Die Liebe zwischen den Grafen und Lucy ist stärker.

mit voller Wucht durch den Bretterboden ins Freie gezogen, wo er der Sonne ausgesetzt ist. Er schreit und tobt, doch kann er sich nicht befreien. Auch Lucy wird von ihren Gefühlen übermannt. Sie bricht zusammen und verbirgt ihr Gesicht, da sie es nicht erträgt, wie ihr Geliebter Dracula in der Sonne verglüht. Langsam beginnt sich seine Haut abzulösen und seine Haare ergrauen, bis er regungslos in der Luft hängt. Auch Lucy scheint wieder normal.

SZV Mina, Van Helsing und Dr. Seward in den Gängen der Erzminen.	Van Helsing sucht nach dem Kruzifix, das ihm aus den Händen in eine Pfütze gefallen ist. Plötzlich steht Mina vor ihm. Sie sieht grauenhaft aus. Sie ist totenbleich, an manchen Stellen löst sich bereits die Haut vom Fleisch und sie hat blutverschmierte Zähne. Van Helsing ist entsetzt von ihrem Anblick. Er weicht erschrocken zurück. Doch sie folgt ihm mit ausgestreckten Armen. Sie packt ihn und versucht ihn in seinen Hals zu beißen, da kommt Dr. Seward zur Hilfe. Er kämpft mit ihr und drückt ihr sein Kruzifix auf die Stirn. Dieses brennt sich in ihr Fleisch und schreiend dreht sie sich um und stürzt dabei in den langen Holzpfeiler, den Van Helsing in der Hand hält. Sie stöhnt laut auf, sieht Van Helsing völlig entsetzt an. Bevor sie stirbt sagt sie noch „Papa“ und bricht leblos in seinen Armen zusammen. Er ist völlig aufgelöst und betrauert ihren Tod.	Sie erinnert an einen Zombie: zerfetzte Kleidung und verwesendes Erscheinungsbild (ist aber erst einen Tag lang tot!). Nicht wie Vampire sonst aussehen – ihre schlimme Tat äußert sich in ihrem Aussehen. Anspielung auf Inzest: die Tochter die ihren Vater begehrt und der Vater der seine Tochter schließlich pfählt. Oder die alte Generation, die die „Sünden“ der Jungen bereinigen.
--	--	---

5.8.4. Analyseergebnis:

5.8.4.1. Geschichtlicher Hintergrund:

Hier gilt gleiches für den geschichtlichen Hintergrund, wie bei der Analyse von Herzogs „Nosferatu“: Diese Zeit war beherrscht von der Suche nach „alten Rollenmustern“. Es herrschte die Meinung, dass durch die Liberalisierung, vor allem durch der daraus resultierenden Gleichberechtigung, die erotische Spannung verloren gegangen ist.

Der Film kann als eine Art „*Rückbesinnung auf die Anfänge*“ des Genres und auf Zeiten,

in denen die alten Normen noch Geltung hatten, verstanden werden.²⁵⁴ So wurden im Film die negativen Folgen der gesellschaftlichen und sexuellen Liberalisierung in den Mittelpunkt gestellt. Man hat nicht nur Freiheit(en) gewonnen, sondern auch Verluste erlitten.²⁵⁵

Welche negativen Folgen die sexuelle Liberalisierung mit sich gebracht haben soll, erkennt man am Beispiel Minas: Sie wird ein Opfer des Grafen, der ihr von Anfang an etwas vortäuscht, bis sie schließlich als Vampirin endet. Der Graf wird hier symbolisch als die sexuelle Liberalisierung gesehen, welche die jungen Mädchen mit ihren „verlockenden“ Freiheiten ins Verderben gestürzt hat: Die junge schüchterne Frau ist angetan vom Grafen Dracula, der Aufregung in ihre triste und kränkliche Welt bringt. Sie, weil sie sein „Leben gerettet“ hat, steht als „Heldin“ da. Was eigentlich nicht stimmt, der Graf wäre so oder so nicht gestorben. Er macht ihr etwas vor (sie fühlt sich dadurch gut und stark; sie glaubt (!), dass sie selbstbewusst ist;). Man kann seine Hypnose im Wohnzimmer so deuten: Dieser frische energiegeladene Fremde zieht sie völlig in seinen Bann, so dass sie alles um sich herum vergisst. Sie sieht keine Warnzeichen oder der gleichen, sie ist nun Wachs in seinen Händen, ohne es selbst zu wissen. Denn er ist eigentlich mehr von der starken selbstbewussten Lucy (sie weiß (!), dass sie selbstbewusst ist) angetan. Mina, als leichtes Opfer, kann seine Gier für den Moment stillen, sie ist ein Mittel zum Zweck (Kann so gesehen werden, dass junge Frauen leichter zu überzeugen und für etwas zu begeistern sind.). In der selben Nacht noch, kommt er zu ihr ins Zimmer. Sie wacht aus einem ruhigen Schlaf auf und erschreckt sich zunächst vor ihm, doch dann sieht sie sehnsüchtig zu ihm hinüber. Sie macht ihren Hals frei, was als ein Zeichen ihrer Bereitschaft und Einwilligung verstanden wird (sh. SZ2a). Ihr Vergehen, „vohelichen Geschlechtsverkehr“ gehabt zu haben, wird sanktioniert: Sie stirbt und muss als Vampirin ein Dasein als verwesendes Etwas in den Gängen von Erzmieneu verbringen (sh. SZV). Ihr schlimmes Vergehen äußert sich sogar in ihrem grässlichen Aussehen, denn nicht wie normal üblich, hat sie ihr schönes Äußeres behalten. Van Helsing, ihr Vater und Vertreter der alten Generation, kann sie schließlich erlösen: Sie läuft in einen Pfahl, den er in Händen hält.

Man kann das als Warnung so umdeuten, dass sich viele junge Frauen „überschätzt“ haben und zu viel „wagten“ und darauf hin mit den Konsequenzen (Geschlechtskrankheiten, Schwangerschaft, usw.) leben mussten. Die Liberalisierung hat die Grenzen so weit geöffnet, dass man die Gefahren gar nicht bedacht hat, die sich dahinter verbergen. So sollen junge Mädchen, nicht jedem blind vertrauen und sich „fremden“ Männern

²⁵⁴ Vgl.: Dorn (1994), S. 188.

²⁵⁵ Vgl.: Dorn (1994): S. 163 ff.

hingeben. Da Van Helsing, als Vertreter der traditionellen Generation, den Vampirismus hier besiegt hat, kann man das so verstehen, dass die Ansicht, keinen Geschlechtsverkehr vor der Ehe zu haben, von vielen weiter vertreten wurde.

Man sieht im Unterschied der beiden Frauen, auch den Unterschied in der Stärke ihrer Sanktionen: Lucy, die bereits verlobt ist und sich auch heimlich immer wieder mit ihrem Verlobten trifft, also in gewisser Hinsicht schon Erfahrung hat, weiß auch ganz genau, was sie eigentlich will: Den Grafen Dracula und dieser will auch nur sie. Das kann so verstanden werden, dass die sexuelle Liberalisierung eher für reifere, erfahrenere Frauen gedacht ist, als für junge unerfahrene Mädchen.

Er muss bei ihr gar keine Hypnose verwenden, um sie in seinen Bann zu ziehen. Es geschieht alles auf freiwilliger, bewusster Basis: Er kommt zu ihr ins Schlafzimmer, wo sie schon auf ihn wartet. Sie vollziehen ihre Verbindung, die man mit der Hochzeitsnacht eines Ehepaares gleichsetzen kann (sh. SZ2b). So kann man ihre Verbindung auch als legal bzw. gebilligt betrachten, was sich auch darin äußert, dass Lucy nicht bestraft wird.

Die SZ4 zeigt den gelungen geglaubten Versuch, den Grafen Dracula zu vernichten und Mina zu befreien: Die beiden Männer, Van Helsing und Harker, aus zwei verschiedenen Generationen, kämpfen gegen Dracula. Van Helsing stirbt bei dem Versuch Dracula einen Pfahl in die Brust zu rammen, also bei dem Versuch in zu domestizieren. Da aber Dracula schließlich Van Helsing den Pfahl in den Körper rammt, kann das so verstanden werden, dass die alte Generation (die konservativen, zu tiefst liberalen Ansichten) von der sexuellen Liberalisierung besiegt worden ist. Harker gelingt es, mit Hilfe Van Helsing (er schubst (!) einen Haken auf einem Seil zu ihm), den Grafen außer Gefecht zu setzen. Das kann so verstanden werden, dass die alte Generation, der neuen einen Anstoß gegeben hat, zu erkennen, was sie verlieren, wenn sie nichts unternehmen. Was im Film auch immer wieder vorkommt: Van Helsing versucht Harker über den Vampirismus und seine Folgen aufzuklären, doch will dieser nichts davon hören. Man kann das sozusagen als letzten Versuch sehen, die Liberalisierung aufzuhalten.

Dass dieser Versuch nicht so ganz geklappt hat, wird daran deutlich, dass auch als man den Grafen Tot glaubt, ist das nur für kurze Zeit, denn es wird eine Fortsetzung geben. Diesen Anschein erweckt das Ende des Films, wenn das Cape in Fledermausgestalt davon flattert und Lucy zufriedenst lächelt. Das kann so verstanden werden, dass man zwar glaubt, die Liberalisierung überwunden zu haben, doch kann man sich nicht ganz sicher sein. Allein die Art, wie Lucy und der Graf um ihr gemeinsames Leben gekämpft haben,

wie wilde Bestien, lässt darauf schließen, dass man gewisse konservative Ansichten beibehalten hat, sich die Frauen aber nicht mehr „domestizieren“ haben lassen.

Man sieht hier die unterschiedlichen Auswirkungen, die die sexuelle Liberalisierung mit sich gebracht hat. Sie hat den Frauen hinsichtlich ihres Liebeslebens Türen geöffnet, aber dadurch hat sie auch Gefahren in die Welt der Frauen treten lassen. Vor diesen wird hier anhand des Vampirs gewarnt.

5.9. „Bram Stoker's Dracula“

Nach Stokers Roman „Dracula“.

5.9.1. Informationen zum Film:

USA; 1992; OT: „Dracula“; dt.OT: „Bram Stoker's Dracula“;

Regie: Francis Ford Coppola

Drehbuch: James V. Hart

Personen:

Gary Oldman: Graf Dracula/ Prinz Vlad Dracul

Winona Ryder: Mina Murray/ Elisabeta

Keanu Reeves: Jonathan Harker

Anthony Hopkins: Professor van Helsing

Sadie Frost: Lucy Westenra

Cary Elwes: Lord Arthur Holmwood

Richard E. Grant: Dr. Jack Seward

Bill Campbell: Quincey P. Morris

Tom Waits: R.M. Renfield

5.9.2. Inhaltsangabe:

Das Intro des Films zeigt die Geschichte des Grafen Dracula bevor er zu der unmenschlichen Bestie geworden ist: Im Jahr 1462, als die Türken über Rumänien fielen und den Islam über das Land brachten, kämpfte er als ein gottesfürchtiger Ritter im Namen

seiner Kirche (der heilige Orden des Drachen) gegen die Türken. Seine über alles Geliebte Braut Elisabeta fürchtete um seine Wiederkehr und als ihr die besiegten Türken, als Racheakt eine falsche Nachricht von seinem Tod schicken, stürzt sie sich in die Tiefe. In ihrem Abschiedsbrief schreibt sie, dass sie darauf hofft im Himmel wieder mit ihm vereint zu werden, da sagt einer der Ordensbrüder, dass sie aufgrund ihres Selbstmordes verdammt ist. Dracula erträgt dies nicht, er der in den Krieg gezogen ist, um die Kirche zu beschützen, wird sich dafür rächen. Er entsagt Gott und prophezeit, dass er vom Tod auferstehen wird und sich mit allen Mächten der Dunkelheit rächen wird. Er rammt zornentbrannt sein Schwert in ein riesiges Steinkreuz, aus dem Blut zu strömen beginnt. Er fängt es in einem Kelch auf, trinkt und ruft: „Blut ist das Leben und es wird mein sein!“

Die Handlung des Films spielt im Jahr 1897. Der junge Jonathan Harker wird für einen Auftrag nach Transsylvanien geschickt. Sein Vorgänger Renfield musste in eine Irrenanstalt eingewiesen werden, daher soll Harker sich nun um den Grafen Dracula bemühen, der ein Grundstück in London erwerben möchte. Harker ist neugierig, was Renfield in Transsylvanien in den Wahnsinn getrieben hat, doch Harkers Boss tut seine Frage als unwichtig ab und macht Harker stattdessen den Auftrag schmackhafter, indem er ihm nach erfolgreichem Abschluss eine gesicherte Zukunft in der Firma garantiert. Mina, seine Verlobte, ist nicht erfreut über seine Reise, denn dadurch würde sich ihre Hochzeit nach hinten verschieben. Harker versichert ihr, dass sie sobald er zurück kommt, heiraten werden. Mina nimmt ihn zärtlich an der Hand und sie küssen sich. Man kann Minas leidenschaftlichen Charakter und Jonathans Zurückhaltung deutlich spüren. Harker macht sich auf den Weg nach Transylvanien. Eine Frau drückt ihm ein Kruzifix in die Hand, als er am Borgo-Pass die Kutsche verlässt. Er ist erstaunt über die Geste, denkt sich aber nichts weiter dabei. Eine andere Kutsche holt ihn ab und bringt ihn zu Graf Draculas Schloss. Dieses ist sehr alt und wirkt mehr wie eine Ruine. Der Graf empfängt Harker am Tor und bittet ihn höflich herein. Man bemerkt, dass Harkers Unbehagen wird immer stärker wird. Beim gemeinsamen Essen, bzw. Harker isst, während Dracula ihm Gesellschaft leistet, erzählt er von seinen Vorfahren. Durch eine Bemerkung Harkers rastet Dracula aus. Völlig schockiert über des Grafen heftige Reaktion, entschuldigt sich Harker für seine Unwissenheit. Beide erledigen die geschäftlichen Angelegenheiten – der Graf wird Eigentümer von zehn Anwesen über ganz London verteilt. Er kann es kaum erwarten, die voll belebten Straßen Londons „unsicher zu machen“. Dabei fällt dem Grafen ein Bild von Mina, dass Harker bei sich hat, auf und erkennt in ihr das Ebenbild seiner über alles geliebten Elisabeta. Dracula setzt Harker darüber in Kenntnis, dass er für einen ganzen

Monat bei ihm verweilen muss. Harker ist nicht erfreut darüber, aber es bleibt ihm nichts anderes übrig. Harker ahnt langsam Böses. Draculas unheimliches Verhalten verstört ihn immer mehr. Er macht sich auf, um das Schloss zu erkundigen und begegnet den drei Bräuten Draculas. Diese verführen ihn und erst als der Graf dazwischen kommt und ihnen ein Baby an Jonathans Stelle gibt, lassen sie von ihm ab. Harker ist über alle Maßen angewidert, während Dracula nur teuflisch über seine Reaktion lacht. Der Graf reist schließlich ab und überlässt Harkers Leben seinen Bräuten. Er glaubt kaum mehr an eine Rettung. Dieser wird von den dreien gerade so am Leben gehalten, dass sie ihr Vergnügen mit ihm haben können. Harker erträgt dieses Leid nicht mehr und stürzt bei seinem Fluchtversuch in einen Fluss.

In der Zwischenzeit wohnt Mina bei ihrer besten Freundin Lucy. Man erkennt gleich von Anfang an Lucys wildes lebhaftes Wesen – sie hat eine erotische Ausstrahlung, die sie gekonnt bei den Männern einzusetzen weiß und ihre Art sich auszudrücken, „schickt“ sich nicht wirklich für eine junge Frau (besonders zu jener Zeit; 19. Jhd.). Sie hat gleich drei Verehrer zur selben Zeit und sie lässt sich gerne von allen dreien umwerben: Der abenteuerlustige Morris, der ungeschickte Dr. Seward und der adelige Holmwood. Sie macht zweideutige Anspielungen und flirtet ungeniert. Mina beobachtet Lucy und beneidet ihre freizügige Art. Lord Holmwood bittet sie später um ihre Hand, was sie mit Begeisterung bejaht.

Mittlerweile reist der Graf bereits Richtung London an Bord der Demeter. Dort beunruhigen merkwürdige Vorkommnisse die Besatzung. Auch Renfield spürt den Grafen näher kommen.

Kaum angekommen, fällt er in der Gestalt einer Bestie über Lucy her. Weder Lucy, noch die ihr zur Hilfe gekommene Mina, können sich an etwas erinnern.

Mina begegnet Dracula in seiner jungen Gestalt in den Straßen Londons. Er spricht sie an und sie weist ihn zunächst schroff ab, doch er gibt nicht auf. Erst als er erwähnt, dass er ein Prinz ist, zeigt sie mehr Interesse. Zwischen den beiden entsteht eine kleine Romanze. Sie hört ihn in ihrem Kopf, er versteht sie und er schafft es, Erinnerungen in ihr wach zurufen, die sie sich nicht erklären kann. Sie genießt es mit ihm zusammen zu sein. Er befriedigt sie auf eine Weise, wie es Jonathan nicht kann und sie hat ein schlechtes Gewissen deshalb. Sie wünscht sich, wieder sie selbst zu werden, die vernünftige Frau, die sie stets war. Indes verschlimmert sich Lucys Zustand immer mehr. Dr. Seward bittet Professor Van Helsing um Hilfe. Zeitgleich als dieser vom Anwesen ankommt, wird Lucy wieder „überfallen“. Gerade als Dr. Seward den Professor über Lucys Zustand aufklären will, hören sie Schreie. Sie eilen hinauf in Lucys Schlafzimmer und Van Helsing handelt

schnell: Sie müssen eine Bluttransfusion machen, um ihr junges Leben zu retten. Später treffen sich Holmwood, Seward und Morris im Garten und rätseln über Lucys Gesundheitszustand. Van Helsing kommt hinzu und versucht sie von Draculas Existenz zu überzeugen. Lucys Zustand verschlechtert sich immer mehr und sie zeigt bereits die ersten Anzeichen eines Vampirs. Die anderen können ihm einfach nicht glauben.

Mina erhält einen Brief von Jonathan, in dem steht, dass sie so schnell wie möglich zu ihm kommen soll. Er wurde in einem Kloster in Rumänien aufgenommen und dort gepflegt. Sie hat ein schlechtes Gewissen die arme Lucy in ihrem Leid zurück zulassen, doch diese besteht darauf, dass Mina sofort zu Jonathan reisen und ihn heiraten soll. Auch fühlt sich Mina schlecht wegen dem Grafen. Sie will nicht, dass Jonathan jemals von ihm und ihr erfährt, auch wenn ihr dieser Entschluss schwer fällt. Sie schickt Graf Dracula einen Abschiedsbrief, in dem geschrieben steht, dass sie sich auf dem Weg zu Jonathan befindet, um seine Frau zu werden und sie sich nie wieder sehen können. Sie hat trotz der Entfernung das Gefühl, dass er stets bei ihr ist.

In der selben Nacht, zeitgleich mit Minas und Jonathans Hochzeit, fällt der Graf noch mal über Lucy her und macht sie zu seiner Braut. Das ist auch der Moment, in dem Van Helsing die drei Männer von der Existenz von Vampiren überzeugen kann. Sie gehen in Lucys Gruft und sehen, wie sie mit einem kleinen Kind im Arm auf ihren Sarg zugeht. Van Helsing kann sie in ihren Sarg zwingen, wo sie dann von ihrem Verlobten Holmwood gepfählt und Van Helsing geköpft wird.

Mina und Jonathan sind inzwischen in die Heimat zurückgekehrt. Jonathan, sichtlich gezeichnet von seinen Erlebnissen in Transsylvanien, hat sich noch immer nicht zur Gänze erholt und Mina wird von dem Verlangen getrieben ihren Prinzen wieder zu sehen.

Nachdem Lucy vernichtet wurde, trifft sich Van Helsing mit Mina und Jonathan. Er will von ihm wissen, ob er, als er von den drei Bräuten heimgesucht wurde, von ihrem Blut getrunken hat. Da er es nicht hat, besteht für ihn keine Gefahr, dass er sich mit der „Krankheit“ mit der Lucy infiziert wurde, angesteckt haben könnte. Da Jonathan dem Grafen die Besitztümer verkauft hat, wissen sie, wo sich er überall verstecken könnte und beginnen ihn sogleich zu jagen. Mina bringen sie einstweilen in der Irrenanstalt unter, wo sie Renfield begegnet. Er warnt sie vor dem Grafen, woraufhin dieser Renfield für sein Hintergehen mit dem Tod bestraft.

Während die Gruppe mit dem Exorzismus in Carfax Abbey beginnt, flieht Dracula in Form von grünem Nebel. Er dringt in Minas Zimmer ein und auf ihren Wunsch hin, macht er sie zu seiner Braut. Da kommen Harker und die anderen herein und versuchen Dracula zu vertreiben. Mina sitzt währenddessen erschrocken, wie ein kleines Kind, dass etwas

angestellt hat, auf dem Bett. Van Helsing geht gegen Dracula in Bestiengestalt mit einem Kruzifix vor, doch der lacht nur und entzündet dieses allein durch die Kraft seiner Gedanken. Doch Van Helsing gibt nicht auf und spritzt Weihwasser, dieses lässt den Grafen etwas zurückweichen. Harker beginnt auf ihn zu schießen, doch versucht Mina Dracula zu beschützen. Schließlich zwingen sie ihn in eine Ecke, wo er sich in unzählige Ratten verwandelt und entkommen kann.

Van Helsing versetzt Mina in Hypnose, um so die Spur von Graf Dracula aufnehmen zu können. Er weiß, dass zwischen ihr und dem Grafen eine starke geistige Verbindung besteht und diese nutzt er für seine Zwecke aus. Sie kann Van Helsing sagen, dass Dracula auf dem Weg in seine Heimat ist, um dort wieder an Stärke zu gewinnen. Er befindet sich an Bord eines Schiffes und segelt in Richtung Varna. Die Gruppe, bestehend aus den drei jungen Männern, Professor Van Helsing und Mina, machen sich an Land auf dem Weg, um den Grafen, sobald er im Hafen einläuft, abzufangen und sein Schiff brennend zu versenken.

Während der Reise verschlimmert sich Minas Zustand. Sie verwandelt sich allmählich in eine Vampirin. Jonathan kümmert sich rührend um sie, weshalb sie ihm gegenüber ein schlechtes Gewissen hat. Sie bittet ihn um Verzeihung, für das was sie ihm angetan hat, doch nimmt er die ganze Schuld auf sich.

Während Van Helsing glaubt den Grafen überlisten zu können, indem er Mina benutzt, liest auch der Graf Minas Gedanken und kann ihnen in Varna entkommen. Sie machen sich nun getrennt auf den Weg: Mina und Van Helsing treten die Weiterreise in einem Einspanner an und die anderen drei fahren mit dem Zug weiter und versuchen den Grafen in Galatz abzufangen, was ihnen aber nicht gelingt. Dort hat er einen Wagen organisiert, geführt von Zigeunern. Zu Pferd nehmen die drei Männer seine Verfolgung auf und es wird zu einem Rennen gegen die Zeit.

Mina und Van Helsing bekommen „Besuch“ von Draculas Bräuten. Sie versuchen Mina auf ihre Seite zu locken, was ihnen auch beinahe gelingt. Van Helsing kann Mina mit Hilfe einer Hostie bezwingen und zugleich beschützen. Am nächsten Tag enthauptet Van Helsing die drei Bräute und wirft ihre Köpfe in die Tiefen der Schlucht, die das Schloss umgibt. Der Tag geht dem Ende zu und Mina spürt, dass der Graf nicht mehr weit entfernt ist. Sie wird immer unruhiger. Durch ein Fernglas beobachten Mina und Van Helsing die Verfolgungsjagd: Die Sonne geht langsam unter und die drei jungen Männer hetzen dem Wagen Draculas hinterher. Sie eröffnen das Feuer. Mina, entsetzt vor dem was geschehen könnte, versucht ihrem geliebten Grafen zu helfen, indem sie die Winde beschwört. Im Schlosshof gelingt es den drei Männern die Zigeuner zu überwältigen, doch wird Morris

schwer verletzt. Der Graf bricht durch seine Kiste, aber Harker kann ihm die Kehle durchtrennen und Morris rammt ihm mit letzter Kraft ein Schwert durchs Herz. Da eilt Mina mit einem Gewehr herbei, beschützt den Grafen und bedroht die anderen. Sie kann mit ihm ins Innere des Schlosses fliehen, aber nur weil Harker die anderen zurückhält. Dort erkennt sie, wie sie alle Retten kann und vollendet, was die anderen begonnen haben: Sie rammt dem Grafen das Schwert gänzlich durch den Körper. Dadurch finden er und auch Mina die ersehnte Erlösung.

5.9.3. Ergebnisse von Schlüsselsequenzen/ -szenen:

Filmtitel: Bram Stoker's Dracula (R: F. F. Coppola; 1992)

Bildinhalt	Handlungsverlauf/ Geschehen	Symbolik
SZ1a Graf Dracula und Harker im Schloss.	Der Graf, ein sehr alter, gebrechlich wirkender Mann, steht mit einer Laterne vor Harker, heißt ihn herzlich willkommen in seinem Schloss und bittet ihn herein. Der sichtlich erstaunte Harker ist sich zunächst gar nicht sicher, ob es sich um den Grafen Dracula handelt. Harker tritt herein – er ist etwas zurückhaltend. Man sieht ihm an, dass er sich nicht besonders wohl in der Umgebung fühlt.	Graf Dracula wirkt seinem Aussehen nach gebrechlich und schwach. Er hat eine eigentümliche Frisur (langes weißes an den Schläfen toupiertes Haar) und aschfahle faltige Haut. Er hat lange dünne Finger mit spitzen Nägeln. Er trägt einen feuerroten Umhang mit einer ewig langen Schleppe. Sein Aussehen ist furchteinflößend, aber nicht dass man sich vor seiner Bestialität fürchten würde, es ist eher ein unheimliches Gefühl, das einem bei seinem Anblick überkommt.
SZ1b Graf Dracula in Carfax Abbey	Voller Energie durchbricht der Graf mit freiem Oberkörper die Kiste, in der er sich verborgen gehalten hat. Er ist um viele Jahre jünger. Er atmet aufgeregt.	Wandlung in jungen, attraktiven, anziehenden Mann, der aber etwas Gefährliches ausstrahlt.
SZ2a Lucy, Bestie (Dracula) und Mina im Garten.	Lucy folgt dem verlockenden Ruf der Bestie. Ihr hauchdünnes strahlend rotes Nachtkleid weht im Wind. Mina, die sie zuerst in ihrem Zimmer gesucht hat und dort nur ihr abgelegtes Kreuzifix vorfand, folgt ihr hinaus in den Garten. Auch sie trägt nur ein hauchdünnes blaues Nachtkleid. Aufgeregt sucht sie Lucy, die sich geschmeidig fortbewegt und der Bestie immer näher kommt. Sie scheint voller freudiger Erwartung. Als Mina Lucy erblickt, bleibt sie geschockt, mit weit aufgerissenen Augen und geöffnetem Mund stehen. Sie sieht Lucy, wie sie	Lucys Kleidung ist viel aufreizender als Minas. Es ist tief dekolliert und signalisiert mit der Farbe rot Leidenschaft, während Minas Kleid hellblau und hochgeschlossen ist. Der sexuelle Akt wird direkt ohne symbolische Verschlüsselung vollzogen. Der animalische Trieb wird dadurch bestärkt, dass Lucy von Dracula in Bestiengestalt begattet wird.

		<p>lustvoll stöhnend von der Bestie begattet wird. Gerade als sie Lucy in den Hals beißt und beginnt ihr Blut zu trinken, erblickt sie Mina und heult auf. Die Bestie „sagt“ zu Mina: „Nein. Du siehst mich nicht!“ und verschwindet. Mina rennt zu Lucy um ihr zu helfen. Diese weiß nicht was mit ihr geschehen ist. Mina gibt ihr etwas zum überziehen und beide gehen ins Haus.</p>	
SZ2b	<p>Lucy, der Graf im Schlafzimmer. Dr. Seward und Van Helsing in der Halle.</p>	<p>Erregt räkelt sich Lucy in ihrem Bett. Sie krallt sich ins Bettlaken und stöhnt leidenschaftlich. Der Graf steht vor der Balkontür und zieht höflich seinen Zylinder, als sie zu ihm schaut. Sie beginnt sich zärtlich zu berühren. Durch die Tür hindurch dirigiert er sie mit Handzeichen, welchen sie folgt, wie eine Marionette. Sein Schatten ist im Zimmer zu sehen. Inzwischen empfängt Dr. Seward Van Helsing und will ihn gerade über Lucys Zustand aufklären, als sie einen Schrei vernehmen, gefolgt von wildem Gerede in einer anderen Sprache und Gestöhne. Sie eilen die Treppe hinauf in Lucys Zimmer, die sich mit entblößtem Oberkörper im Bett räkelt während der Schatten noch von ihr weicht. Van Helsing, erstaunt über Lucys Jugend, erkennt sofort die Gefahr.</p>	<p>Er spielt mit ihr und der in ihr erweckten Leidenschaft („Marionetten-Bewegungen“)— sie ist nur Mittel zum Zweck: genug Stärke für Mina zu haben; Zwischendurch sieht man auch immer wieder Einspielungen von Blutkörperchen, was die allmähliche Ansteckung ihres Bluts, mit seiner Krankheit bedeuten soll. Er infiziert sie mit dem Vampirismus.</p>
SZ2c	<p>Morris vorm Zimmer am Balkon, Holmwood im Zimmer neben Lucys Bett in einem Stuhl sitzend, Lucy im Bett liegend, der Graf (als Bestie, als gealterte menschliche Gestalt und als Wolf) und das Paar Mina und Jonathan in Rumänien.</p>	<p>Lucy wacht auf, weil sie den Grafen kommen hört. Holmwood ist neben ihr auf einem Stuhl eingeknickt und Morris hält am Balkon vorm Zimmer Wache. Der Graf kommt, zunächst in Gestalt der Bestie und schleudert Morris beiseite, dann, nur durch die Kraft der Gestik, Holmwood durch das Zimmer. Er verwandelt sich zurück in seine menschliche Gestalt, doch ist er wieder um sehr viele Jahre gealtert. Er steht vor Lucy und verdammt sie zu einem ewigen Dasein, wie er es führt. Dann verwandelt er sich in einen Wolf, springt durch die Glastür, beißt in Lucys Hals und leckt ihr Blut. Zeitgleich sieht man wie Mina Jonathans Frau wird. Es wird immer wieder hin und her geblendet.</p>	<p>Hier kommt die sado-masochistische Ader des Vampirismus durch: seine bestialische Brutalität als er sie zu seiner „Braut“ macht wird unterstrichen, dass er dabei ein Wolf ist. Die gealterte Gestalt, soll darauf hinweisen, dass er gezeichnet ist, vom Schicksalsschlag, seine Geliebte ein zweites mal verloren zu haben;</p>
SZ2d	<p>Mina und der Graf in Minas</p>	<p>Der Graf kriecht in Form von grünem Nebel in Minas Zimmer und unter ihre</p>	<p>Sie wird zu seiner Braut indem sie in einer symbolisch</p>

Zimmer in der Irrenanstalt. Bettdecke. Sie spürt ihn und freut sich, dass er endlich bei ihr ist. Dann sieht man ihn, in menschlicher Gestalt, auf ihr liegend. Er hat sein jugendliches Aussehen wieder. Sie sagt, dass sie sich das so sehr gewünscht hat. Dass sie für immer mit ihm zusammen sein will. Sie betont auch, dass sie weiß, was das bedeutet. Sie hat sich gefürchtet, sie könnte seine Berührungen nie wieder spüren. Daraufhin nimmt er ihre Hand und legt sie auf sein Herz und sagt zu ihr: „Es ist kein Leben in diesem Körper.“ Erschrocken weicht sie zurück und besteht darauf, dass er ihr sagt, was er ist. Er antwortet darauf, dass er nicht leblos sei, aber seelenlos und von der ganzen Welt gehasst. Sie nähert sich ihm, doch er weist sie zurück. Sie soll ihm zuhören. Er gesteht ihr, dass er Dracula ist, das Monster, das jeder „lebendige Mann“ töten will. Sie weint und schlägt ihn, aber dennoch sagt sie, dass sie ihn liebt und Gott soll ihr dafür vergeben. Sie fleht ihn an, sein zu können, was er ist. Vernünftig erklärt er ihr, was das zu bedeuten hat, dass sie damit ihr lebendiges Leben aufgeben und in seinem Leben wieder geboren werden muss. Sie antwortet ihm darauf, dass er ihr Leben und ihre große Liebe ist und das für immer. Er nimmt sie leidenschaftlich in den Arm und versichert ihr, dass er ihr ewige Liebe geben wird. Er küsst sie zärtlich und beißt ihr dann in den Hals. Voller Ekstase richtet er sich auf, zieht sein Hemd aus und fügt sich absichtlich auf seiner Brust eine kleine Schnittwunde, aus der Blut rinnt, zu. Er sagt Mina, sie solle es trinken und sich so mit ihm vereinen. Sehnsüchtig saugt sie sein Blut aus der Wunde, während er erregt stöhnt. Doch plötzlich zieht er sie weg und meint, dass er das nicht zulassen könne, dass sie so wird wie er, verflucht und verdammt, bis in alle Ewigkeit, denn dafür liebt er sie zu sehr. Sie wiederholt, dass sie nur mit ihm zusammen sein will und sie sonst nichts kümmert. Sie will, dass er sie wegschafft von „all diesem Tod“ und meint damit das Leben das sie bisher geführt hat. Gierig beginnt sie weiter sein Blut zu saugen. Er stöhnt und seine angedeuteten Fellatio als Höhepunkt sein Blut von der Brust saugt. Hier kommt wieder das tragische Empfinden des Grafen zum Vorschein: er liebt sie so sehr, dass er sie nicht zu dem gleichen unheilvollen Leben verdammen kann.

- Erregung gipfelt in einem Höhepunkt. Er umarmt sie leidenschaftlich und sie küssen sich.
- SZ3 Harker, die drei Bräute und Dracula im Schlafgemach des Schlosses. Jonathan betritt ein Schlafgemach, wo ihn eine süßliche Frauenstimme beim Vornamen ruft. Er folgt der Stimme und auf ihren Befehl hin legt er sich auf das Bett. Plötzlich „taucht“ eine schöne junge dunkelhaarige Frau mit nacktem Oberkörper zwischen seinen Beinen auf. Sie streicht ihm zart über seine Schenkel. Langsam „kriecht“ sie an ihm hoch. Eine zweite Frau taucht neben ihm auf. Als die dunkelhaarige Frau sein Kruzifix erblickt knurrt sie und lässt es mit einer Handbewegung zerschmelzen. Danach leckt sie lüsternd seinen Oberkörper und seinen Hals. Ihre Lippen beben vor Erregung. Auch die Zweite berührt Harker zärtlich. Harkers Erregung lässt ihn keinen Schmerz spüren, denn die dunkelhaarige Vampirin hat ihn bereits in seinen Arm gebissen und leckt nun sein Blut. Es gesellt sich noch eine dritte Braut zu ihnen. Er ist in voller Ekstase und begreift nicht was mit ihm geschieht. Die erregten Frauen „nähren“ sich an ihm, beißen immer wieder zu (Brustwarze, Handgelenke, zwischen die Beine) und saugen ihn aus. Das ganze wird durch Draculas Auftauchen unterbrochen.
- SZ4 Verletzter Graf Dracula und Mina im Inneren des Schlosses. Der Graf, teilweise Mensch, teilweise ein Monster, liegt blutverschmiert am Boden und Mina beugt sich weinend über ihn. Er fragt sich, wo sein Gott ist. Er liegt im Sterben. Sie kann es nicht glauben und küsst ihren Liebsten zärtlich. Ein heller Schein umgibt die beiden, Mina blickt auf und sieht das Kreuz, in das der Graf einst sein Schwert rammte, Gott versagte und ihr ewige Liebe schwor. Da erkennt sie, wie sie alle durch ihre Liebe retten kann: Ihre und des Grafen Liebe ist stärker als der Tod. Der Graf verwandelt sich in seine junge menschliche Gestalt und bittet sie um Frieden. Liebevoll sieht sie ihn an. Mit Tränen in ihren Augen umfasst sie den Griff des Schwertes, das noch in seinem Herzen steckt und durchstößt es gänzlich. Dadurch kann sie den Grafen und sich selbst erlösen. Sie küsst ihn ein letztes Mal und schlägt ihm dann den Kopf ab.
- Die mit orientalischen Schmuck verzierten Bräute leben ihre Leidenschaft und Gier offen an Harker aus. Sie halbnackten Frauen befriedigen Harker oral. Sie beißen ihn an verschiedenen Stellen und saugen sein Blut. Man erkennt seine extreme Erregung, da er keinen Schmerz, sondern nur Lust empfindet. Die Männerphantasie, von drei Frauen zugleich befriedigt zu werden, wird offen gezeigt.
- Liebe geht über alles – trotz seines Aussehens (halbes Monster) küsst sie ihn und befreit ihn von seinem leidigen Dasein als Bestie. Das Schwert, hier als Phallussymbol zu sehen und somit die Vernichtung des Grafen gleichzusetzen mit seinem Domestizieren, passt nicht – sie durchstößt sein Herz rein der Liebe wegen. Es versteckt sich auch kein egoistischer Gedanke dahinter, denn sie gibt ihn „Frei“ - sein Tod „bringt ihr keinen Vorteil.

Traurig blickt sie nach oben, wo sie ein Gemälde von sich als Elisabeta und ihrem geliebten Prinzen Vlad sieht.

SZV Die drei jungen Männer, Holmwood, Harker und Seward, der Professor van Helsing, die vampirisierte Lucy und das kleine Kind in der Gruft am Friedhof.

Lucy betritt die Gruft, in der ihr Sarg steht. Sie trägt ein kleines Kind. Als sie die Männer erblickt, lässt sie es einfach fallen und Dr. Seward rennt hinüber, um es an sich zu nehmen. Lucy geht auf ihren Verlobten Holmwood zu, bezirzt ihn, versucht ihn zu verführen und will ihn gerade küssen, als Van Helsing mit einem Kruzifix dazwischen kommt. Er zwingt sie zurück in den Sarg und beschwört sie. Kurz liegt sie still da, doch dann erhebt sie sich noch mal und eine Blutfontäne aus ihrem Mund, überströmt Van Helsing. Voller Entsetzen stehen die drei Männer wie angewurzelt da. Van Helsing gibt Holmwood Anweisungen, wie er die Vernichtung richtig vollzieht: Er muss den Pfahl in die linke Hand nehmen und den Mittelpunkt des Herzens ins Auge fassen. Dann holt Holmwood aus und schlägt mit Geschrei zu und rammt Lucy den Pfahl ins Herz, während Van Helsing einmal ausholt und Lucys Kopf abschlägt.

Lucy trägt ihr Totengewand – Schneeweiß von Kopf bis Fuß – blutige Lippen- wie bei Exorzismus treibt er den Fürsten der Finsternis aus ihr aus. Geräusche erinnern auch an Film Exorzist. Das Pfählen wird dem domestizieren gleichgesetzt – sie und ihre animalische Gier müssen „bezwungen“ werden – vergeht sich sogar an Kindern (absoluter Tabuverstoß) – sie stellt eine Gefahr für die Menschheit dar, wenn sie andere infiziert und der „Vampirismus“ sich ausbreitet („Die Krankheit gehört in ihrem Keim erstickt.“). Ihr Verlobter übernimmt das Pfählen und in Verbindung mit ihrer weißen Kleidung, kann man hier wieder Parallelen zu einer ehelichen Verbindung, die durch den Akt des Pfählens zur Gänze vollzogen ist, sehen.

5.9.4. Analyseergebnis:

5.9.4.1. Geschichtlicher Hintergrund:

Im Laufe der 80er Jahre begann man sich „*verstärkt problemorientierten Themen wie Homosexualität, Perversion und AIDS*“ zuzuwenden.²⁵⁶ So wurde laut Ertler „*in der AIDS-Phobie*“ eine „*Parallele zum Vampirismus*“ erkannt:

„Reduziert man diese Elemente des Vampirglaubens auf ihre Grundstrukturen, dann könnte in diesem Glauben die Erinnerung an eine Infektionskrankheit bewahrt werden, die durch einen Blutkontakt mit dem Erkrankten übertragen wird und deren pathologisches Bild durch ein Syndrom verschiedener, nicht immer gleichzeitig auftretender Krankheiten gekennzeichnet ist. Eine ›Risikogruppe‹ stellen die Menschen dar, die mit dem todgeweihten Erkrankten engeren, auch sexuellen Kontakt haben, [...].“²⁵⁷

Coppolas Inszenierung von Bram Stokers Vampirstoff beruht auf „*ganz anderen Normierungen*“, als zur viktorianischen Zeit: So „*diente die Vampir-Metapher*“ bei Stoker

²⁵⁶ Vgl.: Teckenbrock/Vogt, S. 170 in: Bagel-Bohlan (1990).

²⁵⁷ Lenzen (1991) zitiert in: Ertler (2001), S. 185.

„unter anderem zur Verschlüsselung verbotener sexueller Begierden und Handlungen“, Coppola hingegen nutzte die „viel freizügigere(n) Darstellbarkeit von Sexualität“, um „neue“ Bedeutungsebenen zu behandeln, die dadurch mehr zur Geltung kamen, da nicht mehr der sexuelle Normverstoß „den Reiz der Geschichte“ ausmachte.²⁵⁸

Die „Normverstöße“, die hier offen und ohne Umschweife dargestellt werden, gestalten die eigentliche, tragische Geschichte um die unsterbliche Liebe des Grafen und seiner Geliebten reizvoller und untermauern die Problematik der AIDS-Thematik.

Der ganze Film explodiert beinahe vor erotischer Spannung: Man findet unzählige sexuelle Anspielungen, wie das Buch „Arabien Nights“ von Richard F. Burton auf Minas Schreibtisch, der Marktbesuch mit der Kinomatographen-Vorstellung wo eine halbnackte Frau zu sehen ist, oder auch die wörtliche Anspielungen auf Morris' „langen, harten Dolch“, aber auch offensichtlich zur Schau gestellte sexuelle Handlungen werden im Film gezeigt. Es wird nicht an nackter Haut bzw. es wird an Kleidung gespart: In SZ2a bis c sieht man die erotische Leidenschaft die der Graf in Lucy geweckt hat und der sie „Luft“ verschaffen muss. Sie „reißt“ sich die Kleidung vom Körper und räkelt sich mit entblößter Brust am Bett. Auch in der SZ3, als Harker von den drei Bräuten befriedigt wird, reizt man die Darstellbarkeit von Sex bis ins letzte aus, ohne dabei in die Schublade des „Schmuddelfilms“ geschoben zu werden. Harker wird von den dreien oral befriedigt, ohne dass er dabei seine Hose ausziehen muss. Weniger aggressiv, aber dennoch direkt, wird der Höhepunkt der Vereinigung von Mina und dem Grafen gezeigt (sh. SZ2d): Er erreicht seinen Höhepunkt (Orgasmus) als sie gierig Blut aus seiner Wunde an der Brust saugt, was als Andeutung auf eine Fellatio verstanden werden kann. Dieser Film stellt die sado-masochistische Ambivalenz des Vampirbisses am offensten dar.²⁵⁹

Die Symbolik, die hier mehr oder weniger offen dargestellt wird, dient vielmehr dazu sexuell übertragbare Krankheiten bzw. die AIDS-Thematik unterschwellig zu behandeln: So trägt Van Helsing seinen Schülern einen Vortrag über Erkrankungen des Blutes vor. Er bezeichnet diese als „venerische Krankheiten“, was er als „Krankheit der Venus“ übersetzt, welche den göttlichen Ursprung der Krankheit zeigen soll. Er macht die Bemerkung, dass die Zivilisation und die „Syphilisation“ einen gemeinsamen Fortschritt gemacht haben. Er weist auf das Sexualproblem hin, welches die Ethik und auch die Ideale der christlichen Sozialisation etwas angehen. Hier erkennt man, dass dieses Thema immer schon heikel anzusprechen war.

²⁵⁸ Dorn (1994), S. 209. und Vgl.: Faulstich (2002)b, S. 207 f.

²⁵⁹ Im Vergleich zu den anderen analysierten Filmen;

Im Laufe des Films werden immer wieder Einspielungen von sich verändernden Blutkörperchen gezeigt. Das soll z.B. darauf hinweisen, dass Lucy das Opfer einer progressiven Infektion geworden ist. Da sich diese „Krankheit“ nach jedem sexuellen Kontakt mit dem Grafen verschlechtert, soll diese als sexuell übertragbare Krankheit erkannt werden. Die Gefahr, die von dieser Krankheit ausgeht, wird auch am Beispiel Lucys sichtbar: Lucy verwandelt sich langsam in ein „Sex-Monster“, das sich dann auch über Kinder her macht (als Vampirin). Darin soll sich ihre unstillbare Gier äußern, die man nur durch Lucys Vernichtung bezwingen kann. Hier kann man im Pfählen durch ihren Verlobten (Phallussymbol) den Versuch sehen, sie zu „domestizieren“. Das kann so gedeutet werden, dass, wenn man ein „gesittetes und gezügeltes“ Leben führt, einem „nichts“ passieren kann (die Gefahr einer Ansteckung ist nicht gegeben).

In der Liebesgeschichte sieht man die tragische Vampirfigur, die ein ewiges liebloses Dasein als geächtete Bestie fristen muss. Der Graf sucht primär nach seiner verlorenen Liebe und treibt sein dämonisches Unwesen hauptsächlich um sich zu stärken. Nur nach der langen Schiffsfahrt, von seinem Blutdurst (sh. SZ2a) und später noch einmal von Rache (sh. SZ2c) getrieben, lässt er seine animalische Gier und Brutalität durchblicken, als er sich über Lucy her und sie ersatzhaft zu seiner „Braut“ macht.

Der Graf, der in der wahren Liebe seine Erlösung sucht, findet diese erst, als Mina sein Herz mit dem Schwert durchstößt und er wieder zu einem Menschen wird (sh. SZ4) und nicht etwa als sie zur seiner Braut wurde (sh. SZ2d). So findet sein leidvolles Schicksal des „Nicht-Sterben-Können“²⁶⁰ in der Befreiung vom Vampirismus ein Ende und er seine Erlösung und auch Mina wird wieder davon „geheilt“ und kann ein „normales“ Leben führen.

Man kann das so verstehen, dass ein „normaler“ Lebenswandel befriedigender sein kann, als ein Leben getrieben von unstillbarer Lust und Gier (die Verachtung zur Folge haben und Gefahren mit sich bringen: Krankheiten, Verfolgung;).

Die Gefahr, die von einem zu lockeren Sexualleben ausgeht und die Sehnsucht nach einem normalen Leben, sind die zentralen Themen des Films. So wird anhand der Lucy gezeigt, welche Folgen zügellose Lust nach sich ziehen, und anhand der Figur des Dracula, wie viel „Frieden“ ein „normaler“ Lebenswandel mit sich bringt.

²⁶⁰ Vgl.: Faulstich (1988), S. 86.

5.10. „Van Helsing“

5.10.1. Informationen zum Film:

USA; 2004; OT: „Van Helsing“;

Regie und Drehbuch: Stephen Sommers

Personen:

Hugh Jackman: Dr. Gabriel Van Helsing

Kate Beckinsale: Anna Valerius

Richard Roxburgh: Graf Dracula

David Wenham: Carl

Will Kemp: Velkan Valerius

Samuel West: Dr. Frankenstein

Shuler Hensley: Frankensteins Monster

Elena Anaya: Aleera, Braut von Dracula

5.10.2. Inhaltsangabe:

Das Intro des Films ist in Schwarz- Weiß Aufnahme gehalten: Transsylvanien im Jahre 1887. Eine Meute marschiert zornentbrannt auf ein Schloss zu. Es ist Doktor Frankensteins Schloss und ihm ist es gerade gelungen, seine Kreatur zum Leben zu erwecken. Dracula kommt hinzu und beansprucht die Kreatur für sich, um sein Vorhaben, lebende Nachfahren zeugen zu können, zu ende zu führen. Dracula braucht den Doktor nicht mehr und entledigt sich seiner. In der Zwischenzeit hat sich die Kreatur befreien können und flieht mit dem toten Doktor in eine nahe stehende Mühle. Die aufgebrachte Meute folgt ihnen und setzt die Mühle in Brand. Frankensteins Kreatur stürzt in die Tiefe und Dracula, wie seine Bräute glauben ihn für immer verloren zu haben.

Farbaufnahme, Paris 1888: Van Helsing jagt Mr. Hyde. Nach einem kurzen Kampf stürzt Mr. Hyde in die Tiefe und während des Falles verwandelt er sich in Dr. Jekyll zurück. Ein Polizist blickt nach oben und sieht Van Helsing auf einem Dach stehen und schreit

„Mörder!“ nach ihm.

Als nächstes sieht man Van Helsing im Vatikan in Rom. Diese haben ihn einst gerettet, als er ohne Gedächtnis vor ihren Toren gelegen hat. Jetzt hilft er ihnen das Böse zu jagen und zu töten. Er wird von einem neuen Auftrag in Kenntnis gesetzt: Er soll nach

Transsylvanien und dort die letzten des Geschlechts der Valerius, Prinzessin Anna und Prinz Velkan, beschützen. Die Familie hat vor über 400 Jahren geschworen den Grafen Dracula zu vernichten oder ewig in der Hölle zu verweilen und Van Helsing soll nun dafür sorgen, dass es nicht so weit kommt. Er bekommt noch ein Stück von einem Pergament, das ihm weiterhelfen soll und vielleicht auch bei der Suche nach seiner wahren Identität hilfreich ist, da die Insignie des Pergaments mit der auf Van Helsing's Ring übereinstimmt. Er nimmt Carl, einen Ordensbruder, als Gehilfen mit auf die Reise. Mit modernster Waffentechnik im Gepäck machen sie sich auf den langen Weg.

Noch bevor Van Helsing ankommt, wird Prinz Velkan von einem Werwolf attackiert und stürzt in einen reisenden Fluss. Gleich bei ihrer Ankunft machen Van Helsing und Carl Bekanntschaft mit Draculas drei Bräuten. Van Helsing gelingt es eine von ihnen zu töten, doch anstatt sich zu freuen, ist die Bevölkerung betrübt, denn sie fürchten sich nun vor Draculas Rache. Anna stellt sich vor alle hin und erklärt wer Van Helsing ist. Einerseits Abneigung und andererseits Akzeptanz sind die Folge.

Währenddessen bedauern Graf Dracula und seine zwei Bräute den Tod Marishkas. Er versteht nicht, warum die Menschen sie nicht in Ruhe lassen können. Er verdeutlicht Aleera und Verona die Dringlichkeit Anna zu töten, um ihre Pläne umsetzen zu können, dass sie sich regelrecht vor ihm fürchten. Er schickt den mittlerweile zum Werwolf gewordenen Velkan los, um herauszufinden wer der Unbekannte ist.

Anna lebt in Draculas ehemaligem Schloss, doch wo er jetzt lebt, weiß niemand. Sie berichtet Van Helsing, dass ihr Vater immer auf ein großes Gemälde gestarrt und dort nach einer Antwort gesucht hat. Sie wollen nun gemeinsam Dracula jagen und ihn vernichten.

In der Nacht kommt Annas Bruder vorbei, um ihr von Draculas Plänen zu berichten. Doch noch bevor er es schafft, verwandelt er sich zurück in einen Werwolf. Anna und Van Helsing verfolgen ihn, um ihn zu retten. In Schloss Frankenstein herrscht indes reges Treiben. Alles wird für den Versuch, Draculas Nachkommen zum Leben zu erwecken, vorbereitet. Van Helsing und Anna können die Spur Velkans bis zum Schloss Frankenstein zurückverfolgen. Dort angekommen, entdecken sie in einer Halle die Nester von Draculas Nachkommen, die aber Totgeburten sind. In dem Moment begreifen sie, was Dracula beabsichtigt und was das für die Menschheit bedeuten würde. Das Experiment startet und die „Nester“ beginnen zu leben. Dracula und seine Bräute freuen sich über den Erfolg, und

die „Mütter“ fliegen mit ihren Jungen aus, um ihnen zu zeigen, wie man sich ernährt. Bei Annas und Van Helsing's Flucht aus dem Schloss treffen Dracula und Van Helsing aufeinander. Dracula kennt Van Helsing, da sie eine gemeinsame Vergangenheit besitzen, er nennt ihn sogar beim Vornamen, doch Van Helsing hat keine Erinnerung an den Grafen. Er versucht ihn mittels eines silbernen Pfahls zu töten, doch der zeigt keine Wirkung. Anna versucht inzwischen ihren Bruder zu befreien. Doch dieser verwandelt sich wieder in einen Werwolf. Das Experiment des Grafen scheitert und alle Jungen „platzen“.

Van Helsing und Anna gelingt es zu fliehen und sie suchen Unterschlupf in der abgebrannten Mühle. Dort brechen sie durch den morschen Boden und stürzen in eine Höhle. Sie finden Hinweise darauf, dass sich noch jemand dort unten befinden muss, und stoßen schließlich auf Frankenstein's Kreatur. Van Helsing kann diese mittels eines Beruhigungspfeils überwältigen. Als sie herausfinden, dass die Kreatur der Schlüssel zum Experiment Draculas darstellt, wollen sie sie fortschaffen. Leider misslingt ihr Plan und Van Helsing wird vom Werwolf verletzt. Aber sie konnten eine weitere Braut Draculas vernichten. Jedoch gerät Anna in die Fänge des Grafen. Dieser will sie im Austausch mit der Kreatur freilassen.

Ein Maskenball soll der Ort der Übergabe sein. Dort tanzen der Graf und Anna. Er will sie zu seiner neuen Braut machen. Anna ist völlig unter seiner Kontrolle und kann sich nicht wehren. Knapp bevor der Graf zubeißt, gelingt es Van Helsing sie zu befreien. Aber der Graf konnte sich dafür der Kreatur bemächtigen und schafft diese in sein Geheimversteck. Carl konnte in der Zwischenzeit einiges über Draculas Herkunft herausfinden: Dracula wurde 1462 von der linken Hand Gottes ermordet. Er hat daraufhin einen Pakt mit dem Teufel geschlossen und bekam ein neues Leben. Um es aufrecht zu erhalten muss er sich vom Blut anderer Menschen ernähren. Dracula ist der Sohn eines Vorfahren Annas. Dieser konnte seinen eigenen Sohn nicht töten, aber er verbannte ihn in eine eisige Festung, durch deren Tür es keine Rückkehr mehr gab. Deshalb gab der Teufel Dracula Flügel. Bei seinen Nachforschungen hat Carl herausgefunden, dass ein Werwolf Dracula besiegen kann. Graf Dracula hat deshalb, falls ein Werwolf sich gegen ihn wenden sollte, ein Heilmittel in seinem Schloss versteckt. Dieses muss dem Werwolf in der ersten Vollmondnacht vorm zwölften Glockenschlag verabreicht werden.

Schließlich entdecken die drei den geheimen Zugang zu Draculas Schloss. Dort angekommen trennen sie sich: Anna und Carl suchen das Heilmittel für Van Helsing, während dieser sich auf den Weg macht, das Experiment zu stoppen und gegen Dracula anzukämpfen.

Van Helsing kann zwar Frankenstein's Kreatur befreien, doch die Nachkommen Draculas

konnten bereits zum Leben erweckt werden. Anna und Carl kämpfen gegen die letzte Braut, Aleera, an. Anna kann sie töten und eilt mit dem Heilmittel zu Van Helsing. Dieser kämpft in Gestalt eines schwarzen Werwolfs gegen Dracula und kann ihn schließlich auch besiegen. Mit Dracula sterben auch all seine Nachkommen. Anna eilt in letzter Sekunde auf Van Helsing (in Wehrwolfsgestalt) zu und verabreicht ihm das Heilmittel. Van Helsing, weil er noch die Bestie ist, stürzt sich im selben Moment auf Anna und tötet sie dabei. Carl, der beauftragt wurde Van Helsing zu töten, falls er nicht rechtzeitig geheilt werden sollte, stürmt auf Van Helsing zu. Als er die Spritze in Van Helsing's Körper stecken sieht, stoppt er ab, aber als er die tote Anna erblickt weicht er verzweifelt von Van Helsing zurück. Dieser nimmt Annas leblosen Körper in die Arme und verwandelt sich dabei in seine menschliche Gestalt zurück. Van Helsing und Carl bestatten Anna und durch die Vernichtung Draculas ist es ihr und ihrer gesamten Familie möglich ins Himmelreich einzutreten.

5.10.3. Ergebnisse von Schlüsselsequenzen/ -szenen:

Filmtitel: Van Helsing (R: St. Sommers, 2004)

	Bildinhalt	Handlungsverlauf/ Geschehen	Symbolik
SZ1	Schwarz -Weiß Aufnahme. Es herrscht ein Unwetter. Dr. Frankenstein, Graf Dracula, Frankenstein's Kreatur und Igor in Frankenstein's Labor. Meute vor Frankenstein's Schloss.	Dr. Frankenstein schaut verzweifelt aus dem Fenster und sieht die nahende Meute, als plötzlich der Graf hinter ihm steht. Frankenstein erschreckt sich kurz, doch er entspannt sich als er erkennt, dass es „nur“ der Graf ist. Sie diskutieren über die Kreatur, die er (Frankenstein) zum Leben erweckt hat und was in der Folge mit ihr geschehen soll, da der Doktor fliehen muss, weil die Meute wegen Grabräuberei hinter ihm her ist. Das Gespräch, dass die zwei führen, ist von absolut gegensätzlichen Emotionen geprägt – Dr. Frankenstein ist hektisch, verwirrt, rennt von einer Seite des Labors in die andere, ohne eigentlich zu wissen was er tut oder will. Er hat keine Kontrolle über sich oder die Situation. Der Graf ist indes Herr der Lage. Er ist ruhig und entspannt, man merkt ihm nichts an. Er weiß was er will und er fürchtet nichts. Er schlendert im Labor umher, ist einmal dort und plötzlich wieder wo anders, zieht dabei entspannt seinen Mantel aus. Erst als ihm Frankenstein's „Ignoranz“ zu viel wird,	Dracula steht über den Dingen. Er ist Herr der Lage, gerät kaum aus der Fassung, aber auch wenn, behält er die Kontrolle. Seine Art zu sprechen und seine Gestik, haben etwas vornehmes an sich. Sein ganzes Äußeres ist gepflegt: langes, dunkles, nach hinten zu einem Zopf gebundenes Haar, blasser Teint, aufrechte Haltung, gut sitzende Kleidung, er trägt auch goldene Ohrringe. Er strahlt etwas Interessantes (Fremdes), Anziehendes aus, aber zugleich etwas Grausames, Kaltes und Abstoßendes. Wenn er dann aber sein wahres Ich zeigt, ist nichts mehr menschliches an ihm – er hat eine hässliche Fratze und seine bestialische Ader tritt zum Vorschein. Durch die extreme Größe des Monsters,

lässt er seinen Gefühlen freien Lauf. Er herrscht den Doktor voller Wut an, aber er verliert nie die Kontrolle über die ganze Lage. Er sagt, was er will und das war es auch für ihn – es gibt keine Kompromisse. Dracula braucht/ will die Kreatur für seine Zwecke nutzen. Mehr will Dracula nicht und damit ist Frankensteins Arbeit bzw. Nutzen vorbei. Der Doktor weiß nicht weiter und bewaffnet sich mit einem Schwert (sein Diener Igor verwehrt ihm die Hilfe, da Dracula derjenige ist, der ihn bezahlt). Uneingeschüchtert, mehr noch: zielstrebig geht der Graf auf Frankenstein zu, das Schwert durchdringt seine Brust und der Graf zuckt nicht einmal: er weiß er kann nicht getötet werden, da er ja bereits tot ist (ohne Emotion). Dann aber verwandelt er sich – sein Mund wird größer und füllt sich mit langen spitzen Zähnen – er hat eine hässliche „Fratze“, nichts menschliches mehr. Er tötet den Doktor. Frankensteins Kreatur befreit sich, wirft einen riesigen, brennenden Gegenstand nach Dracula und flüchtet mit dem toten Doktor. Dracula verwandelt sich von der entstellten verbrannten Figur in den Grafen und dann weiter in ein bestialisches Monster mit riesigen Flügeln (man sieht nur den Schatten). Die ganze Situation wird durch das Unwetter noch drastischer: Durch die Blitze werden die Gesichter immer wieder beleuchtet – man sieht die Emotionen dadurch besser, und Frankensteins Hektik wird zusätzlich hervor gehoben.

kann man auch die unmenschliche Kraft erahnen, die es besitzt.

- | | | | |
|-----|--|--|--|
| SZ2 | <p>Ballsaal.
Maskierte Gäste des Festes,
Akrobaten,
TänzerInnen,
„Opernsängerin“,
Dracula, Anna,
Van Helsing und
Carl.</p> | <p>Anna, als einzige ein farbiges Kleid (rot) tragend und der Graf tanzen. Er zieht sie eng an sich und reist seine und ihre Maske vom Gesicht. Sie atmet schwer. Er küsst sie gierig auf den Mund. Zuerst erwidert sie seinen Kuss, doch dann, als würde sie begreifen, was eigentlich passiert, sträubt sie sich. Sie tanzen weiter und er wirbelt sie herum, wie eine Marionette (D: „Was ist das für ein Gefühl, meine Marionette zu sein?). Sie reden über den geplanten Austausch (Anna gegen Frankensteins Kreatur) und</p> | <p>Anna trägt ein elegantes rotes sehr tief dekolletiertes Ballkleid. Auch ihr Haar ist zu einer ordentlichen Hochsteckfrisur gesteckt worden, ganz anders als sie es sonst trägt (natürlich fallendes offenes Haar). Sie ist wie eine Braut hergerichtet. Die ganze Szenerie erinnert an eine Hochzeit bzw. das Fest nach der Zeremonie: Die zwei tanzen und er macht ihr das</p> |
|-----|--|--|--|

wissen beiden, dass es nie einen geben wird, da sich keiner der beteiligten Personen mit der Hälfte zufrieden gibt. Sie tanzen und er kommt ihrem Hals ganz nahe. Sie tanzen schwungvoll weiter und vor einem riesigen Spiegel realisiert Anna, dass nur sie sich darin spiegelt und sonst niemand von den Gästen. Dracula holt sie wieder näher zu sich, und gesteht ihr, dass er eine neue Braut sucht. Er drückt sie ganz eng an sich, so dass sie kurz aufstöhnt, und sagt, dass es nur einen kurzen Moment dauern würde und danach könnten sie für immer zusammen sein. Da fühlt sie seine Brust und bemerkt, dass sein Herz gar nicht schlägt. Er beugt sie nach hinten, streicht zärtlich mit seiner Hand über ihre Brust, hinauf zu ihrem Hals und setzt zum Biss an (seine Augen glühen grün und seine spitzen Eckzähne kommen zum Vorschein). Van Helsing und Carl beobachten das Ganze inzwischen und schmieden einen Plan, wie sie Anna aus Draculas Fängen befreien können. Knapp bevor Dracula zubeißen kann, schnappt Van Helsing Anna und rettet sie.

Angebot seine Braut zu werden: „Nur ein kurzer Moment des Schmerzes und wir könnten für immer zusammen sein.“
Man kann das als die Entjungferung in der Hochzeitsnacht betrachten. Dem Ganzen wird durch die Opernsängerin noch mehr Tiefe und Dramatik verliehen. Dracula vertritt das alte traditionelle (ordentliche Auftreten und gepflegtes Äußeres), der die perfekte (unbefleckte) Braut (schön, stark und jung) für sich beansprucht. Doch das unkonventionelle Wilde in Form von Van Helsing (schulterlanges, offen getragenes Haar, drei Tage Bart, legere Kleidung) funkt dazwischen.

SZ3a Drei Bräute greifen Van Helsing, Carl und Anna im Ort (auch viele andere Leute dort) an.

Die Bräute Draculas greifen hauptsächlich Anna an. Sie sehen aus wie eine Mischung aus Mensch, Fledermaus und Reptil – haben Flügel, lange Arme und Beine und graue Reptilienhaut (keine Kleidung). Die rothaarige Aleera ist mit Anna in einer Scheune. Sie verwandelt sich zurück in ihre menschliche Form. Beide begrüßen sich beim Vornamen. Die anderen sind inzwischen draußen und kämpfen mit Van Helsing.
Aleera redet „süßlich“ auf Anna ein und diese kontert kühn. Wütend schlägt Aleera Anna ins Gesicht, so dass diese durch ein Fenster „fliegt“. Die schwarzhaarige Verona befiehlt der blonden Marishka, die sich inzwischen auch in ihre menschliche Gestalt verwandelt hat, sie solle aufhören mit Van Helsing zu „spielen“ und ihn lieber töten. Diese säuselt Van Helsing zu, wie sehr sie dies bedaure und dabei „fährt“ sie ihre spitzen langen Eckzähne aus und

Die drei Bräute Draculas:
Aleera: sie hat langes rotes welliges Haar, und trägt ein fließendes rosa farbenes orientalisches Kleid. Sie ist die „wichtigste“ von den dreien (überlebt bis zum Schluss).
Verona: hat langes glattes schwarzes Haar und trägt ein tief dekolletiertes fließendes weißes Kleid.
Marishka: hat blondes lockiges Haar und trägt aufreizende orientalische Kleidung.
Die Bräute sind nur an Anna interessiert. Zwei streiten sich sogar darum, wer sie zuerst beißen darf (wer sie sozusagen entjungfern darf). Anna kann sich nicht gegen beide erwehren: sie liegt

ihre grünen Augen funkeln vor Erregung. Anna will sich vor Aleera verstecken, kommt aber nicht davon. Diese hat von einem Mann das Blut in einem Weinkelch aufgefangen und trinkt („30 Jahre alt, ... Welch fantastischer Jahrgang!“). Verona taucht jetzt auch in ihrer menschlichen Gestalt auf. Beide bedrängen Anna und drücken sie nieder. Aleera streicht Annas Haare beiseite, um ihren Hals frei zu machen. Verona sagt mit lieblicher Stimme, sie spürt wie frisches Blut durch Annas Adern strömt. Aleera will den ersten Biss, da „fauchen“ sich die zwei Bräute mit hässlichen Fratzen an. Beide gieren nach Anna, sie strecken ihre Zungen raus und lecken über ihre Lippen. Zwischendurch wird immer wieder zu Van Helsing und Marishka, die gegeneinander kämpfen geblendet. Gerade als Verona in Annas Hals beißen will, gelingt es Van Helsing Marishka zu töten. Entsetzt lassen die zwei von Anna ab und fliegen davon.

schwer atmend (Erregung) am Boden und erwartet ihr Schicksal.

Die blonde Braut tänzelt vor Van Helsing rum (versucht ihn zu verführen), was ihn nicht im geringsten berührt; Er kann sie töten, indem er einen in Weihwasser getauchten Pfeil nach ihr schießt.

SZ3b Kammer in Draculas Schloß. Carl, Anna und Aleera. Frankensteins Kreatur.

Aleera in menschlicher Gestalt und Anna kämpfen gegeneinander. Anna entstellt Aleeras Gesicht mit einer ätzenden Flüssigkeit. Carl flieht mit einem Heilmittel zu Van Helsing, während Anna weiter mit Aleera kämpft. Aleera hat wieder ihr schönes Gesicht und schleudert Anna quer durch die Kammer. Sie prophezeit, dass sie Anna erst gehen lässt, wenn sie sie getötet hat. Anna versucht sich mit einer Fackel zu verteidigen, doch Aleera lacht nur schrill und bläst alle Fackeln aus. Nur noch die Blitze vom Unwetter das herrscht, erhellen den Raum immer wieder. Man sieht Annas Körper durch eine Infrarotkamera. Er strahlt dunkelrot und ihr Herz pocht wie wild. Aleera ist gierig auf Anna – während sie sie am Hals packt und emporhebt, verwandelt sie sich in ihr wahres Wesen. Ihre Zunge wird extrem lang und sie leckt Anna übers Gesicht. Plötzlich verwandeln sich ihre Gesichtszüge zur hässlichen Fratze und sie setzt zum Biss an. Frankensteins Kreatur kommt dazwischen und kann sie kurzzeitig von Anna fernhalten. Dann geht Aleera wieder in menschlicher

Aleera ist animalisch und zärtlich zugleich. Sie packt Anna grob an, doch spielt sie dann verführerisch an ihr herum.

Aleera ist die einzige Braut die noch übrig ist. Man kann Parallelen ziehen zur Romanfigur Carmilla, die eine lesbische Vampirin verkörperte. Aleera ist wie Carmilla rothaarig, und sie ist ausschließlich an Anna interessiert. Man kann auch zu Elisabeth Barthory einen Bezug herstellen: die Aussage Aleeras sie will Annas Blut (Aleera: „Es ist dein Blut, dass meine Schönheit erhalten wird.“), kann eine Anspielung auf die grausame Elisabeth sein, die im Blut junger Mädchen gebadet hat, um ihre eigene Jugend und Schönheit zu verlängern.

Anna besiegt Aleera, indem sie nicht lange „herum redet“ sondern gleich zur Tat

		Gestalt auf Anna los. Sie befinden sich jetzt im Freien und sind komplett nass. Aleeras Augen funkeln und ihre spitzen Zähne blitzen, sie bedrängt Anna, die greift zu einem silbernen „Pfahl“ und rammt ihn in Aleeras Körper.	schreitet und sie ohne vieler Umschweife pfählt. „Selbst ist die Frau.“
SZ4	Graf Dracula und Van Helsing im neu aufgebauten Labor in Draculas Schloss.	Der Minutenzeiger der großen Uhr geht auf Punkt Zwölf: Van Helsing verwandelt sich in den Werwolf, die Kreatur, die als einzige den Grafen Dracula besiegen kann. Der Graf ist total entsetzt darüber („Nein, nein das ist nicht möglich!“). Als riesiger schwarzer Werwolf geht Van Helsing auf Dracula zu, dieser lacht hysterisch und versucht ihn auf seine Seite zu ziehen. Man erkennt, dass er unsicher ist, das erste Mal, da er diesmal einen echten Gegner vor sich hat und nicht der Herr der Lage ist. Wutentbrannt verwandelt er sich in das bestialische Monster, das ihn ausmacht. Der Kampf beginnt. Spektakulär bekämpfen sich die zwei – Explosionen; Dracula verwandelt sich immer wieder in seine menschliche Gestalt und in dieser versucht er Van Helsing auf seine Seite zu ziehen. Als Van Helsing Dracula beinahe besiegt hat, verwandelt er sich ungewollt (der Vollmond wird von Wolken verdeckt) in seine menschliche Gestalt zurück. Dracula kann sich erholen und der Kampf beginnt von Neuem. Dracula versucht Van Helsing zu überreden, ihn nicht zu töten, er lockt ihn mit dem Angebot, dass er Van Helsing sein altes Leben und seine Erinnerung zurück geben könnte. Er versucht ihm sogar Schuldgefühle einzureden, da Van Helsing es war, der seinerzeit Dracula getötet hat und damit „verantwortlich“ dafür ist, was in der Folge geschehen ist. Van Helsing zeigt kein Interesse – „Manche Dinge bleiben besser vergessen!“ - er will nur Dracula vernichten, alles andere lässt er beiseite. Er lässt sich nicht von Emotionen beeinflussen und so gelingt es ihm auch den Grafen zu töten.	Bestie gegen Bestie: Dadurch dass Draculas Äußeres überhaupt nichts mehr mit einem Menschen zu tun hat, soll seine unnatürliche/ unmenschliche Grausamkeit betont werden, weshalb er auch nur den Tod verdient hat. Aber nur ein anderes Monster kann so eine Tat vollziehen, denn kein Mensch wäre zu so etwas in der Lage. Anspielung Draculas auf stures (dummes) Ausführen von Befehlen: „Was für ein Fluch, was für eine Last, des allmächtigen Gottes linke Hand zu sein!“ Kann als Auftragsausführung/ Befehlsbefolgung von Soldaten gedeutet werden (Tun was ihnen gesagt wird, ohne lange nachzufragen oder über Konsequenzen nachzudenken.). Van Helsing ist ein Werkzeug, dass dazu verwendet wird das Böse unschädlich zu machen. Parallele zu T. Fishers Van Helsing in Bezug auf Alter und Vitalität und auf Triebverzicht (aber nicht in dem Ausmaß wie bei Fisher, denn Van Helsing verliebt sich in Anna, was Konsequenzen zur Folge hat). Immer wenn Dracula versucht Van Helsing zu „locken“, nimmt er dabei seine menschliche Gestalt an, da es überzeugender wirkt (man traut einem Menschen eher über den Weg als einer Bestie).

SZV

XXX

XXX

XXX

5.10.4. Analyseergebnis:

5.10.4.1. Geschichtlicher Hintergrund:

Die Geschehnisse dieser Tage erschüttern die Menschen weltweit: Kriege (USA/ Irak, USA/ Afghanistan), Terroranschläge (11. September 2001 World Trade Center in New York), Amokläufe (weltweit finden sich dazu Beispiele) und Naturkatastrophen (z.B: Hurrikan „Katrina“ in New Orleans, Waldbrände/ Überschwemmungen in Californien, Tsunami in Indonesien, Erdbeben in Haiti) finden sich täglich in den Schlagzeilen der Medien.

Wir leben in einer von Krisen erschütterten Welt und wie es die Geschichte zeigt, suchen wir in unsicheren Zeiten Halt in Altbewährtem. Der Vampirmythos mit seinem Kompensationsangebot, unterdrückte Wünsche auszuleben, gleichzeitig die Normverstöße aber sanktioniert zu wissen, scheint genau diese Bedürfnisse zu befriedigen. Die klassische Symbolik wird nach wie vor angewendet, aber nicht die sexuellen Normverstöße rücken ins Zentrum, sondern viel tiefgründigere Interessen.²⁶¹

Das Leben, die Entstehung/ Schaffung, die Gier nach ewigem, der Wunsch nach normalem, ist ein zentrales Thema im Film, was gleich zu Beginn des Filmes klar wird, wenn man sieht, wie Dr. Frankenstein seine Kreatur zum Leben erweckt und dann von Dracula „besucht“ wird (sh.SZ1):

Dem Doktor ist es gelungen „Leben“ zu schaffen und damit ist „ein Triumph der Wissenschaft über Gott gelungen“. Er wird dafür mit dem Tod bestraft (auch wenn die ausführende Hand Graf Dracula selbst ist). Man sieht hier die typische Vorgehensweise, dass ein ausgelebter Normverstoß, auch gleich sanktioniert wird (immer in Abwägung seiner Stärke). Dass der Doktor gleich die Konsequenzen für sein Vergehen tragen muss, liegt daran, dass er „Gott“ gespielt hat und so eine Tat „gehört“ mit dem Tod bestraft. Der Doktor war mehr das Mittel zum Zweck, denn der Graf will eigentlich Leben schaffen: Er will seine eigenen Nachkommen zum Leben erwecken. Hier ist der Wunsch, ein normales Leben führen zu können zu erkennen. Weil, der Wunsch nach Nachkommen etwas menschliches und natürliches ist, wird er nicht gleich bestraft. Erst als es ihm im Laufe des Films tatsächlich gelingt, seine Nachkommen zum Leben zu erwecken, wird er von Van Helsing getötet (aber natürlich auch wegen andere Gräueltaten; s.u.).

Draculas Wunsch nach einem normalen Leben ist auch Verbunden mit dem Verlangen nach einer Braut, die er in Anna findet (sh. SZ2): Der Maskenball erinnert an ein Hochzeitsfest,

²⁶¹ Vgl.: Dorn (1994), S. 63 und S. 101. und: Faulstich (2002)b, S. 207 f.

da Anna wie eine Braut (bis auf die Farbe des Kleides) zurechtgemacht ist und Dracula sie auch direkt darauf anspricht, dass er sie zu seiner Braut machen möchte. Sie will sich wehren, doch kann sie nicht, denn er hat sie bzw. ihren Körper völlig unter Kontrolle. Das heißt, sie wehrt sich bewusst gegen ihn, aber ist sie körperlich zu schwach²⁶², was als versuchte Vergewaltigung gedeutet werden kann, die als ein Normverstoß, als „*Sünde gegen den Menschen*“²⁶³, gesehen wird. Gerade als er sie beißen will kommt Van Helsing und kann sie befreien und in Sicherheit bringen.

Die Figur des Van Helsing wird hier als Retter der Welt gesehen (SZ4): Da er Dracula und dadurch seine Nachkommen vernichten konnte, hat er die Welt vor einer verheerenden Plage, die den Untergang der Menschheit und die Zerstörung der Welt zur Folge gehabt hätte, befreit. Dieser kann aber nur als der Befreier fungieren, wenn er sich völlig der Sache hingibt und auf seine Triebe verzichtet: Van Helsing meidet den ganzen Film über „soziale Kontakte“. Er geht keine engeren Bindungen ein, bis er sich dann aber doch in Anna verliebt, was aber schließlich die Konsequenz mit sich bringt, dass er sie unabsichtlich tötet. Wenn er auf seine Gefühle gänzlich verzichtet hätte, wäre Anna noch am Leben, sie hätte nicht versucht ihn zu heilen. Van Helsing hätte, so wie T. Fishers Van Helsing („personifizierter Triebverzicht“), sich ganz der Sache widmen sollen: Er ist das Werkzeug, das das Böse jagt und vernichtet. Ihm ist es nicht vergönnt geliebt zu werden. Im Film finden sich immer wieder Anspielung darauf: Anfangs als er Mr. Jekyll jagt und als der stirbt ruft ein Polizist: „Mörder!“ nach Van Helsing, auch als die Bürger erfahren wer er ist, breitet sich Entsetzen unter ihnen aus und die Vorsehung, dass er als Werwolf gegen Dracula kämpfen muss, kann auch so verstanden werden, das der Werwolf das verkörpert, was die anderen in ihm sehen: ein Monster. Er ist ein Einzelgänger, der dazu bestimmt wurde, das Böse zu Vernichten.

Auch die Gier nach Leben, wird als Normverstoß sanktioniert: Die Bräute Draculas, vor allem die rothaarige Aleera, trachten nach Blut, besonders nach Annas (sh. SZ3a und b). Aleera „spielt“ mit Anna; Sie streichelt sie zärtlich, macht ihr Komplimente, doch dann lässt sie wieder ihre animalische Seite durchblicken. Daher kann man Parallelen zwischen der Romanfigur Carmilla, die eine lesbische Vampirin verkörperte, und Aleera finden: Aleera ist wie Carmilla rothaarig, und sie ist ausschließlich an Anna interessiert. Man kann auch zu Elisabeth Bathory einen Bezug herstellen: Die Aussage Aleeras, dass sie Annas

²⁶² Das „übliche“ weibliche Opfer Draculas war ihm voll und ganz unterworfen – er hat nicht nur den Körper, sondern auch den Geist der Frauen beherrscht!

²⁶³ Vgl.: Ertler (2001), S. 63.

junges Blut will, um ihre Schönheit zu erhalten, kann eine Anspielung auf die grausame Elisabeth sein, die im Blut junger Mädchen gebadet hat, um ihre eigene Jugend und Schönheit zu verlängern. So wird Aleera, klassisch, mit einem Pfahl vernichtet (domestiziert).

Auch Frankensteins Kreatur sehnt sich nach Leben, aber es giert nicht, wie die anderen danach, sondern es will „einfach nur leben“. Es stellt keine höheren Ansprüche, daher überlebt es auch und bekommt die Möglichkeit in Frieden zu leben.

Die, die sich in Verzicht üben und sich mit dem zufriedenen geben, was sie haben, werden mit ihrem „Leben belohnt“.

Die Gier nach ewigem Leben und künstliches zu erschaffen, werden als Eingriffe in die Natur gesehen²⁶⁴ und auch mit dem Tod sanktioniert.

5.11. „Tanz der Vampire“/ „Twilight – Bis(s) zum Morgengrauen“

Zwei Filme, die eigentlich nicht direkt dem Untersuchungsgegenstand entsprechen, aber aufgrund ihrer Bedeutung im Verlauf der Entwicklung des Vampirfilms dennoch erwähnt werden sollten, sind Roman Polanskis Parodie „Tanz der Vampire“ und wegen seiner Aktualität der „Fantasy- Liebes-Vampirfilm“ „Twilight“. Sie werden nicht wie die anderen Filme detailliert analysiert, sondern „nur“ ihre wichtigsten Merkmale sollen gezeigt werden.

5.11.1. „Tanz der Vampire“

5.11.1.1. Informationen zum Film:

1967 erschien Roman Polanskis Kultfilm „Tanz der Vampire“. In diesem Film wird der Vampir zum „Opfer“ der Überzeichnung. Alles was bis dato als typisch für einen Vampirfilm galt, wird mehr oder weniger ins Lächerliche gezogen.

5.11.1.2. Inhaltsangabe:

²⁶⁴ Die sie dadurch aus ihrem Gleichgewicht bringen würden.

Professor Abronsius, der seinen Lehrstuhl an der Königsberger Universität verloren hat, weil er an die Existenz von Vampiren glaubt, macht sich mit seinem Gehilfen Albert auf den Weg nach Transsylvanien, um dort nach Vampiren zu suchen. Sie verweilen in einem Wirtshaus, wo sie zunächst mit ihrer Suche nicht weiterkommen. Doch, nachdem der Graf von Krolok Sarah, die Tochter des Wirts entführt, kommen sie dem Grafen auf die Spur und können sein Schloss ausfindig machen. Sie schleichen sich ein, doch werden sie vom Grafen bereits erwartet. Er begrüßt die zwei und lässt ihnen ein Zimmer vorbereiten. Am Weg zu ihren Schlafzimmern stellt er ihnen seinen Sohn Herbert, der als ein homosexueller Vampir sofort Gefallen an Albert findet, vor.

Tagsüber machen sich die beiden sofort daran die Gruft des Grafen ausfindig zu machen, um ihn und seinen Sohn zu pfählen. Da der Professor beim Versuch in die Gruft einzudringen in einem Fenster stecken bleibt, muss Albert die Tat unter Abronsius Anleitung vollziehen. Dieser fürchtet sich aber viel zu sehr dem Grafen den Pflock ins Herz zu rammen, so lassen sie es bleiben. Albert macht sich daran den Professor zu befreien, doch hört er eine verführerische Frauenstimme, der er folgt. Es ist Sarah, die entspannt ein Bad nimmt. Von ihr erfährt er, dass ein Ball im Schloss stattfinden soll. Als er sie zur Flucht überreden will, ist sie plötzlich verschwunden. Er „befreit“ den Professor und am Weg ins Schloss sehen sie, wie unzählige Vampire ihre Gräber verlassen. Während ihrer Beobachtung werden sie vom Graf überrascht. Er sperrt sie in einem Turm ein. Die zwei können fliehen, doch sind sie in Eile, da der Ball bereits begonnen hat und Sarah soll geopfert werden. Es gelingt ihnen die Vampire zu überlisten und sie machen sich in einem Schlitten auf den Weg in die Stadt. Albert und der Professor glauben sich bereits in Sicherheit, doch da beißt Sarah plötzlich Albert in den Hals, doch Professor Abronsius, der den Schlitten lenkt, bekommt von alledem nichts mit und bringt so das Unheil mit in die Welt.

5.11.1.3. Ergebnisse von Schlüsselsequenzen/ -szenen:

Filmtitel: Tanz der Vampire (R: R. Polanski, 1967)

	Bildinhalt	Handlungsverlauf/ Geschehen	Symbolik
SZ1	Der Graf in seinem Schloss im Wohnzimmer, der Professor und Albert.	Der Graf von Krolok hat die zwei bereits erwartet. Er sitzt auf einem Stuhl und vor ihm am Tisch steht eine Partie Schach. Der Professor stellt sich vor und beim Hinstellen seiner Tasche zerstört er das Spiel. Der Professor ist recht angetan vom Grafen, da ihn dieser zu	Der Graf von Krolok hat ein aristokratisches Auftreten (hält ein Monokel in der Hand). Er ist elegant gekleidet, hat ein sehr gepflegtes Äußeres und spricht gehoben. Der Professor ist von seiner Bildung sehr angetan.

		kennen scheint. Er hat sein Buch und möchte, dass der Professor es signiert.	Albert hingegen ist ein wenig skeptisch, weil er ihn als Rivalen/ Konkurrenten sieht.
SZ2	Die Tochter des Wirts, Sarah, in einer Badewanne und der Graf von Krolok.	Sarah nimmt ein Bad, als von oben durch ein Dachfenster der Graf ins Badezimmer kommt. Er beißt sie in den Hals. Überall spritzt Wasser herum, weil sie sich wehrt.	Hier kann man das Baden mit der Reinheit der Jungfrau gleichsetzen, die der Graf ihr durch sein Eindringen nimmt.
SZ3	Herbert von Krolok und Albert im Schlafzimmer.	Herbert der Gefallen an Albert gefunden hat, will, dass sie sich gemeinsam auf das Bett setzen. Da fällt sein Blick auf ein Büchlein, das Albert festhält. Darin stehen 100 Ratschläge, wie man eine Jungfrau erobern kann. Herbert nimmt es an sich und schlägt es irgendwo auf: Ratschlag 17. Er liebt die Anweisungen und will Albert so Schritt für Schritt verführen und als er gerade in seinen Hals beißen will, kann dieser gerade noch entkommen. Er läuft davon, doch Herbert folgt ihm. Sie ringen am Boden, wobei Herbert als er wieder zubeißen will, selbst von Albert ins Ohr gebissen wird und deshalb schreiend von ihm ablässt. Albert kann entkommen.	Ganz offene Anspielung auf Homosexualität. Herbert, der ganz offen zugibt, dass er homosexuell ist, trägt hier z.B. nur ein etwas längeres Hemd und sonst nichts, was die ganze Situation „verschärft“. Auch seine Gestik, seine Bewegung und Art zu sprechen soll das deutlich zu erkennen geben (auf eine überspitze, übertriebene und provozierende Art).
SZ4	XXX	XXX	XXX
SZV	XXX	XXX	XXX

5.11.1.4. Analyseergebnis:

5.11.1.4.1. Geschichtlicher Hintergrund:

In den 60er Jahren, bekannt als der Beginn einer *Love Generation*, wurde mit der Doppelmoral abgeschlossen. Diese Zeit ist geprägt vom „*Ausleben persönlicher Bedürfnisse*“, ganz besonders von der „*Befreiung von sexueller Reglementierung*“.²⁶⁵

Im Zuge der gesellschaftlichen Liberalisierung haben sich einige Ansichten „gelockert“: Ehebruch galt nach 1966 nicht mehr als Normverstoß, auch wurde die Thematik der Homosexualität enttabuisiert. Aber trotz „*öffentlicher Aufmerksamkeit*“ blieb „*lesbische*

²⁶⁵ Vgl.: Nuys-Henkelmann, S. 107 in: Bagel-Bohlan (1990) und Vgl.: Dorn (1994), S. 110.

bzw. *schwule Liebe*“ ein „*delikates Thema*“.²⁶⁶ Verschiedenen Bewegungen kritisierten die „*latenten Repressionsmechanismen der ‚Bewußtseinsindustrie‘*“.²⁶⁷

Die typischen Merkmale des Vampirfilms werden mit den „Lockerungen“ in Verbindung gebracht, überzeichnet dargestellt und damit teilweise ins Lächerliche gezogen und teilweise zur Provokation eingesetzt.

Der gesamte Film strotzt vor sexuellen Anspielungen, wie der Wirtin die ihrem Ehemann mit einer Stange Salami ins Zimmer des Dienstmädchens folgt, um ihn beim „Fremd gehen“ zu erwischen, oder das Dienstmädchen, wie es am Boden kniet und in rhythmischen Bewegungen schrubbt, oder die tiefen üppigen Dekolletees der Frauen. Die offene Homosexualität, die sonst immer nur versteckt angedeutet wurde, wird von vornherein offen zur Schau gestellt. So sagt der Graf, dass sein Sohn in Albert den idealen Gefährten sieht und das stört in dabei keines Wegs.

Auch findet er es gut, wie der alte Wirt hinter dem jungen Dienstmädchen her ist. Dadurch wird er frisch und munter; er strotzt vor Energie. Ganz anders als er noch ein Mensch und verheiratet war.

Die „üblichen konservativen“ Moralvorstellungen und auch die Funktion des Vampirfilms, sie versteckt ausleben zu können, werden hier ganz bewusst zur Schau gestellt und teilweise ins Lächerliche gezogen.

5.11.2. „Twilight – Bis(s) zum Morgengrauen“

5.11.2.1. Informationen zum Film:

„Twilight“ ist einer der aktuellsten Vampirfilme zur Zeit. Basierend auf dem Roman „Bis(s) zum Morgengrauen“ von Stephenie Meyer lief der Film 2008 in den USA in den Kinos an und löste einen regelrechten Hype aus. Der zweite Teil läuft mittlerweile in den Kinos und ein dritter ist bereits in Produktion.

5.11.2.2. Inhaltsangabe:

Der Film erzählt die Geschichte der jungen Bella, die zu ihrem Vater in eine Kleinstadt in Washington zieht und sich in den „unnahbaren“ Edward verliebt. Als die beiden sich näher

²⁶⁶ Vgl.: Dorn (1994), S. 129.

²⁶⁷ Vgl.: Dorn (1994), S. 146.

kommen, erkennt sie welches dunkle Geheimnis er vor ihr verbergen wollte: Edward ist ein Vampir. Als solcher fürchtet er, seiner Geliebten Schaden zufügen zu können. Sie übt eine unglaubliche Anziehungskraft auf ihn aus, der er nur mit allergrößter Willensstärke widerstehen kann. Seine besondere „Spezies“, die sich selbst als Vegetarier bezeichnet, da sie sich nicht von menschlichem Blut sondern von Tierblut ernähren, stellt eigentlich keine Gefahr für die Menschheit dar. Doch gibt es noch andere Vampire, die diesem Gesetz nicht folgen und diese sorgen für Unruhe in der Kleinstadt. James, einer von diesen, mit besonders ausgeprägtem Jagdinstinkt, hat es ausgerechnet auf Bella abgesehen. Edward und seine Familie versuchen sie zu beschützen, doch gelingt es ihnen nicht. James kann Bella schwer verletzen und „infiziert“ sie dabei durch seinen Biss. Nun steht Edward vor der Wahl sie zu einer von seinen werden zu lassen oder ihr das „Gift“ raus zu saugen. Er entscheidet sich dazu ihr ihr Leben zulassen und saugt gerade so viel von ihrem Blut, dass sie überlebt. Als sie im Krankenhaus aufwacht, wartet er bereits neben ihrem Bett auf sie. Er bittet sie, wieder zu ihrer Mutter zu ziehen, da er sich nicht sicher ist, die Stärke zu haben, doch noch ihr Blut zu trinken, aber Bella will von alledem nichts hören: Sie vertraut ihm und sie weiß, dass er ihr niemals willentlich Schaden zufügen würde. Sie will sogar ein Vampir werden, um ewig an seiner Seite sein zu können, denn als Mensch wird sie älter und sieht dem Tod jeden Tag entgegen.

Beim Abschlussball „bietet“ sie sich ihm schließlich an. Er küsst zärtlich ihren Hals und lässt es auch dabei. Er will nicht, dass sie das gleiche Schicksal erleiden muss wie er und eine gemeinsame Liebe für ein Menschenleben lang, müsse reichen. Sie willigt vorerst ein, doch ihre Erzählstimme weißt darauf hin, dass sie nicht nachgeben wird, denn sie weiß was sie will. ...

5.11.2.3. Ergebnisse von Schlüsselsequenzen/ -szenen:

Filmtitel: Twilight (R: C. Hardwicke, 2008)

	Bildinhalt	Handlungsverlauf/ Geschehen	Symbolik
SZ1	Die Schulmensa, Bella mit zwei Freundinnen, die „Familie“ Cullen und Edward, der sich gerade zu seinen Geschwistern setzt.	Bella sieht Edward wie er in die Schulmensa kommt und seinen Geschwistern zu einem Tisch folgt. Ihre Freundinnen erklären ihr, dass sie alle von Mr. Und Mrs. Cullen adoptiert wurden und erst vor einigen Jahren aus Alaska nach Folks gezogen sind. Daher sind auch Emmett und Rosalie, sowie Jasper und Alice jeweils ein Paar, was sie zwar als merkwürdig empfinden, aber da sie	Edward ist groß und hat eine attraktive, anziehende Ausstrahlung. Er hat etwas animalisches an sich, aber nichts grauenvolles oder angsterregendes. Seine Kleidung ist nicht besonders auffallend – er kleidet sich wie ein Durchschnittsteenager. Im großen und ganzen unterscheidet er sich kaum

nicht richtig verwandt sind, wird es akzeptiert. Sie bleiben auch immer unter sich. Als Edward an ihrem Tisch vorbei geht, sagt gerade eines der Mädchen: „Er sieht wahnsinnig gut aus, ganz offensichtlich. Aber scheinbar ist hier niemand gut genug für ihn. ...“ Da schmunzelt er und geht weiter. Bella sieht sich zu ihm um, da sagt die eine, dass es verschwendete Zeit wäre, sich für ihn zu interessieren. Verlegen verneint sie ein Interesse an ihm, blickt aber gleich wieder zu ihm hinüber. Auch er sieht sie kurz an.

von den anderen, bis auf seinen blassen Teint und sein unnahbares Verhalten.

SZ2 Bella und Edward beim Abschlussball in einem Pavillon.

Die beiden sind ganz allein im Pavillon und tanzen zu einer langsamen (romantischen) Musik. Bella will so sein wie er, doch er sagt, dass er ihr Leben nicht beenden kann. Sie sagt, dass sie mit jedem Tag älter wird und sowieso sterben müsse, worauf er nur entgegnet, dass es auch so sein sollte. Sie wiederholt nochmals, dass sie es will und er entgegnet darauf, dass sie also ein Monster sein möchte. Sie sagt, dass sie für immer mit ihm zusammen sein will. Er streift ihr Haar beiseite und fragt: „Du bist also wirklich bereit?“ Sie sagt ja und schließt erwartungsvoll ihre Augen. Er beugt sich langsam über sie und küsst sie am Hals. Dann lächelt er und weicht zurück. Er fragt sie, ob ihr denn nicht ein langes und glückliches Leben mit ihm reichen würde, worauf sie enttäuscht entgegnet: „Ja. Für jetzt.“ Sie küssen sich.

Edwards tragisches Ich kommt hier zum Vorschein. Er sieht sich selbst als Monster und will nicht, dass Bella das gleiche widerfährt, dass sie selbst zu einem Monster wird. Er hat die Stärke, den Willen sich zurückzuhalten, obwohl sie sich ihm anbietet. Nicht sein Trieb, sondern seine Vernunft siegt. Dies wird auch damit belohnt, da sie beide glücklich und zusammen sind.

SZ3	XXX	XXX	XXX
SZ4	XXX	XXX	XXX
SZV	XXX	XXX	XXX

5.11.2.4. Analyseergebnis:

5.11.2.4.1. Geschichtlicher Hintergrund:

Wie schon bei Van Helsing, wird auch hier ein Rückgriff auf traditionelle Normen und Werte demonstriert. Aber nicht die sexuellen Normverstöße an sich rücken ins Zentrum des

Geschehens, sondern die tiefgründigen Probleme, die sich dahinter verbergen.

Im Vergleich zu anderen Vampiren hat auch Edward eine besondere Ausstrahlung: Er wirkt anziehend auf Frauen, was er aber als Fluch abtut, etwas was im „Gesamtpaket Vampir“ mitinbegriffen ist. Kennt man die Figur des Edwards genauer, kommen einige typische „vampirischen“ Verhaltensweisen stärker zur Geltung. Wie etwa seine Höflichkeit und seine Vorliebe für klassische Musik. Diese lassen ihn gebildeter und „gesitteter“ als die anderen Jugendlichen dieser Zeit erscheinen. Er besitzt übernatürliche Stärke und die Fähigkeit die Gedanken anderer zu lesen (bis auf Bellas). Ansonsten ist er wie die anderen Teenager um ihn herum. Er verwandelt sich weder in eine Fledermaus, noch sonst etwas. Wie auch schon Coppolas Dracula, ist auch Edward eine tragische Figur, die mit ihrem Schicksal kämpft. So wie seine ganze „Familie“ lebt, als „Vegetarier“ unter den Vampiren, zeigt, dass sie ihrer Vorsehung entkommen wollen. Sie wollen „normal“ leben, nicht Menschenblut trinken, um zu überleben.

Anhand der SZ sieht man, dass dieser Film nicht im geringsten mit den anderen zu vergleichen ist. In SZ2 bietet sich Bella Edward zwar an, doch beißt dieser sie nicht, er will dass sie die Chance bekommt zu altern. Er will zwar Liebe, aber will Bella nicht zu dem gleichen Schicksal verdammen. Er hat die Stärke sich zurückzuhalten. Die Ratio siegt über den Trieb. Das kann als Anspielung darauf verstanden werden, dass es besser ist zu warten und nichts zu überstürzen. So soll Bella nicht blind ihre Unschuld dem ersten Jungen, in den sie verliebt ist, schenken.

Hier geht es nicht darum einen sexuellen Normverstoß zu sanktionieren, sondern den Zwiespalt, den die Frage worin sich die wahre Liebe äußert (im Warten oder im Taten setzen) aufwirft, zu lösen.

Abschließend soll noch einmal bemerkt werden, dass diese Analyseergebnisse „*nur als »normale«, naive Alltagsinterpretation*“ umhüllt von einem wissenschaftlichen Mantel, wie Faulstich es bezeichnet, zu verstehen sind.

Die gezogenen Schlussfolgerungen beziehen sich ausschließlich auf das Symbol des „Blutsaugens“. Völlig außer acht gelassen wurde, ob und welche Einzelheiten von Stokers Roman²⁶⁸ übernommen und filmisch umgesetzt wurden.

²⁶⁸ z.B. die Bezeichnung von Wölfen als „Kinder der Nacht“, die Aussage: „I never drink... wine.“, die Untersuchung des „vampirischen“ Bluts oder die Figur des Renfields, die nach ihrem „Meister ruft“.

6. Schlussfolgerung

Anhand dieser Arbeit wurde der Versuch unternommen, ein Genre, also ein System kultureller Konventionen, genauer zu betrachten. Diese Konventionen können in der Thematik, in den Motiven, den Symbolen, in Handlungsschemata oder in Bedeutungen sein.²⁶⁹

Ich habe mich dazu entschlossen, die Symbolik des „Blutsaugens“ im Vampirfilm im Bezug auf ihren binnengeschichtlichen Kontext aus sexual- psychologischer Sicht zu interpretieren. Dazu ist ein gewisses Vorwissen um andere Vampirfilme aus der selben Zeitspanne bzw. aus unterschiedlichen Entwicklungsstadien notwendig. Deshalb auch der systematische Aufbau der Arbeit: Vom Allgemeinen zum Speziellen, also vom Genre Horror und seiner Entwicklung, zum Vampirfilm und seinen Entwicklungsstadien, bis schließlich zu den konkreten Filmanalysen.

6.1. Zur Symbolik im Vampirfilm

Die hier gezogenen Schlussfolgerungen basieren nicht ausschließlich auf den Analysen der zwölf Filme. Es wurden auch andere Filme und die geschichtliche Entwicklung des Genres berücksichtigt und miteinbezogen.

So kann aufgrund der durchgeführten Interpretationen zunächst folgende Tatsache festgehalten werden: Die Symbolik wird (immer) erst vor einem entsprechenden Wertehintergrund der bürgerlichen Gesellschaft plausibel, daher wurde jede einzelne Interpretation auch immer auf ihren binnengeschichtlichen Kontext hin durchgeführt:

Die ersten vier Filme fallen in den Zeitraum zwischen Anfang der 20er Jahre bis Mitte der 50er Jahre. In diesen Filmen fungiert der Vampir als Projektionsfigur für verschiedene Ängste und Aggressionen. Der Vampirfilm liefert somit ein Entlastungsangebot:

- In „Nosferatu“ (1922) geht es um eine allgemeine Schuldzuweisung, die in stark verschlüsselter Form dargeboten wird. Nur durch eine gut geführte Ehe, kann alles Böse zerstört werden. Verstöße gegen diese Auffassung (Homosexualität) oder absichtliches Zerstören (Ehebrecher) einer Ehe, werden nach bürgerlicher Moralvorstellung sanktioniert.

²⁶⁹ Vgl.: Faulstich (1988), S. 78.

- Bei „Dracula“ (1931) sind es individuelle Wünsche bzw. Verhaltensweisen, die in Krisenzeiten im Deckmantel des Vampirismus abgewertet und bestraft werden. Der Wunsch nach „Normalem“ und der Verzicht auf Extravagantes stehen im Mittelpunkt des Films. Mit Sanktionen hatten diejenigen zu rechnen, die sich von der Gier nach dem Exotischen (Vampir) leiten haben lassen (vorehelicher Geschlechtsverkehr;).
- In „Draculas Tochter“ (1936) sind es wieder individuelle Wünsche, die diskreditiert werden. Hier sind es vor allem die Wünsche der Frauen nach mehr Autonomie in denen man eine Gefahr für die Gesellschaft gesehen hat. Dabei werden sexuelle Normverstöße (außer- /vorehelicher Geschlechtsverkehr verbunden mit zügelloser Leidenschaft und animalischen Trieben;) am höchsten sanktioniert.
- „Draculas Haus“ (1945) ist sozusagen der Treffpunkt unterschiedlicher Halbwesen, die Projektionsfiguren für verschiedene Ängste und Aggressionen darstellen. Der Vampir ist hier der Auslöser diverser Ängste und symbolisiert die Macht des Sexualtriebs. Er ist der ausländische Liebhaber, gegen den die Männer Aggressionen abzubauen haben.

Ab Ende der 50er Jahre liefert der Vampirfilm keine Entlastungsangebote, sondern kann man durch diesen ersatzhaft (sexuelle) Bedürfnisse ausleben:

- „Dracula“ (1958) versucht die („unerwünschten“) sexuellen Bedürfnisse und die tradierten Normen in Einklang zu bringen. So werden die verschiedenen Phantasien im Film zunächst ausgelebt und danach dementsprechend sanktioniert. Anhand von vorehelichem Geschlechtsverkehr, triebgeleiteter Unzucht (bestialische Verführer, Pädophili und Inzest) und Ehebruch versucht man aus der prüden Moral der 50er Jahre auszubrechen. Am Ende werden diese Vergehen, je nach Schwere, bestraft.

In den 60er Jahren, geprägt vom Ausleben der Bedürfnisse und dem Abschluss der Doppelmoral, entsteht eine Vampirparodie, die die typischen Merkmale des Vampirfilms in Verbindung mit den „Lockerungen“ dieser Zeit bringt:

- „Tanz der Vampire“ (1967) überzeichnet die vampirischen Merkmale, proviziert mit sexuellen Anspielungen (Homosexualität; Lust im Alter) und zieht die „üblichen konservativen“ Moralvorstellungen dabei ins Lächerliche. Die im Film vollzogenen Normverstöße werden nicht sanktioniert, so kann sich der Vampirismus über die ganze Welt verbreiten.

Der in den 60er und 70er Jahren vollzogene Werte- und Normenwandel löst in vielen Ängste und Unsicherheiten aus. Das wiederum erweckt den Bedarf an Konfliktbewältigung und der Vampirfilm bietet in Form von der Kompensation von Wertambivalenz Lösungen an:

- In „Nachts wenn Dracula erwacht“ (1970) wird dem empfundenen Verlust an Werten Luft gemacht, indem verschiedene sexuelle Normverstöße im Deckmantel des Vampirismus aufgegriffen und schlussendlich sanktioniert werden. Auch wird hier besonders auf die Religion zur Unterstützung im Kampf gegen das Unheil zurückgegriffen. Der „Durchschnittsmensch“ geht schlussendlich als „Sieger“ hervor.
- „Nosferatu – Phantom der Nacht“ (1978) behandelt die durch die Frauenemanzipation entstandene Frust der Männer. Diese spiegelt sich in der Angst vor dem Verlust ihrer Männlichkeit wider, was durch Harkers homosexuellen Verkehr, der dadurch entstandenen Krankheit und der daraus resultierenden Unfähigkeit selbst zu Handeln, die darin Gipfelt, dass seine Frau ihn Rächen muss, gekennzeichnet ist.
- Auch in „Dracula“ (1979) werden die negativen Folgen der sexuellen Liberalisierung thematisiert. Hier stehen die Frau und ihr Liebesleben im Mittelpunkt, und die Gefahren die auf sie „lauern“, wenn sie zu sorglos damit umgeht.

Die zwei Filme („Nosferatu - Phantom der Nacht“ und „Dracula“ von Badham) sind mit ihrem *„Rekurs auf die Traditionen des Genres“* aber Ausnahmen in dieser Zeit. Man versuchte das Image der Vampire eher zu modernisieren, um sie für ein jüngeres Publikum attraktiver zu machen.²⁷⁰

Im Laufe der 80er Jahre hat man sich vermehrt problemorientierten Themen zugewendet. Da sexuelle Normverstöße nicht mehr den Reiz der Geschichten ausmachen, wird die offene Sexualität dazu verwendet „neue“ Bedeutungsebenen zu behandeln:

- „Bram Stoker's Dracula“ (1992) nutzt die offene zur Schaustellung von Sexualität aus, um die tragische Geschichte des Grafen reizvoller zu gestalten und um die Problematik der AIDS-Thematik zu untermauern.
- In „Van Helsing“ (2004) dreht sich alles um das „Leben“ der Menschheit, wie es durch Triebverzicht (Van Helsing) gerettet werden kann und wie diverse Verstöße

²⁷⁰ Vgl.: Dorn (1994): S. 190.

(Gier nach ewigem Leben; Erschaffung künstlichen Lebens; „Sünden gegen den Menschen“;) dagegen sanktioniert werden.

- „Twilight“ (2008) greift auch wieder auf traditionelle Normen und Werte zurück. Die jugendliche Liebesbeziehung wird auf den Prüfstand gestellt. Es wird nach der wahren Liebe gefragt und worin sich diese äußert: In der Stärke zu verzichten oder in dem Mut sich hinzugeben. Hier wird Verzicht (also Ratio siegt über Trieb) zur Lösung angeboten.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass sich das Symbol des „Blutsaugens“ an sich nicht verändert hat. Aber da sich die bürgerliche Sexualmoral in ihren Grundansichten geändert hat:

- kann an der Inszenierung eine Wandlung vom subtilen Andeuten des Blutsaugens bis hin zum „unverblühten Austausch von Körpersäften“ in Verbindung mit dem Biss des Vampirs erkannt werden.
- hat sich die Funktion des Symbols „Blutsaugens“ gewandelt. Anfangs offerierte die Symbolik Entlastungsangebote, dann hatte man die Möglichkeit seine sexuellen Bedürfnisse ersatzhaft durch sie auszuleben und in ihrer derzeitigen Funktion hilft sie diverse Wertambivalenzen zu kompensieren.

Es hat sich also gezeigt, dass die Symbolik im Vampirfilm die Zeit überdauern konnte. Ihre Funktion ist wandlungs- bzw. anpassungsfähig, weshalb der Vampirfilm auch heute noch seine Zwecke beim Publikum erfüllen kann.

Den Abschluss dieses Abschnitts bildet ein Zitat von Reverend Montague Summers aus dem Jahr 1928:

„In der ganzen weiten Schattenwelt der Gespenster und Dämonen gibt es kein Wesen, das so schrecklich ist, das so gefürchtet und verabscheut wird und das doch eine so unheimliche Faszination ausübt wie der Vampir, weder Gespenst noch Dämon, aber dennoch ein Teil der dunklen Seite der Natur, ausgestattet mit den geheimnisvollen und furchtbaren Eigenschaften von beiden.“²⁷¹

²⁷¹ Bunson (2001), S. 8.

6.2. Zur Symbolik im Horrorfilm

Genres sind einem geschichtlichen Wandel unterzogen, und die Merkmale, die ein Genre bestimmen sollen, sind auch kombinierbar. Man kann also die Entwicklung von Genres, wie Dorn es ausdrückt, „*als Reaktion auf die Veränderungen in der Gesellschaft*“ verstehen.²⁷²

Die Geschichte des Horrorfilms hat gezeigt, dass auch er die Fähigkeit besitzt auf solche Veränderungen zu reagieren. Der Horrorfilm zählt zu einem der ersten sich herausgebildeten Genres überhaupt. Sein Ursprung lässt sich zurückverfolgen bis zu den Anfängen des Medium Films, bzw. entspringen seine Wurzeln der Horror-Literatur des 18. Jahrhunderts.

Aufgrund der Ergebnisse der Vampirfilminterpretationen und der grob dargestellten Entwicklung des Horrorfilms, kann man teilweise Rückschlüsse auf das allgemeine Verhalten der Symbolik im Metagenre Horror ziehen:

- Man kann die Annahme äußern, dass sich, aufgrund des durchgehenden Bestehens von Horrorfilmen, die Funktion und die Inszenierung ihrer Symbolik im Laufe der Zeit an die jeweiligen Ansprüche angepasst haben.
- Weiters kann man noch behaupten, dass die Liberalisierung, wie beim Vampirfilm, ein wichtiger Schnittpunkt war und danach höchstwahrscheinlich ein Funktionswandel bestimmter Symbole stattgefunden hat.
- Wie es mit bestimmten einzelnen Symbolen an sich verhält, ob diese ersetzt werden oder dauerhaft bestehen können, kann jedoch nicht anhand dieser Ergebnisse prognostiziert werden.

Das Genre Horror wird weiter bestehen; der Horrorfilm hat bewiesen, dass er auf Veränderungen reagieren kann und Angst, ihm könnte der Stoff für seine Geschichten ausgehen, braucht er nicht zu haben, denn wie bereits Hitchcock formulierte: „Ein Blick in die Realität beweist, dass Horror nichts anderes ist als die Realität.“

²⁷² Dorn (1994), S.8; Vgl.: Seeblen /Kling (1977), S. 13.

Literaturliste:

- Bagel-Bohlan**, Anja (1990): Sexualmoral und Zeitgeist im 19. und 20. Jahrhundert. Opladen: Leske+Budrich.
- Ballhausen**, Thomas (2006): Schönheit und Schaudern. Wien: Löcker.
- Baumann**, Hans D. (1989): Horror. Die Lust am Grauen. Basel/ Weinheim: Beltz.
- Bunson**, Metthew (2001): Das Buch der Vampire. Von Dracula, Untoten und anderen Fürsten der Finsternis. Ein Lexikon. München: Wilhelm Heyne Verlag.
- Dorn**, Margit (1994): Vampirfilme und ihre soziale Funktion. Ein Beitrag zur Genregeschichte. Frankfurt am Main: Lang Verlag.
- Drexler**, Peter: Klassiker des phantastischen Films. Frankenstein (1931). In: Faulstich, Werner/ Korte, Helmut (Hrsg.) (1991): Fischer Filmgeschichte. Band 2: Der Film als gesellschaftliche Kraft 1925 – 1944. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 144-156.
- Ertler**, Wolfgang (2001): Im Rausch der Sinnlichkeit. Die Geschichte der unterdrückten Lust und die Vision einer paradiesischen Sexualität. München: Diederichs.
- Faulstich**, Werner (1980): Einführung in die Filmanalyse. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Faulstich**, Werner (1988): Die Filminterpretation. Göttingen: Vandenhöck&Ruprecht.
- Faulstich**, Werner (1991): Medientheorien. Einführung und Überblick. Göttingen: Vandenhöck&Ruprecht.
- Faulstich**, Werner/ **Korte**, Helmut (Hrsg.) (1991): Fischer Filmgeschichte. Band 2: Der Film als gesellschaftliche Kraft 1925 – 1944. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Faulstich**, Werner/ **Korte**, Helmut (Hrsg.) (1995): Fischer Filmgeschichte. Band 5: Massenware und Kunst 1977 – 1995. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Faulstich**, Werner (2002)a: Einführung in die Medienwissenschaft. Probleme - Methoden - Domänen. München: Willhelm Fink Verlag.
- Faulstich**, Werner (2002)b: Grundkurs Filmanalyse. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Felix**, Jürgen (Hrsg.) (2003): Moderne Filmtheorie. Mainz: Bender.
- Foucault**, Michel (1978): Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin: Merve Verlag.
- Geil**, Stefan: Torture Porn - Die Renaissance des Folterns. In: Kirsner, Inge/ Wermke, Michael (Hrsg.) (2009): Passion: Kino: existentielle Filmmotive im Religionsunterricht und Schulgottesdienst. Göttingen: Vandenhöck&Ruprecht, S. 121-135.

- Grossberg**, Lawrence (Hrsg.) (1992): Cultural Studies. New York (u.a.): Routledge.
- Hickethier**, Knut: Genretheorie und Genreanalyse. In: Felix, Jürgen (Hrsg.) (2003): Moderne Filmtheorie. Mainz: Bender, S. 62-96.
- Hofmann**, Frank (1992): Moderne Horrorfilme. Schriften zu Literatur, Film und Philosophie. Band 3. Rüsselsheim: Verlag Frank Hofmann.
- Jänsch**, Erwin (1995): Vampir-Lexikon. Die Autoren des Schreckens und ihre blutsaugerischen Kreaturen. 200 Jahre Vampire in der Literatur. Augsburg: SoSo.
- Kast**, Verena (1999): Die Dynamik der Symbole. Grundlagen der Jungschen Psychotherapie. Düsseldorf/ Zürich: Walter.
- Kirsner**, Inge/ **Wermke**, Michael (Hrsg.) (2009): Passion: Kino: existentielle Filmmotive im Religionsunterricht und Schulgottesdienst. Göttingen: Vandenhöck&Ruprecht.
- Klippel**, Heike: Feministische Filmtheorie. In: Felix, Jürgen (Hrsg.) (2003): Moderne Filmtheorie. Mainz: Bender, S. 168-185.
- Koebner**, Thomas (2002): Reclams Sachliteratur des Films. Stuttgart: Reclam.
- Korte**, Helmut: Die Eskalation des Horrors: Halloween – Die Nacht des Grauens (1978). In: Faulstich, Werner/ Korte, Helmut (Hrsg.) (1995): Fischer Filmgeschichte. Band 5: Massenware und Kunst 1977 – 1995. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 38-55.
- Nöth**, Winfried (2000): Handbuch der Semiotik. Stuttgart/ Weimar: J.B. Metzler.
- Nuys-Henkelmann**, Christian: „Wenn die rote Sonne abends im Meer versinkt...“. Die Sexualmoral der fünfziger Jahre. In: Bagel-Bohlan, Anja (1990): Sexualmoral und Zeitgeist im 19. und 20. Jahrhundert. Opladen: Leske+Budrich, S. 107-145.
- Pirie**, David (2009): A New Heritage of Horror. The English Gothic Cinema. London/ New York: I.B. Tauris & Co Ltd.
- Stoker**, Bram (2008): Dracula. Ein Vampirroman. Köln: Anaconda Verlag.
- Stölken**, Ilona: „Komm, lass uns den Geburtenrückgang pflegen!“ Die neue Sexualmoral der Weimarer Republik. In: Bagel-Bohlan, Anja (1990): Sexualmoral und Zeitgeist im 19. und 20. Jahrhundert. Opladen: Leske+Budrich, S. 83-105.
- Seeßlen**, Georg/ **Kling**, Bernt (1977): Unterhaltung. Lexikon zur populären Kultur. Western/Science Fiction/ Horror/ Crime/ Abenteuer. Hamburg: Rowohlt.
- Teckenbrock**, Heike/ **Vogt**, Bernhard: Der Zwang Es nicht zu tun. Thesen zur Entwicklung bürgerlicher Sexualmoral. In: Bagel-Bohlan, Anja (1990): Sexualmoral und Zeitgeist im 19. und 20. Jahrhundert. Opladen: Leske+Budrich, S. 165-173.
- Temper**, Martin (2008): Schreckliche Zeichen. Zur Kommunikationsleitung von genrespezifischen Gestaltungsebenen und ihrer konventionellen Zeichensysteme im

historischen Kontext am Beispiel des Horrorfilm. Wien: Diplomarbeit.

Von Aster, Christian (2002): Horror- Lexikon. Von Addams Family bis Zombieworld – Die Motive des Schreckens in Film, Literatur und Wirklichkeit. Stark erweiterte Ausgabe. Berlin: Lexikon Imprint Verlag.

Vossen, Ursula (Hrsg.) (2004): Filmgenre. Horrorfilm. Stuttgart: Reclam.

Wisker, Gina (2005): Horror Fiction: An Introduction. New York/ London: Continuum.

Lexika:

Das grosse illustrierte Wörterbuch der deutschen Sprache. Verlag das Beste Stuttgart: Zürich/ Wien, 1995.

Der Volks-Brockhaus, 12. Auflage. F. A. Brockhaus: Wiesbaden, 1956.

Grosses Hauslexikon. Büchergilde Gutenberg: Frankfurt am Main, 1962.

Knaurs Lexikon. Das Wissen unserer Zeit immer auf dem neuesten Stand. Droemersch Verlagsanstalt Th. Knaur Nachf.: München, 1985.

Literaturliste - Weiterführende Literatur:

Adorno, Theodor (1974): *Minima Moralia*. London: Verso.

Aguirre, M. (1990): *The closed space. Horror Literature and Western Symbolism*. New York.

Albersmeier, Franz- Joseph (1995): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam.

Alewyn, Richard (1981): *Die literarische Angst*. In: Ditfurth, Hoimar von (Hrsg.): *Aspekte der Angst*. München: Hauser, S. 25-43.

Andriopoulos, Stefan (2000): *Besessene Körper. Hypnose, Körperschaften und die Erfindung des Kinos*. München: W. Fink Verlag.

Atteslander, Peter (2000): *Methoden der empirischen Sozialforschung*. 9. Auflage. Berlin/ New York: de Gruyter.

Badley, Linda (1995): *Film, Horror, and the Body Fantastic*. Westport, Connecticut/ London: Greenwood Publishing Group, Inc.

Balázs, Béla (2001): *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch.

Balint, M. (1960): *Angstlust und Regression*. Stuttgart: Klett.

Bartz, Jürgen (1999): *Statistik für Sozialwissenschaftler*. 5. Auflage, Berlin (u.a.): Springer.

Bawden, Liz- Anne/ **Tichy**, Wolfram (Hrsg.)(1978): *Rororo Filmlexikon: Filmbeispiele, Genren, Länder, Institutionen, Technik, Theorie*. Reinbek: Rowohlt.

Becker, Peter (1980): *Studien zur Psychologie der Angst. Ein interaktionistischer Ansatz zur Messung und Erklärung normaler und pathologischer Angst*. Weinheim und Basel: Beltz Verlag.

Bellingroth, Friedhelm (1958): *Triebwirkung des Films auf Jugendliche*. Stuttgart: Huber.

Bettelheim, Bruno (2006): *Kinder brauchen Märchen*. 27. Auflage. München: Dt. Taschenbuchverlag.

Biskind, Peter (1983): *Seeing is Beliving, or: How Hollywood taught us to stop worrying and love the 50th*. New York: Pantheon Books, pp. 102-59.

Blothner, Dirk (1999): *Erlebnisswelt Kino. Über die unbewusste Wirkung des Films*. Bergisch- Gladbach: Bastei- Lübbe.

Bram, Christopher (1995): *Father of Frankenstein*. New York: Penguin.

Breskin, David (Hrsg.) (1992): Inner Views: Filmmakers in conversation. Boston, MA: Faber and Faber.

Brittnacher, Hans Richard (1994): Die Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur. Frankfurt: Suhrkamp.

Brosnan, John (1976): The Horrorpeople. New York: New American Library.

Brüne, Klaus (Red.): Lexikon des Internationalen Films: Das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945; 2100 Kurzkritiken und Filmographien. (Hrsg. Vom katholischen Institut für Medieninformation e.V.u.d. Katholischen Filmkommission für Deutschland.) Reinbek: Rowohlt.

Butollo, Willi (1993): Die Angst ist eine Kraft. Über die konstruktive Bewätigung von Alltagsängsten. 5. Auflage. München: Piper Verlag.

Büttner, Christian (1990): Video-Horror, Schule und Gewalt. Pädagogische Entwürfe für die Lehrerfortbildung gegen Horror- und Gewaltvideos bei Kindern und Jugendlichen. Weinheim: Beltz.

Caillois, Roger (1974): Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction. In: Zondergeld, R.A. (Hrsg.): Phacon 1. Almanach der phantastischen Literatur. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Cancola, Reingard (1991): Angstverarbeitung und Spielfilmselektion. Dipl.A.: Wien.

Cancola, Reingard (1994): Musik in Film und Fernsehen. Erscheinungsformen und Funktionen von Filmmusik und deren Einfluß auf die Rezeption fiktionaler und nicht-fiktionaler Inhalte. Diss.: Wien.

Carroll, Noel (1990): The Philosophy of Horror. London: Routledge.

Charlton, Michael/ Neumann- Braun, Klaus (1992): Medienkindheit- Medienjugend. Eine Einführung in die aktuelle kommunikationswissenschaftliche Forschung. München: Quintessenz Verlag.

Clover, Carol J. (1992): Men, Women and Chainsaws. Gender in the modern Horrorfilm. London: BFI Publishing.

Conrad, Horst (1974): Die literarische Angst: Das Schreckliche in Schauerromantik und Detektivgeschichte. Düsseldorf: Bertelsmann Universitätverlag.

Crane, Jonathan Lake (1994): Terror and Everyday Life. Singular Moments in the History of the Horrorfilm. London: Sage Publications.

Degenhart, Armin (2001): Von der Kinoreformbewegung zur handlungs- und subjektbezogenen Filmarbeit Adolf Reichweins, oder: Die Entdeckung reformpädagogischer Erziehungsideale für die heutige Medienpädagogik. In: Hüther, Jürgen (Hrsg.): Vom Schauen zum Gestalten. Adolf Reichweins Medienpädagogik. München: Wilhelm Fink.

Denzler, Georg (1997): 2000 Jahre christliche Sexualmoral. Die verbotene Lust. München:

Seehamer Verlag.

Dillard, R.H.W. (1987): Night of the living dead. It's not just like a wind that's passing through. In : Waller, George A. (Hrsg): American Horrors. Essay on the Modern American Horrorfilm. Illinois: University of Illinois, S. 14-29.

Donald, James (Hrsg.) (1989): Fantasy and the Cinema. London: BFI.

Dyson, Jeremy (1997): Bright Darkness. The lost art of the supernatural horrorfilm. London: Cassell.

Elsaesser, Thomas/ **Hagener**, Malte (2007): Filmtheorie zur Einführung. Hamburg: Junius.

Erdheim, Mario (1992): Die gesellschaftliche Produktion von Unbewußtheit. Eine Einführung in den ethnopschoanalytischen Prozeß. Frankfurt: Suhrkamp.

Euler, Harald A./ Mandl, Heinz (1983): Emotionspsychologie. München: Urban&Schwarzenberg.

Eyles, Allan/ **Adkinson**, Robert/ **Fry**, Nicolas (Hrsg.) (1974): The house of Horror: The story of the Hammer Films. New York: The third Press.

Faulstich, Werner/ **Vogel**, Andreas (Hrsg.) (1991): Sex und Gewalt im Spielfilm der 70er und 80er Jahre. 1. Lüneburger Kolloquium zur Medienwissenschaft. Bardowick: Wissenschaftler-Verlag.

Faulstich, Werner/ **Korte**, Helmut (Hrsg.) (1990): Fischer Filmgeschichte. Band 3: Auf der Suche nach Werten 1945 – 1960. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Faulstich, Werner/ **Korte**, Helmut (Hrsg.) (1992): Fischer Filmgeschichte. Band 4: Zwischen Tradition und Neuorientierung 1961 – 1976. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Faulstich, Werner/ **Korte**, Helmut (Hrsg.) (1994): Fischer Filmgeschichte. Band 1: Von den Anfängen bis zum etablierten Medium 1895 – 1924. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Faulstich, Werner (2005): Filmgeschichte. Paderborn: Willhelm Fink Verlag.

Frayling, Christopher (1996): Alpträume. Die Ursprünge des Horror. Köln: Verlagsgesellschaft Köln.

Fuchs, Christian (1995): Kino Killer. Mörder im Kino. Wien: Verlag der österr. Staatsdruckerei.

Freud, Sigmund: The Standard Edition of the complete psychological works. London: Hogarth Press, 24 Volumes: SE 17: 'The Uncanny'; SE 18: 'Beyond the pleasure principle'; SE 20: 'Inhibitions, Symptoms, Anxiety'; SE 21: 'Fetishism'.

Freud, Sigmund (1997): Hemmung, Symptom und Angst. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch- Verlag.

Freud, Winfried (1978): Von der Aggression zur Angst. Zur Entwicklung der

- phantastischen Novellistik in Deutschland. In: Zondergeld, R.A. (Hrsg.): Phaicon 3. Almanach der phantastischen Literatur. Frankfurt/ Main: Shrkamp.
- Fröhlich** Werner D. (1982): Angst. Gefahrensignale und ihre psychologische Bedeutung. München: Deutscher Taschenbuch- Verlag.
- Früh**, Werner (2007): Inhaltsanalyse. Theorie und Praxis. 6. Auflage, Konstanz: UKV-Ver.-Ges.
- Gordon**, Mel (1997): The Grand Guignol. Theatre of fear and terror. New York: Da Capo.
- Grant**, Barry Keith (Hrsg.) (1984): Planks of reason. Essays on the horrorfilm. Metuchen/ New Jersey: Scarecrow Press.
- Grimm**, Jürgen (1999): Fernsehgewalt. Zuwendungsattraktivität, Erregungsverläufe, sozialer Effekt. Zur Begründung und praktischen Anwendung eines kognitiv-physiologischen Ansatzes der Medienrezeptionsforschung am Beispiel von Gewaltdarstellungen. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Grossberg**, Lawrence (Hrsg.) (1992): Cultural Studies. New York (u.a.): Routledge.
- Hagen**, Markus von (2002) : Zeichentrick: Doch nur Farb' und Pinselstrich In: Hausmanning, Thomas (Hrsg.): Mediale Gewalt. Interdisziplinäre und ethische Perspektiven. Münchn: Fink, S. 126-135.
- Hardy**, Phil/ **Milne**, Tom (1993): The Aurum Film Encyclopedia. Horror. London. Aurum Press.
- Hartwig**, Helmut (1986): Die Grausamkeit der Bilder. Weinheim: Quadriga Verlag.
- Heinze**, Thomas (2001): Qualitative Sozialforschung. Einführung, Methodologie und Forschungspraxis. München: Oldenbourg.
- Hickethier**, Knut/ Winkler, Hartmut (Hg.) (1990): Filmwahrnehmung. Dokumentation der Gff Tagung 1989. Berlin: Ed. Sigma Bohn.
- Hickethier**, Knut (2007): Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart: Metzler.
- Highwater**, Jamake (1995): Sexualität und Mythos. Olten: Walter-Verlag.
- Hipfl**, Brigitte (2006): Film und Identität: Ein psychoanalytisch- kulturtheoretischer Zugang. In: Mai, Manfred: Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Köln: Halem.
- Hoepfel**, Rotraut (1986): Psychologie des Filmerlebens. Frankfurt: Bundesarbeitsgemeinschaft für Jugendfilmarbeit und Medienerziehung.
- Hördinger**, Annette (2001): Der Schrecken der Bilder: Thrill und Suspense in der filmischen Umsetzung und deren Verarbeitung durch den Zuseher mit Schwerpunkt auf dem Identifikationsangebot der Protagonisten. Dipl.A.: Universität Wien.
- Hutchings**, Peter (1993): Hammer and Beyond: The british horrorfilm. Manchester: Manchester University Press.

Hüther, Gerald (1997): Biologie der Angst, Wie aus Stress Gefühle werden. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht.

Jakoby, Mario/ **Kast**, Verena/ **Riedel**, Ingrid (1978): Das böse im Märchen. Fellbach: Bonz.

Jankovich, Mark (1992): Horror. London: B.T. Batsford Ltd.

Jankovich, Mark (1996): Rational Fears. American Horror in the 1950s. Manchester: Manchester University Press.

Jung, C.G. (1933): Die Beziehung zwischen dem Ich und dem Unbewussten. Zürich: Rascher.

Jung, C.G. (1951): Die Archetypen und das kollektive Unbewusste. II. Teil. Der Schatten. Zürich: Rascher.

Jung, C.G. (1954): Welt der Psyche. Zürich: Rascher.

Kagelmann, H./ **Wenninger**, G. (1982): Medienpsychologie. München/ Wien: Urban&Schwarzenberg.

Keilhacker, Martin/ **Keilhacker**, Margarete (1953): Jugend- und Spielfilm. Erlebnisweisen und Einflüsse. Stuttgart: Klett.

King, Stephen (1988): Danse macabre: die Welt des Horror in Literatur und Film. München: Heyne.

King, Stephen (1990): Angst pur. Gespräche mit dem „King des Horrors“. München: Heyne.

Kogge, Werner (2002): Die Grenzen des Verstehens. Kultur-Differenz-Diskretion. Weilerswist: Velbrück.

Kracauer, Siegfried (1958): Von Caligari bis Hitler. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Films. Hamburg: Rowohlt.

Krohne, Heinz W. (1975): Angst und Angstverarbeitung. Stuttgart: Kohlhammer.

Krohne, Heinz W. (1976): Theorien zur Angst. Stuttgart: Kohlhammer.

Kuchenbuch, Thomas (2005): Theorien – Methoden – Kritik. Wien/ Köln/ Weimar: Böhlau.

Lazarus- Mainka, Gerda (1976): Psychologische Aspekte der Angst. Stuttgart: Kohlhammer.

Lebau, Vicky (2001): Psychoanalysis and Cinema. The Play of Shadows. London/ New York: Wallflower.

Lecitt, Eugene E. (1987): Die Psychologie der Angst. 5. Auflage. Stuttgart: Kohlhammer.

- Loderhose**, Willy (1993): Das große Stephing-King-Film-Buch. Bergisch-Gladbach: Lübbe.
- Lovecraft**, Howard P. (1968): Geistergeschichten. Frankfurt am Main: Inselverlag.
- Luca**, Renate (2001): Medien und Emotionen. Eine vernachlässigte Dimension in der Medienpädagogik. In: Aufenanger, Stefan, u.a. (Hrsg.): Jahrbuch Medienpädagogik 1. Opladen: Leske + Budrich, S. 337- 349.
- Lurker**, Manfred (Hrsg.) (1983): Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart: Kröner.
- Lutter**, Christina/ Reisenleitner, Markus (1998): Cultural Studies: Eine Einführung. Wien: Turia und Kant.
- Lüthi**, Kurt (2001): Christliche Sexualität. Traditionen, Otionen, Alternativen. Wien/ Köln/ Weimar: Böhlau.
- Mallet**, Carl- Heinz (1985): Kopf ab! Gewalt im Märchen. Hamburg: Rasch&Röhring.
- Marcuse**, Herbert (1955): Eros and Civilization. London: Sphere Books.
- Mayring**, Phillip (2002): Einführung in die qualitative Sozialforschung. Weinheim: Beltz.
- Mayring**, Phillip (2007): Qualitative Inhaltsanalyse. Weinheim: Beltz.
- Merten**, Klaus/ **Schmied**, Siegfried J./ **Weischenberg**, Siegfried (Hrsg.) (1994): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen: Westdt. Verlag.
- Mertens**, Wolfgang (1992): Kompendium psychoanalytischer Grundbegriffe. München: Quintessenz.
- Metz**, Christian (1972): Semiologie des Films. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Mikunda**, Christian (2002): Kino spüren: Strategien der emotionalen Filmgestaltung. Wien: WUV-Univ.-Verlag.
- Monaco**, James (1995): Filmverstehen. Reinbek: Rowolth.
- Monaco**, James (2006): Film und neue Medien. Lexikon der Fachbegriffe. 3. Auflage, Hamburg: Rowolth.
- Moss**, Robert F. (1982): Der klassische Horror- Film. München: Heyne.
- Müller**, Thomas (2006): Bestie Mensch. Tarnung-Lüge-Strategie. 3. Auflage. Salzburg: ecowin Verlag.
- Newitz**, Annalee (1999): 'Serial Killers, True Crime and Economic Performance'. In: Christopher Shorett (Hrsg.): Mythologies of violence in postmodern media. Detroit: Wayne State University Press, pp. 65-83.
- Nikele**, Manuela (1996): Horrorfilm als kultisches Phänomen der Gegenwart. Eine medienpädagogische Betrachtung. Alfeld: Coppi- Verlag.

- Nikell**, Manuela (2006): Horrorfilm als kultisches Phänomen der Gegenwart. Eine medienpädagogische Betrachtung. Alfeld: Copi Verlag.
- Pagels**, Elaine (1991): Adam, Eva und die Schlange. Die Theologie der Sünde. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Peary**, Danny (1981): Cult Movies. New York: Dell Publishing Co., Inc.
- Orban**, Peter (1976): Über den Prozess der Symbolbildung. In: Eicke, Dieter (Hrsg.): Psychologie des 20. Jahrhunderts. Bd. 2: Freud und die Folgen. München: Kindler, S. 527-563.
- Prawer**, Siegbert Salomon (1980): Caligari's Children. The film as tale of terror. Oxford: Oxford University Press.
- Reß**, Elmar (1990): Die Faszination Jugendlicher am Grauen: dargestellt am Beispiel von Horrorvideos. Würzburg: Königshausen&Neumann.
- Riemann**, Fritz (1991): Grundformen der Angst. Eine tiefenpsychologische Studie München/ Basel: E. Reinhardt.
- Sammon**, Paul M. (1991): Splatterpunkt. München.
- Sammon**, Paul M. (1993): Splatterpunkt II. München.
- Schneider**, Steven (2002): 'Monsters as (uncanny) metaphors: Freud, Lakoff and the representation of monstrosity in cinematic horror'. In: Alain Silver and James Ursini (Hrsg.): Horrorfilm reader: pp. 167-91.
- Schneider**, Steven Jay (2004): Horrorfilm and psychoanalysis. Freud's worst nightmare. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Schröder**, Hans- Werner (1984): Der Mensch und das Böse. Stuttgart: Urachhaus.
- Seeßlen**, Georg (1977): Der Horrorfilm: Regisseure, Stars, Autoren, Spezialisten, Themen und Filme von A- Z. München: Roloff und Seeßlen.
- Seeßlen**, Georg (1980): Kino der Angst. Geschichte und Mythologie des Film Thrillers. Grundlagen des populären Films. Bd 5. Hamburg. RoRoRo.
- Seeßlen**, Georg/ Jung, Fernand (2006): Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms. Marburg: Schürer Verlag.
- Simpson**, Philip L. (2000): Psycho Path. Tracking the serial killer through contemporary american film and literature. Carbondale: Southern Illinoispress.
- Skal**, David (1993): The monster show: a cultural history of Horror. London: Plexus.
- Stark**, Jürgen (1996): No Sex: Die neue Prüderie in Deutschland. Moralapostel und Lustfeinde auf dem Vormarsch. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Stresan**, Norbert (1987): Der Horrorfilm: von Dracula zum Zombie- Shocker. München: Heyne.

- Telotte**, J.P. (1985): *Dreams of Darkness: Fantasy and the Fantasies of Val Lewton*. Chicago: University of Illinois Press.
- Tinkcom**, Methew (Hrsg.) (2001): *Keyframes: popular cinema and cultural studies*. London (u.a.): Rotledge.
- Truffaut**, Francois (2003): *Mr. Hitchcock wie haben sie das gemacht?* 3. Auflage. München: Heyne.
- Vitouch**, Peter (2000): *Fernsehen und Angstbewältigung. Zur Typologie des Zuschauerverhaltens*. 2. Auflage. Wiesbaden: Westdt. Verlag.
- Vollbrecht**, Ralf (2001): *Einführung in die Medienpädagogik*. Weinheim/ Basel: Beltz.
- Waller**, Gregory A. (1987): *American Horrors: Essays on the Modern American Horrorfilm*. Chicago: University of Chicago Press.
- Weber**, Ingeborg (1983): *Der englische Schauerroman*. München/ Zürich: Artemis.
- Weldon**, M.J. (1996): *The Psychronic Video Guide*. New York.
- Wells**, Paul (2000): *The Horror Genre. From Beelzebub to Blair Wittch*. London/ New York: Wallflower.
- Winter**, Douglas E. (1989): *Horror vom Feinsten*. München.
- Winter**, Rainer (1995): *Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozess*. München: MMV Medizin Verlag.
- Witte**, Karsten (1972): *Theorie des Kinos. Ideologie der Traumfabrik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Wuss**, Peter (1999): *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*. Berlin: Ed. Sigma.

Anhang:

1. Filmliste der analysierten Filme:

Filmtitel	Jahr	Produktionsland	Regisseur
Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens	1922	Deutschland (D)	Friedrich Wilhelm Murnau
Dracula	1931	USA	Tod Browning
Draculas Tochter	1936	USA	Lambert Hyllier
Draculas Haus	1945	USA	Erle C. Kenton
Dracula	1958	GB	Terence Fisher
Tanz der Vampire	1967	GB, USA	Roman Polanski
Nachts wenn Dracula kommt	1970	D, Italien, Spanien	Jesus Franco Manera
Nosferatu – Phantom der Nacht	1978	D, Frankreich	Werner Herzog
Dracula	1979	USA, GB	John Badham
Bram Stoker's Dracula	1992	USA	Francis Ford Coppola
Van Helsing	2004	USA	Stephen Sommers
Twilight	2008	USA	Catherine Hardwicke

2. Filmangaben

2.1. „Nosferatu – Phantom der Nacht“ (1922)

Informationen zum Film:

Regie: Werner Herzog

Drehbuch: Werner Herzog

Produktion: Werner Herzog

Musik: Popol Vuh

Florian Fricke

Charles Gounod

Richard Wagner

Kamera: Jörg Schmidt-Reitwein

Schnitt: Beate Mainka-Jellinghaus

Personen:

Klaus Kinski: Graf Dracula

Isabelle Adjani: Lucy Harker

Bruno Ganz: Jonathan Harker

Jacques Dufilho: Kapitän

Roland Topor: Renfield

Walter Ladengast: Dr. van Helsing

2.2. „Dracula“ (1931)

Informationen zum Film:

Regie: Tod Browning

Drehbuch: Bram Stoker (Roman)

Hamilton Dean

John L. Balderston

Produktion: Tod Browning

Carl Leammle jr

E.M. Asher

Musik: Philip Glass

Kamera: Karl Freund
Schnitt: Milton Carruth
Maurice Pivar

Personen:

Bela Lugosi: Graf Dracula
Helen Chandler: Mina Seward
David Manners: John Harker
Dwight Frye: Renfield
Edward Van Sloan: Professor Abraham Van Helsing
Herbert Bunston: Dr. Jack Seward
Frances Dade: Lucy Weston
Charles K. Gerrard: Martin

2.3. „Draculas Tochter“ (1936)

Informationen zum Film:

Regie: Lambert Hyllier
Drehbuch: David O. Selznick
Garrett Ford
Produktion: Universal Pictures
E. M. Asher
Harry Zehner
Musik: Heinz Roemheld
Kamera: George Robinson
Schnitt: Milton Carruth

Personen:

Gloria Holden: Gräfin Marya Zaleska
Otto Kruger: Jeffrey Garth
Marguerite Churchill: Janet
Edward Van Sloan: Professor Von Helsing
Irving Pichel: Sandor
Gilbert Emery: Sir Basel Humphrey

Halliwell Hobbes: Hawkins
Claud Allister: Sir Aubrey
E. E. Clive: Sergeant Wilkes

2.4. „Draculas Haus“ (1945)

Informationen zum Film:

Regie: Erle C. Kenton
Drehbuch: Edward T. Lowe jr.
Produktion: Universal Pictures
Joseph Gershenson
George Waggner
Musik: Willia, Lava
Kamera: George Robinson
Schnitt: Russell F. Schoengarth

Personen:

Lon Chaney Jr.: Lawrence „Larry“ Talbot
Onslow Stevens: Dr. Edelmann
John Carradine: Graf Dracula/ Baron Latos
Martha O'Driscoll: Milizia Morelle
Jane Poni Adams: Nina
Lionel Atwill: Inspektor Holtz
Glenn Strange: Frankensteins Monster

2.5. „Dracula“ (1958)

Informationen zum Film:

Regie: Terence Fisher
Drehbuch: Jimmy Sangster
Produktion: M. Carreras, A. Hinds, A. Nelson, Keys/ Hammer Productions
Musik: James Bernard
Kamera: Jack Asher

Schnitt: B. Lenny, J. Needs

Personen:

Christopher Lee: Graf Dracula

Peter Cushing: Van Helsing

Michael Gough: Arthur Holmwood

Melissa Stribling: Mia Holmwood (engl. Originalfassung Mina)

Carol Marsh: Lucy Holmwood

John Van Eyssen: Jonathan Harker

Valerie Gaunt: Vampirfrau

Janina Faye: Tania

Olga Dickie: Ann (engl. Originalfassung Gerda)

Barbara Archer: Doris (engl. Originalfassung Inga)

George Woodbridge: Wirt

Miles Malleon: J. Marx, Bestattungsunternehmer

Geoffrey Bayldon: Portier

2.6. „Tanz der Vampire“ (1967)

Informationen zum Film:

Regie: Roman Polanski

Drehbuch: Gerard Brach

Roman Polanski

Produktion: Gene Gutowski

Martin Ransohoff/ MGM

Musik: Krzysztof Komeda

Kamera: Douglas Slocombe

Schnitt: Alastair McIntyre

Personen:

Jack MacGowran: Professor Abronsius

Roman Polanski: Alfred

Sharon Tate: Sarah Shagal

Ferdy Mayne: Graf von Krolok

Iain Quarrier: Herbert von Krolok
Alfie Bass: Yoine Shagal (Wirt)
Jessie Robbins: Rebecca Shagal (Wirtin)
Fiona Lewis: Magda
Terry Downes: Koukol

2.7. „Nachts wenn Dracula erwacht“ (1970)

Informationen zum Film:

Regie: Jesus Franco Manera
Drehbuch: Erich Kröhnke
Produktion: Harry Alan Towers
Kamera: Manuel Merino
Musik: Bruno Nicolai

Personen:

Christopher Lee: Graf Dracula
Herbert Lom: Prof. Van Helsing
Klaus Kinski: Renfield
Fred Williams: Jonathan Harker
Maria Rohm: Mina Murray
Soledad Miranda: Lucy Westenra
Jack Taylor: Quincey Morris
Paul Müller: Dr. Seward
Jess Franco: Diener von Van Helsing

2.8. „Nosferatu – Phantom der Nacht“ (1978)

Informationen zum Film:

Regie: Werner Herzog
Drehbuch: Werner Herzog
Produktion: Werner Herzog
Musik: Popol Vuh

Florian Fricke
Charles Gounod
Richard Wagner

Kamera: Jörg Schmidt-Reitwein
Schnitt: Beate Mainka-Jellinghaus

Personen:

Klaus Kinski: Graf Dracula
Isabelle Adjani: Lucy Harker
Bruno Ganz: Jonathan Harker
Jacques Dufilho: Kapitän
Roland Topor: Renfield
Walter Ladengast: Dr. van Helsing

2.9. „Dracula“ 1979)

Informationen zum Film:

Regie: John Badham
Drehbuch: Bran Stoker (Roman)
Hamilton Deane
John L. Balderston
W. D. Richter
Produktion: Marvin Mirisch
Walter Mirisch
Tom Pevsner

Musik: John Williams
Kamera: Gilbert Taylor
Schnitt: John Bloom

Personen:

Frank Langella: Graf Dracula
Kate Nelligan: Lucy Seward
Laurence Oliviere: Professor Abraham van Helsing
Donal Pleasence: Dr. Jack Seward

Trevor Eve: Jonathan Harker
Jan Francis: Mina van Helsing
Tony Haygarth: Milo Renfield
Janine Duvitski: Annie
Teddy Turner: Swales

2.10. „Bram Stoker's Dracula“ (1992)

Informationen zum Film:

Regie: Francis Ford Coppola

Drehbuch: James V. Hart

Produktion: Michael Apted

Fred Fuchs

Charles Mulvehill

Musik: Wojciech Kilar

Kamera: Michael Ballhaus

Schnitt: Anne Goursaud

Personen:

Gary Oldman: Graf Dracula/ Prinz Vlad Dracul

Winona Ryder: Mina Murray/ Elisabeta

Keanu Reeves: Jonathan Harker

Anthony Hopkins: Professor van Helsing

Sadie Frost: Lucy Westenra

Cary Elwes: Lord Arthur Holmwood

Richard E. Grant: Dr. Jack Seward

Bill Campbell: Quincey P. Morris

Tom Waits: R.M. Renfield

Monica Bellucci: Draculas Braut

2.11. „Van Helsing“ (2004)

Informationen zum Film:

Regie und Drehbuch: Stephen Sommers

Produktion: Bob Ducsay

Musik: Alan Silvestri

Kamera: Allen Daviau

Personen:

Hugh Jackman: Dr. Gabriel Van Helsing

Kate Beckinsale: Anna Valerius

Richard Roxburgh: Graf Dracula

David Wenham: Carl

Will Kemp: Velkan Valerius

Samuel West: Dr. Frankenstein

Shuler Hensley: Frankensteins Monster

Kevinn J. O'Connor: Igor

Elena Anaya: Aleera, Braut von Dracula

Silvia Colloca: Verona, Braut von Dracula

Josie Maran: Marishka, Braut von Dracula

Alun Armstrong: Kardinal Jinette

Tom Fisher: Top Hat

Stephen Fisher: Dr. Jekyll

Robbie Coltrane: Mr. Hyde (Stimme)

2.12. „Twilight – Bis(s) zum Morgengrauen“ (2008)

Informationen zum Film:

Regie: Catherine Hardwicke

Drehbuch: Melissa Rosenberg

Produktion: Mark Morgan

Greg Mooradian

Wyck Godfrey

Musik: Carter Burwell

Kamera: Elliot Davis

Schnitt: Nancy Richardson

Personen:

Kristen Stewart: Isabella (Bella) Swan

Robert Pattinson: Edward Cullen

Billy Burke: Charly Swan

Sarah Clark: Renée Dwyer

Ashley Greene: Alice Cullen

Keellan Lutz: Emmet Cullen

Nikki Reed: Rosalie Hale

Jackson Rathbone: Jasper Hale

Peter Facinelli: Dr. Carlisle Cullen

Elizabeth Reaser: Esme Cullen

3. Filmografie:

3.1. Vampirfilme

Filmtitel	Jahr	Produktionsland	Regisseur
Dracula	1896	Frankreich	Georges Méliès
Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens	1922	Deutschland (D)	Friedrich Wilhelm Murnau
Dracula	1931	USA	Tod Browning
The Vampire Bat	1933	USA	Frank R. Strayer
The Mark of the Vampire	1935	USA	Tod Browning
Dracula's Daughter	1936	USA	Lambert Hyllier
The Return of Dr. X	1939	USA	Vincent Sherman
Son of Dracula	1943	USA	Robert Siodmak
House of Frankenstein	1944	USA	Erle C. Kenton
House of Dracula	1945	USA	Erle C. Kenton
Abbott and Costello meet Frankenstein	1948	USA	Charles Barton
Blood of Dracula	1957	USA	Herbert L. Strock
The Return of Dracula	1958	USA	Paul Landres
Dracula	1958	GB	Terence Fisher
Brides of Dracula	1960	GB	Terence Fisher
La Maschera del Demonio	1960	Italien	Mario Bava
Frankenstein, el Vampiro y Compania	1961	Mexiko	Benito Alazraki
Kiss of the Vampire	1962	GB	Don Sharp
The Vampire and the Robot	1963	GB	John Gilling
Die Stunde wenn Dracula erwacht	1964	Italien	Mario Bava

La Sorella di Satana	1965	GB, Jugoslavien, Italien	Michael Reeves
Dracula, Prince of Darkness	1965	GB	Terence Fisher
Billy the Kid versus Dracula	1966	USA	William Beaudine
Tanz der Vampire	1967	GB, USA	Roman Polanski
Dracula jagt Frankenstein	1968	D, Spanien, Italien	Tulio Demicheli
Dracula has risen from the grave	1968	GB	Freddie Francis
Taste the Blood of Dracula	1969	GB	Peter Sasdy
The Scars of Dracula	1970	GB	Roy Ward Baker
Jonathan, Vampire sterben nicht	1970	D	Hans Geissendörfer
Lust for a Vampire	1970	GB	Jimmy Sangster
Nachts wenn Dracula kommt	1970	D, Italien, Spanien	Jesus Franco Manera
Count Erotica	1971	USA	Toni Teresi
Dracula A.D. 1972	1972	GB	Alan Gibson
Blacula	1972	USA	William Crain
The Satanic Rites of Dracula	1973	GB	Alan Gibson
Vampira	1974	GB	Clive Donner
Lady Dracula	1975	D	F.J. Gottlieb
Vampyres	1975	GB	Joseph Jose Larraz
Dracula Père et Fils	1976	Frankreich	Eduard Molinaro
El Pobrecito Draculin	1976	Spanien	Juan Fortuny
Nosferatu – Phantom der Nacht	1978	D, Frankreich	Werner Herzog
Dracula	1979	USA, GB	John Badham

Graf Dracula in Oberbayern	1979	D	Carlo Ombra
Love at First Bite	1979	USA	Stan Dragoti
Nocturna	1980	USA	Harry Tampa
The Hunger	1983	USA/ GB	Tony Scott
I was a Teenage Vampire	1986	USA	Jimmy Huston
The Lost Boys	1986	USA	Joel Schumacher
Teen Vamp	1986	USA	Samuel Bradford
Bram Stoker's Dracula	1992	USA	Francis Ford Coppola
Interview mit einem Vampir	1994	USA	Neil Jordan
From Dusk till Dawn	1996	USA	Robert Rodriguez
Blade	1998	USA	Stephen Norrington
John Carpenter`s Vampire	1998	USA	John Carpenter
Blade II	2002	USA, D	Guillermo del Toro
Underworld	2003	USA, GB, D, Ungarn	Len Wiseman
Van Helsing	2004	USA	Stephen Sommers
Blade Trinity	2004		David S. Goyer
Underworld: Evolution	2006	USA	Len Wiseman
Dracula	2006	GB	Bill Eagles
Bram Stokers Draculas Gast	2008	USA	Michael Feifer
Twilight	2008	USA	Catherine Hardwicke
New Moon – Biss zur Mittagsstunde	2009	USA	Chris Weitz
Underworld – Aufstand der Lykane	2009	USA, Neuseeland	Patrick Tatopoulus
Mitternachtszirkus –	2009	USA	Paul Weitz

Willkommen in der
Welt der Vampire

4. Filmografie:

4.1. Horrorfilme

Filmtitel	Jahr	Produktionsland	Regisseur
Le Manoir du diable	1896	Frankreich	Georges Méliès
Dr. Jekyll and Mr. Hyde	1908	USA	William N. Seligs
Frankenstein	1910	USA	J. Searle Dawleys
The Avening Consciene	1914	USA	D.W. Griffith
Das Kabinett des Dr. Caligari	1920	Deutschland	Robert Wiene
Frankenstein	1931	USA	James Whale
Dr. Jekyll and Mr. Hyde	1931	USA	Rouben Mamoulian
The Mummy	1932	USA	Karl Freund
White Zombie	1932	USA	Victor Halperin
The Murders in the Rue Morgue	1932	USA	Robert Florey
King Kong	1933	USA	Merian C. Cooper Ernest B. Schoedsack
The Black Cat	1934	USA	Edgar G. Ulmer
The Raven	1935	USA	Lew Landers
The Mummy's Hand	1940	USA	Christy Cabanne
The Wolf Man	1941	USA	George Waggner
The Ghost of Frankenstein	1942	USA	Erle C. Kenton
Cat People	1942	USA	Jacques Tourneur
The Curse of the Cat People	1943	USA	Robert Wise
The Leopard Man	1943	USA	Jacques Tourneur
Frankenstein meets the Wolf Man	1943	USA	Roy William Neill
The Thing from another World	1951	USA	Christian Nyby
Invaders from Mars	1953	USA	William Cameron Menzies
Them!	1954	USA	Gordon Douglas
Godzilla	1954	Japan	Ishirō Honda
The Quartermass	1955	GB	Val Guest

Experiment

Invasion of the Body Snatchers	1956	USA	Don Siegel
The 27 th Day	1957	USA	William Asher
The Curse of Frankenstein	1957	GB	Terence Fisher
I was a Teenage Werewolf	1957	USA	Gene Fowler Jr.
I was a Teenage Frankenstein	1957	USA	Herbert L. Strock
Space Children	1958	USA	Jack Arnold
The Revenge of Frankenstein	1958	GB	Terence Fisher
The Hound of Baskerville	1959	GB	Terence Fisher
The Mummy	1959	GB	Terence Fisher
Peeping Tom	1960	GB	Michael Powell
Psycho	1960	USA	Alfred Hitchcock
Schloss des Schreckens	1961	GB	Jack Clayton
Bis das Blut gefriert	1963	USA/ GB	Robert Wise
Blutige Seide	1963	Italien, Frankreich, Deutschland	Mario Bava
Blood Feast	1963	USA	H.G. Lewis
2000 Maniacs	1964	USA	H.G. Lewis
Colour me Blood Red	1965	USA	H.G. Lewis
Night of the living Dead	1968	USA	George A. Romero
The Gore Gore Girls	1972	USA	H.G. Lewis
Der Exorzist	1973	USA	William Friedkin
The Texas Chain Saw Massacre	1974	USA	Tobe Hooper
Der weiße Hai	1975	USA	Steven Spielberg
The Hills have Eyes	1977	USA	Wes Craven
Dawn of the Dead	1978	USA	George A. Romero
Halloween	1978	USA	John Carpenter
Friday the 13th	1979	USA	Sean S. Cunningham
Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt	1979	USA, GB	Ridley Scott
Prom Night	1980	Kanada	Paul Lynch
Ein Zombie hing am Glockenseil	1980	Italien	Lucio Fulci
Der New York Ripper	1982	Italien	Lucio Fulci
A Nightmare on Elm Street	1984	USA	Wes Craven

Guinea Pig – Devil`s Experiment	1985	Japan	Satoru Ogura
Die Fliege	1986	Kanada, USA	David Cronenberg
Bade Taste	1987	Neuseeland	Peter Jackson
Das Schweigen der Lämmer	1991	USA	Jonathan Demme
Braindead	1992	Neuseeland	Peter Jackson
Natural Born Killers	1994	USA	Oliver Stone
Mary Shellys Frankenstein	1994	GB, Japan, USA	Kenneth Branagh
Interview mit einem Vampir	1994	USA	Neil Jordan
Sieben	1995	USA	David Fincher
From Dusk till Dawn	1996	USA	Robert Rodriguez
Scream	1996	USA	Wes Craven
Mary Reilly	1996	USA	Stephen Frears
Ich weiß was du letzten Sommer getan hast	1997	USA	Jim Gillespie
Die Mumie	1999	USA	Stephen Sommers
The Six Sense	1999	USA	M. Night Shyamalan
Final Destination	2000	USA	James Wong
The Others	2001	Spanien, Frankreich, USA	Alejandro Ameábar
Die Mumie kehrt zurück	2001	USA	Stephen Sommers
The Ring	2002	USA, Japan	Gore Verbinski
Ghost Ship	2002	USA	Steve Beck
The Texas Cainsaw Massacre	2003	USA	Marcus Nispel
Die Liga der außergewöhnlichen Gentleman	2003	USA, Deutschland, Tschechien, GB	Stephen Norrington
The Grudge	2004	USA, Japan, Deutschland	Takashi Shimizu
Dawn of the Dead	2004	USA	Zack Snyder
Saw	2004	USA	James Wan
Hostel	2005	USA	Eli Roth
The Fog – Nebel des Grauens	2005	USA	Rupert Wainwright
Brothers Grimm	2005	Tschechien, USA	Terry Gilliam
The Texas Chainsaw Massakre: The Beginning	2006	USA	Jonathan Liebesman
The Hills have eyes	2006	USA	Alexandre Aja

The Hills have eyes 2	2007	USA	Alexandre Aja
Die Mumie – Das Grabmal des Drachenkaisers	2008	USA	Rob Cohen
The Wolfman	2010	USA	Joe Johnston

5. Inhaltsangabe:

Das Ziel dieser Arbeit war es festzustellen, ob es eine Veränderung in der Symbolik im Horrorfilm gibt.

Um dieser Frage nach gehen zu können, wurde das Symbol des „Blutsaugens“ im Vampirfilm anhand seines jeweiligen binnengeschichtlichen Kontexts aus sexualpsychologischer Sicht interpretiert. Die dafür nötige Basis wurde anhand einer groben Rekonstruktion der Entwicklung des Horrorfilms und der des Vampirfilms geschaffen.

Zusammenfassend konnten folgende Tatsachen festgestellt werden:

- Die Symbolik wird (immer) erst vor einem entsprechenden Wertehintergrund der bürgerlichen Gesellschaft plausibel.
- Das Symbol des „Blutsaugens“ an sich hat sich nicht verändert.
- Die Inszenierung der sado-masochistischen Ambivalenz des Vampirbisses hat sich vom latenten Andeuten bis hin zum offenen Darstellen gesteigert.
- Die Funktion des Symbols hat sich gewandelt: Anfangs offerierte die Symbolik Entlastungsangebote, dann hatte man die Möglichkeit seine sexuellen Bedürfnisse durch sie ersatzhaft auszuleben und in ihrer derzeitigen Funktion hilft sie diverse Wertambivalenzen zu kompensieren.

Aufgrund der erhaltenen Ergebnisse kann man teilweise Rückschlüsse auf das allgemeine Verhalten der Symbolik im Metagenre Horror ziehen. Man kann die Annahme äußern, dass sich aufgrund des durchgehenden Bestehens von Horrorfilmen die Funktion und die Inszenierung ihrer Symbolik im Laufe der Zeit an die jeweiligen Ansprüche angepasst haben. Weiters kann man noch behaupten, dass die Liberalisierung, wie auch beim Vampirfilm, ein wichtiger Schnittpunkt war und danach höchstwahrscheinlich ein Funktionswandel der Symbolik stattgefunden hat. Wie es mit bestimmten einzelnen Symbolen an sich verhält, ob diese ersetzt werden oder dauerhaft bestehen können, kann jedoch anhand dieser Ergebnisse nicht prognostiziert werden.

Lebenslauf

Kostwein Anna- Ulrike, Bakk.phil

Persönliche Daten

Geburtsdatum: 29.09.1982

Geburtsort: Villach

Schulbildung

1989 – 1993 Grundschule in Feld am See

1993 – 2002 Gymnasium in Villach

Hochschulausbildung

von 09/2002 bis 01/2004 Diplomstudium der Rechtswissenschaften an der Universität
Wien

von 09/2003 bis 06/2007 Bakkalaureatsstudium Publizistik- und
Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien

abgeschlossen mit: Bakk.phil

seit 09/2007 Magisterstudium Publizistik- und Kommunikationswissenschaft an der
Universität Wien