



universität  
wien

# MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Vampir und Populärkultur.  
Analyse zwei populärer Dracula-Filme“

verfasst von

Eugen Henze, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 582

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Theater-, Film- und Medientheorie

Betreut von:

Mag. Dr. Claus Tieber

## Inhaltsverzeichnis

<b>Einleitung</b> .....	5
<b>Kapitel 1: Populärkultur</b> .....	7
Kultur und Pop .....	7
Basis und Überbau.....	8
Kulturindustrie.....	12
Medienzivilisation.....	20
Der Begriff des Populären .....	26
Vampirismus: Aberglaube und Literatur .....	34
<b>Kapitel 2: Dracula (1931)</b> .....	42
Produktion .....	42
Die Reise in Draculas Reich.....	48
Invasion der westlichen Kultur .....	54
Van Helsing, Rettung und Gefolgschaft.....	60
Utopie .....	68
<b>Kapitel 3: Dracula (1958)</b> .....	77
Produktion .....	77
Draculas Reich .....	83
Vampirismus .....	90
Van Helsing.....	97
Utopie .....	102
<b>Conclusio</b> .....	110
<b>Anhang</b> .....	118
Quellenverzeichnis .....	118
Abstract .....	124
Curriculum vitae .....	125

## **Danksagung**

Ich möchte an dieser Stelle einigen Menschen danken, ohne die diese Arbeit nicht möglich gewesen wäre. Ich danke meinen Eltern, Lili und Richard Henze, für ihre bedingungslose Unterstützung während meines Studiums und ihre Toleranz, die mir immer ein Vorbild sein wird. Ich danke Marie-Julie Poteloin, Ismar Bajric, Mario Brandic und Philipp Sklorz für ihren Zuspruch und ihren unbezahlbaren Optimismus während des Schreibprozesses. Nicht zuletzt danke ich meinem Betreuer, Mag. Dr. Claus Tieber. Seine unermüdliche Bereitschaft zum Dialog und seine Geduld mit meinen etlichen Entwürfen und Änderungen haben meine Arbeit konstruktiv begleitet und es mir erst ermöglicht sie zu beenden.

## **Anmerkung**

Aus Gründen der einfacheren Lesbarkeit verzichtet vorliegende Arbeit auf eine geschlechtsneutrale Differenzierung. Entsprechende Begriffe gelten im Sinne der Gleichstellung für beide Geschlechter.

## Einleitung

Der Vampir erscheint als eine der konstanten Größen der populären Vorstellungswelt. Gerade in den letzten Jahren kamen vermehrt Vampir-Filme in die internationalen Kinos, die Schwärme von Zuschauern anlockten. Aber auch etliche Romane, Comics, Videospiele etc. legen dafür Zeugnis ab. Dabei ist ihr prominentester Vertreter der transsilvanische Graf Dracula. Ganz offensichtlich ist das blutsaugende Monster ein profitables Motiv für die Unterhaltungsindustrie. Es scheint, dass insbesondere die internationale Filmproduktion immer und immer wieder zu den Vampiren findet und sie dem Kino-Publikum präsentiert.

Wenn ich bedenke dass Massen von Zuschauern an diesen Filmen Freude finden, die wenig Zugriff auf das Erscheinungsbild der Wiedergänger haben, stellt sich mir die Frage wie die Vampire der Massenkultur in Bezug zu ihrem persönlichen Leben einzuordnen sind. Wie kann es sein, dass sich die Figur des Vampirs so oft in den Unterhaltungsmedien findet und die Geschichte Draculas wieder und wieder erzählt wird? Handelt es sich dabei lediglich um Verkaufsware, die die Industrie zyklisch auf den Markt wirft? Dass die Faszination mit den Vampiren auch als hirnlose und verblödende Konsumkultur abgetan wird, kann ich bis zu einem gewissen Grad nachvollziehen. Dabei scheinen die Filme für ihre Kritiker aber nur morbide Gelüste und ungebildete, unkultivierte Kleingeister anzusprechen. Allein aufgrund der Anzahl lässt sich argumentieren, dass die filmischen Wiedergänger eine bestimmte soziale Funktion erfüllen müssten. Anhand zwei klassischer Dracula-Verfilmungen möchte ich analysieren welche Bedeutungen sie innerhalb ihres gesellschaftlichen Kontexts annehmen.

Dabei ist das Hauptziel festzustellen, ob die Filme monotone Wiederholungen eindeutiger Ideologien sind oder auch andere Ansatzpunkte bieten. Im Fokus steht deswegen eine mögliche Bewertung der sozialen Funktion populärer Massenmedien und die möglichen psychologischen Bedeutungen bei ihrer Rezeption. Vermitteln die Zeichen vielleicht auch Botschaften, die dem Publikum ein Verständnis ihrer Gesellschaftsstrukturen ermöglichen und dadurch kritisches und bewusstes Denken begünstigen? Um solchen Lesungen näher zu kommen werde ich mich darum bemühen die utopischen Potenziale der Filme aufzuzeigen. Utopien stellen immerhin Vorstellungen einer besseren Gesellschaft dar, und deuten daher auf einen momentanen Mangel hin. Möglicherweise lassen sich utopische Empfindungen ermitteln, die nicht nur

die Popularität der beiden historischen Draculas, sondern auch die anhaltende Faszination erklären können.

Im Zuge dieser Fragestellung werde ich zu Beginn Populär-Kultur und die Position der Massenmedien innerhalb der modernen Industriegesellschaften markieren. Dafür werde ich auf politisch-ökonomische, soziologische, medientheoretische und kulturwissenschaftliche Forschungen zurückgreifen. Danach folgt eine kleine Einführung in die Geschichte des Vampir-Glaubens und seinem Einzug in die Unterhaltungsformen der Pop-Kultur. Auf dieser Grundlage aufbauend werde ich versuchen die möglichen psychologischen und sozialen Bedeutungen des Vampirs einzugrenzen. Dazu werde ich eine Analyse der Struktur der beiden Dracula-Filme vornehmen und nachvollziehen welche Diskurse die Bilder und Zeichen eröffnen. Mein Verständnis von Zeichen basiert dabei auf der Semiotik nach Ferdinand de Saussure und den Erweiterungen durch die poststrukturalistischen Theorien.

# Populärkultur

Zu Beginn die ausführliche Frage: Was ist Populärkultur und wie lässt sie sich kategorisieren, d.h. identifizieren und benennen? Diese Frage stellt sich nicht als Einführung in einen didaktischen Reader, sondern als Problem der wissenschaftlichen Arbeit mit Populärkultur, das ich für die Argumentation wiederaufnehmen muss, da die etwaigen Theorie(n), in ihrer gebündelten und widersprüchlichen Gesamtheit, den Bereich der Popkultur markieren.

Danach erfolgt eine kleine Einführung in die Mythologie des Vampirismus und seine historische Entwicklung. Im Vordergrund stehen die psychologischen Implikationen und der Einzug des Vampirs in die Kultur- und Kunstformen der bürgerlichen Gesellschaft.

## **Kultur und Pop**

Zuerst einmal ist *Pop* als Forschungsobjekt in sehr verschiedenen Thesen und Kriterien eingegrenzt worden. In „An Introduction to Popular Culture“ von John Storey heißt es einleitend:

“popular culture is always defined, implicitly or explicitly, in contrast to other conceptual categories: folk culture, mass culture, dominant culture, working class culture etc. (...) popular culture is in effect an empty conceptual category, one that can be filled in a wide variety of often conflicting ways depending on the context of use.”<sup>1</sup>

Die Vielfalt in hervorgebrachten Begriffen von Populärkultur illustriert das Problem: jede formale Analyse populärer Texte ist abhängig von der Beschaffenheit der populären Kategorie, die das jeweilige Verständnis seiner vor allem politischen Bedeutung in der Kultur impliziert. Ich möchte diesem Umstand im Folgenden Genüge tun und ausführen gegen was mein Verständnis von Pop sich abgrenzt und die leere Kategorie mit Blick auf ihre Verbindung zur Gesellschaft füllen. Im Vordergrund steht die Fähigkeit dieser Bilder die soziale Realität zu vermitteln. Was ist also Kultur? Eingehend möchte ich Definitionen betrachten, die ihren Ursprung in der angelsächsischen Forschung, den

---

<sup>1</sup> STOREY, John: „An Introduction to Popular Culture“, S.1

„cultural studies“, haben. Nach den Überlegungen von Raymond Williams könne man das Wort *culture* auf drei Arten beschreiben:

1. die allgemeine intellektuelle, spirituelle und ästhetische Entwicklung
2. ein bestimmter *Lebensstil*, sei es von Menschen, einer Epoche oder Gruppe
3. die Arbeiten und Praktiken der intellektuellen und künstlerischen Aktivität<sup>2</sup>

Kultur bezieht sich also auf die bewussten – die subjektiven – Seiten des menschlichen Lebens. Entwicklung, Stil und Aktivität deuten auf die subjektiven Eigenschaften des Objekts Mensch hin, weil sie Charakterisierungen der Handelnden und Tätigkeit der objektiven Wirklichkeit sind. Diese objektive Realität ist das „Mensch sein“ und unsere Erfahrung von dem was ein Mensch ist drücken wir in Kultur aus.

Kultur ist eine rein menschliche Form. Kultur „lebt“ aber auch von ihrem Bezug zur „Realität“, von ihrem Verhältnis zur menschlichen Gesellschaft. Pop wurde darin als Kategorie für soziale Strukturen verwendet und zu einem politischen Begriff, der manchmal abwertend, manchmal aufwertend gemeint ist. Auf dieser Definition aufbauend will ich im Folgenden die etwaigen Theorien und Kulturmodelle anreißen, die ein solches Verständnis von Kultur und die Bewertungen des Populären prägen.

## **Basis und Überbau**

Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelten Karl Marx und Friedrich Engels Theorien des Kapitals und der ökonomischen Marktgesetze. Sie formulierten Ansichten zur bürgerlichen Gesellschaft „gegen die ideologische der deutschen Philosophie“ und als „Kritik der nachhegelschen Philosophie“<sup>3</sup>. Ihr Hauptaugenmerk lag auf einer Erklärung des Zustands der menschlichen Zivilisation und der Kritik des ihrer Beobachtung nach verklärten Geschichtsverständnisses der deutschen Philosophie.

Ausgehend von diesem konkreten Kontext gelangte Marx zu dem allgemeinen Ergebnis,

„daß Rechtsverhältnisse wie Staatsformen weder aus sich selbst zu begreifen sind noch aus der sogenannten allgemeinen Entwicklung des menschlichen Geistes, sondern vielmehr in den materiellen Lebensverhältnissen wurzeln,

---

<sup>2</sup> STOREY, John: „An Introduction to Popular Culture“, S.2

<sup>3</sup> MARX, Karl: „Vorwort. Zur Kritik der politischen Ökonomie.“, in: Marx/Engels Werke, Band 13, S.10

deren Gesamtheit Hegel, nach dem Vorgang der Engländer und Franzosen des 18.Jahrhunderts, unter dem Namen >bürgerliche Gesellschaft< zusammenfaßt, daß aber die Anatomie der bürgerlichen Gesellschaft in der politischen Ökonomie zu suchen sei.“<sup>4</sup>

Im Vorwort *Zur Kritik der politischen Ökonomie* und in Teilen ihrer anderen Schriften, insbesondere *Die deutsche Ideologie*, strukturieren sie das *Basis-Überbau* Modell: die Bedingungen materieller Produktion einer Gesellschaft geben auch ihren kulturellen, sozialen und politischen Aufbau vor. D. h. dass Gesellschaften und Ideen nicht selbstständig und unabhängig von ihrer materiellen Umwelt verstanden werden können. Die Grundlage einer jeden Gesellschaftsform bildet die ökonomische Struktur. Ausgehend vom Leben der „wirklichen Individuen“, von empirischen Konstanten, setzt Marx „Produktivkräfte“. Unter Produktivkraft versteht er die grundlegenden materiellen und humanitären Ressourcen einer Gesellschaft. Diese binden menschliche Individuen an bestimmte „Produktionsverhältnisse“ als „reale Basis, worauf sich ein juristischer und politischer Überbau erhebt, und welcher bestimmte Bewußtseinsformen entsprechen“<sup>5</sup>.

Die Entwicklung der Zivilisation, namentlich der bürgerlichen Gesellschaft, verstehe sich durch diese Weltanschauung nicht als allgemeine Entwicklung des menschlichen Geistes und Produkt eines bestimmten Bewusstseins. Denn Geist und Bewusstsein seien die „ideologischen Reflexe und Echos“ des menschlichen Kontakts mit der Wirklichkeit. Sie hätten Ihren Grund nicht in einem „autonomen Geist“, sondern in dem wirklichen Lebensprozess, der „Erzeugung der Mittel zur Befriedigung der Bedürfnisse, die Produktion des materiellen Lebens selbst“<sup>6</sup>. Sie entstünden in der Verwicklung des Menschen mit seiner materiellen Umwelt:

„Die Moral, Religion, Metaphysik und sonstige Ideologie und die ihnen entsprechenden Bewußtseinsformen behalten hiermit nicht länger den Schein der Selbstständigkeit. Sie haben keine Geschichte, sie haben keine Entwicklung, sondern die ihre materielle Produktion und ihren materiellen Verkehr entwickelnden Menschen ändern mit dieser ihrer Wirklichkeit auch

---

<sup>4</sup> MARX, Karl: „Vorwort. Zur Kritik der politischen Ökonomie.“, in: Marx/Engels Werke, Band 13, S.8

<sup>5</sup> Ebd., S.8

<sup>6</sup> MARX, ENGELS: „Die deutsche Ideologie“, in: Marx/Engels Werke, Band 3, S.28

ihr Denken und die Produkte ihres Denkens. Nicht das Bewußtsein bestimmt das Leben, sondern das Leben bestimmt das Bewußtsein. In der ersten Betrachtungsweise geht man von dem Bewußtsein als dem lebendigen Individuum aus, in der zweiten, dem wirklichen Leben entsprechenden, von den wirklichen lebendigen Individuen selbst und betrachtet das Bewußtsein nur als *ihr* Bewußtsein.“<sup>7</sup>

In einer im Manuskript gestrichenen Passage wird die Substanz dieser „Reflexe und Echos dieses Lebensprozesses“ näher erläutert:

„Die Vorstellungen, die sich diese Individuen machen, sind Vorstellungen entweder über ihr Verhältnis zur Natur oder über ihr Verhältnis untereinander, oder über ihre eigne Beschaffenheit. Es ist einleuchtend, daß in allen diesen Fällen diese Vorstellungen der – wirkliche oder illusorische – bewußte Ausdruck ihrer wirklichen Verhältnisse und Betätigung, ihrer Produktion, ihres Verkehrs, ihrer gesellschaftlichen und politischen Organisation sind.“<sup>8</sup>

Kultur steht also in direkter Beziehung zur materiellen Produktion. Die Formen kultureller und ideeller Inhalte sind menschlicher Ausdruck des Verhältnisses zur Natur. Wobei mit Natur „politische Ökonomie“ gemeint ist. Ideologien, egal welcher Gestalt, würden dann die „notwendigen Sublimate“ der ökonomischen Basis bilden und bedürfen des historischen Kontext der Produktion, um eine Analyse zu ermöglichen. In ihnen würden sich die Individuen ihrer zwangsläufigen, von ihrem Willen unabhängigen Produktionsverhältnisse und ihres grundlegenden Naturverhältnisses bewusst werden. Der Überbau wäre so der bewusste Ausdruck der Basis. Daher ließen sich die realen Strukturen in den (wirklichen oder illusorischen) Formen des Überbau erkennen.

Außerdem konstatiert Marx in der *deutschen Ideologie*, dass die herrschenden Gedanken die Gedanken der herrschenden Klasse seien: „d.h. die Klasse, welche die herrschende materielle Macht der Gesellschaft ist, ist zugleich ihre herrschende geistige Macht“<sup>9</sup>. Im Umkehrschluss wird diese Aussage politisch so gedeutet, dass die Basis, als primärer

---

<sup>7</sup> MARX, ENGELS: „Die deutsche Ideologie“, in: Marx/Engels Werke, Band 3, S.26f.

<sup>8</sup> Ebd., S.25f.

<sup>9</sup> Ebd., S.46

Faktor, in den ideologischen Formen des Überbau implizit oder explizit bestätigt wird und die herrschenden Produktionsverhältnisse legitimiert werden. Kultur ist so auch als Herrschaftsinstrument zu verstehen, das die Fähigkeit besitzt bestimmte soziale Verhältnisse zu verschleiern.

„It is on this relationship – between ‘base’ and ‘superstructure’ - that the Marxist account of culture rests.”<sup>10</sup>

Die Folge dieser Kulturauffassung war ein umfangreicher Bruch innerhalb der politischen Weltanschauung und Praxis. Widersprüchliche Auslegungen der Basis-Überbau Struktur eröffneten radikale politische Bewegungen. Eine dieser Extreme, die schon in den Jahren nach dem Tode Marx als „orthodoxer Marxismus“ verhandelt wurde, war eine mechanisch materialistische Perspektive, in der die Basis, sich unweigerlich entwickle und in der Konsequenz Veränderungen der Gesellschaft bewirke.

„Political and ideological struggle is then seen as playing no real role. Human beings are products of their circumstances, and history proceeds completely independently of their will. The outcome of wars, revolutions, philosophical arguments or what-not is always determined in advance.“<sup>11</sup>

In dieser Auffassung, konstituiert sich der Überbau als von der Basis abhängiger Reflex („reflection theory“<sup>12</sup>) und die ideologischen Formen werden ausschließlich von ökonomischen Bedingungen der Produktion gebildet. Kultur erhält somit einen Sekundärcharakter. Die deterministische Auslegung der Beziehung zwischen Basis und Überbau betraf dadurch die sozial untergestellten Schichten. Besonders ausschlaggebend war dies für die Hegemonisierung der deutschen Arbeiterbewegung und das Programm der sozialistischen Partei in Deutschland, die Parteien der *Zweiten Internationalen* sowie die stalinistische Partei in Russland.

Insbesondere in den Augen der stalinistischen Theorien wurde dieses monokausale Verhältnis zum zwingenden historischen Gesetz: wenn die ökonomische Struktur der Gesellschaft ganz auf die Arbeiterschicht ausgerichtet wäre, würde sie sich

---

<sup>10</sup> STOREY, John: „An Introduction to Popular Culture“, S.102

<sup>11</sup> HARMAN, Chris: „Base and Superstructure“, 1986, online Edition, S.3

<sup>12</sup> STOREY, John: „An Introduction to Popular Culture“, S.102

dementsprechend verändern. Die Vermehrung der Industrie wurde in Russland akribisch betrieben, da man eine damit einhergehende Verschiebung der Gesellschaft von einem „Arbeiter-“ zu einem „kommunistischen Staat“ erwartete<sup>13</sup>, ungeachtet der entstehenden Misere und Verelendung.

Für die Betrachtung der Filme über Graf Dracula bedeutet das Basis-Überbau Modell, dass in ihnen bestimmte ökonomische, politische und soziale Verhältnisse Ausdruck finden. Kultur steht als Teil des Überbau in einer Beziehung zu den realen Lebens-Verhältnissen. So könnte in den Kulturprodukten unter Berücksichtigung ihres Produktionskontexts ein Bewusstsein der Gesellschaftsstruktur markiert werden.

## **Kulturindustrie**

Die marxistisch geprägten Sozialprognosen der kommunistischen Parteien waren durch die anhaltende Stabilität der kapitalistischen Systeme in Frage zu stellen. Die Forschenden am Institut für Sozialforschung (IfS) der *Goethe Universität Frankfurt* lieferten eine grundsätzliche Überarbeitung um den politischen und sozialen Entwicklungen gerecht zu werden und das Ausbleiben „eines entwickelten Klassenbewußtseins zu erklären“<sup>14</sup>. Sie entwickelten in erster Linie eine „Bewußtseinstheorie“<sup>15</sup> von der aus sich diverse Theorien zu medialen, sozialen und institutionellen Erscheinungen strukturieren.

„Die Erfahrung der materiellen Verelendung breiter sozialer Schichten in den letzten Jahren der Weimarer Republik war für viele Mitglieder des IfS der Ausgangspunkt für ihre Beschäftigung mit dem Marxismus“<sup>16</sup>

Dementsprechend gestaltet sich ihre theoretische Herangehensweise: „Das Sein bestimmte auch für die Mitglieder des IfS das Bewußtsein“<sup>17</sup>. Den Bildern und Texten der industrialisierten *Massenkultur* wurde eine bestimmte Funktion zugesprochen, die den Mangel an Bewusstsein der unteren Klassen trotz der andauernden materiellen Verelendung erklären sollte. Kultur war also auch für sie Ausdruck eines subjektiven

---

<sup>13</sup> HARMAN, Chris: „Base and Superstructure“, 1986, online Edition, S.5

<sup>14</sup> KAUSCH, Michael: „Kulturindustrie und Populärkultur“, S. 21

<sup>15</sup> Ebd., S. 19

<sup>16</sup> Ebd., S. 22

<sup>17</sup> Ebd., S. 19

Bewusstseins. Allerdings lag ihr Hauptaugenmerk auf einer Revision des orthodoxen Marxismus und des Zusammenhangs zwischen Basis-Überbau und die gegenseitige Beeinflussung, die sie in einer dialektischen Beziehung sahen: Basis und Überbau wirkten reziprok. Die deterministische Lesart in Form der „reflection theory“ als fälschlich verstandener Marxismus war nach Marx Tod schon von Engels in privaten Briefen an Freunde beklagt worden<sup>18</sup> und war auch für die Mitglieder des IfS im Lichte der sozialen Entwicklungen bis zum 2. Weltkrieg nicht zu halten.

Kultur fungiere als spätkapitalistischer Verwaltungsapparat, der die Erklärung für die beobachteten sozialen und politischen Entwicklungen lieferte. In ihrer Schrift *Dialektik der Aufklärung* prägten Theodor W. Adorno und Max Horkheimer den Begriff der *Kulturindustrie*. Darunter verstanden sie die industrialisierten Produktionsformen der Massenmedien und die Gesamtheit der Institutionen als *Medienverbund*, der ideologische Funktionen in sich versammelt. Der Medienverbund sichere die herrschende soziale Ordnung im Interesse der herrschenden Klassen und verwaltete soziale Konflikte.

Die Stabilität der ökonomischen Basis und das Ausbleiben eines Klassenbewusstseins, trotz der anhaltenden Widersprüche zwischen Produktivkräften und Produktionsverhältnissen, könne sich in ihren Augen durch die ideologische Struktur des Überbau erklären lassen. Nur wenn die Ungerechtigkeiten verschleiert und die Unter-Privilegierten manipuliert werden, können sich die modernen Industriegesellschaften halten. Das Resultat sind Verblendung und Beeinflussung der Arbeiter, Angestellte etc. über den Bereich der Arbeit hinaus.

Die Kultur der Massenmedien (Film, Hörfunk, etc.) wird zur Massenkultur. An der Stelle an der vorher die Kultur der feudalen Systeme, also Religion, die Aufgabe des psychologischen Ventils übernahm und (vor allen Dingen) ein Idealbild der Gesellschaft verbreitete, das die bestehenden Ordnungen auch zu kritisieren hatte, biete die Industriekultur keine erstrebenswerten Alternativen und bediene nur ökonomische Interessen. Der Vorwurf der Frankfurter Schule lautet, die Kulturindustrie versammle die Massen der Konsumenten und setze sie ihren Ideologien aus. Einen authentischen Ausdruck der Befindlichkeit dieser Gesellschaftsschichten liefere sie nicht. Die

---

<sup>18</sup> Insbesondere ist hier sein Schriftverkehr mit Joseph Bloch zu nennen, in welchem er offen sein Unbehagen mit dem „mechanischen Materialismus“ zum Ausdruck bringt, der seiner Meinung nach eine verklärte Deutung des von ihm und Marx postulierten „historischen Materialismus“ verbreitet. Auszüge diese Briefes sind zu finden in: STOREY, John: Introduction to popular culture, S.103 und HARMAN, Chris: Base and Superstructure, Online Edition, S.6

Identifikation der Massen mit dieser Kultur ließe sie zu bloßen Subjekten der ökonomischen Struktur verkümmern.

Für die Wissenschaftler der Frankfurter Schule würden nur Kunst und authentische Kultur einen klaren, wahrhaftigen Ausdruck der Realitätsverhältnisse gewährleisten. Sie würden jedoch nur unter kritischer Rezeption und mit entsprechender Bildung rezipiert werden können. Kunst und authentische Kultur sind „schwierig“, ernst und komplex und bedürfen der aktiven Teilnahme der Rezipienten um verstanden zu werden. Sie würden die Verkörperung einer zweiten Realität leisten, die durch die kapitalistische Ideologie negiert werde. Authentische Kultur übernehme die utopische Funktion, die Religion bis dato inne hatte. Die Kulturindustrien allerdings würden ersticken was noch erhalten blieb vom

„antagonism between culture and social reality through the obliteration of the oppositional, alien, and transcendent elements in the higher culture by virtue of which it constituted *another dimension* of reality. This Liquidation of *two-dimensional* culture takes place not through the denial and rejection of the ‘cultural values’, but through their wholesale incorporation into the established order, through their reproduction and display on a massive scale.”<sup>19</sup>

Die Frankfurter Schule argumentierte, dass die Vermassung eine Ausbreitung der ausbeuterischen Strukturen der Industriesphäre auf den Alltag des Proletariats bedeutete. Die Freizeit werde zum verlängerten Arm von Fabrik und Büro und leistet nicht die versprochene Zerstreuung und Erholung vom Arbeitsbetrieb, sondern dupliziere ihn, was die Arbeiter weiter für die industriellen Interessen formt. Die Kulturindustrie wiederhole die ökonomischen Strukturen. Diese Wiederholung sei jedoch einseitig und verfolge nur den Zweck der Herrschaftssicherung. Für die Konsumenten würde das Produkt allerdings als bloße Unterhaltung verharmlost werden. Und für die meisten dieser Arbeiter und Angestellten stelle sie die einzige Form der Kultur. Ihre Rolle als kultureller Ausdruck der Massen ist in den Augen der Frankfurter Schule so allerdings fragwürdig. Die ökonomischen Interessen sind ihrer

---

<sup>19</sup> MARCUSE, Herbert: “One Dimensional man”, S.58. Zitiert aus: Storey, John: An Introduction to Popular Culture, S.107f.

Meinung nach zu dominant und untergraben jede abweichende soziale, moralische oder schlicht wahrheitsgerechte Perspektive.

Ermöglicht sei diese Situation durch das widersprüchliche Verhältnis der bürgerlichen Gesellschaft sowohl zu kulturellen Werten und Wissenschaft als auch Herrschaft. Ihren Ursprung finde diese Widersprüchlichkeit in der Dialektik der Aufklärung, wie Adorno und Horkheimer in ihrem gleichnamigen Werk ausführen. „Das Programm der Aufklärung war die Entzauberung der Welt“<sup>20</sup>, schreiben sie in ihrer Erläuterung des Aufklärungs-Begriffs. Jene Entzauberung die auch Marx und Engels zu ihrer materialistischen Geschichtsauffassung bewog. Sie wollten das überkommene ideologische Geschichtsverständnis der Deutschen korrigieren und die idealistische Vergeistigung der Geschichte auf den Boden der Tatsachen zurückholen: „Sie wollte die Mythen auflösen und Einbildung durch Wissen stürzen“<sup>21</sup>.

Doch dieses ambitionierte Unterfangen verlange einige Opfer, vorneweg die Anerkennung aufklärerischen Potenzials in den Mythen und solaren Götterglauben der griechischen Mythologie. Die animistischen Weltanschauungen, auf die die Aufklärung sich stürzt, um in ihnen Unwahrheit und Trug zu enttarnen, „sind gerade erst rationalisierte Niederschläge der mythischen Anschauung“<sup>22</sup>, denn

„die Mythen, die der Aufklärung zum Opfer fallen, waren selbst schon deren eigenes Produkt. In der wissenschaftlichen Kalkulation des Geschehens wird die Rechenschaft annulliert, die der Gedanke in den Mythen einmal vom Geschehen gegeben hatte. Der Mythos wollte berichten, nennen, den Ursprung sagen: damit aber darstellen, festhalten, erklären.“<sup>23</sup>

Aufklärung und Mythos seien von Beginn an verquickt. Doch Aufklärung wäre im Zuge ihrer bürgerlichen Selbstbehauptung auf die Abgrenzung mythischer Weltanschauung angewiesen. „Die Ausrottung des Animismus“<sup>24</sup>, sollte die Natur in einem rationalen Weltbild verankern und ihr die imaginären Geister austreiben, die sie in den Mythen beseelte. Dabei sei die Mission der Aufklärung widersprüchlich, weil es nicht auf das

---

<sup>20</sup> HORKHEIMER, ADORNO: „Dialektik der Aufklärung“, S.9

<sup>21</sup> Ebd., S.9

<sup>22</sup> Ebd., S.11

<sup>23</sup> Ebd., S.14

<sup>24</sup> Ebd., S.11

Erkennen der Natur als solche ankomme, „nicht auf jene Befriedigung, die den Menschen Wahrheit heiße, sondern auf >operation<, das wirksame Verfahren komme es an“<sup>25</sup>.

„Was die Menschen von der Natur lernen wollen, ist, sie anzuwenden, um sie und die Menschen vollends zu beherrschen. Nichts anderes gilt. Rücksichtslos gegen sich selbst hat Aufklärung noch den letzten Rest ihres eigenen Selbstbewußtseins ausgebrannt. Nur solches Denken ist hart genug, die Mythen zu zerbrechen, das sich selbst Gewalt antut.“<sup>26</sup>

So leiste die bürgerliche Gesellschaft in ihren Augen keine Aufklärung der Natur, sondern bloß eine Instrumentalisierung, die sich hinter einem falsch verstandenen Wahrheitsanspruch verstecke. Die Herrschaft der Mythen, der sich Aufklärung feindlich gegenüberstelle, würde so durch die Herrschaft über die Natur und letztendlich die Menschen selbst ersetzt werden. Der Anspruch der Aufklärung löse die Ungerechtigkeit des Herrentums nicht auf, sondern verschleiere sie. Das Ritual und die Vorstellungswelt des Mythos, Magie, „ist blutige Unwahrheit, aber in ihr wird Herrschaft noch nicht dadurch verleugnet, daß sie sich, in die reine Wahrheit transformiert“<sup>27</sup>. Sie problematisierten die Bedeutung von Wissenschaft in der bürgerlichen Gesellschaft, die gerade in der Vereinheitlichung der Natur einen Gewaltakt betreibe. Sie befreie die Natur nicht von den Mythen, sondern mache sie bloß für die Menschen zugänglich und begreifbar: „sie schneidet das Inkommensurable weg“<sup>28</sup>. Nichts dürfe sich der Einheit der Natur entziehen, auenstehend magisch über ihr gebieten, das nicht durch Aufklärung sanktioniert wurde. Dem Ideal des Systems habe sich alles zu unterwerfen:

„Was dem Maß von Berechenbarkeit und Nützlichkeit sich nicht fügen will, gilt der Aufklärung als verdächtig.“<sup>29</sup>

Es sei nicht die aufklärende Erfassung und Ordnung der Natur, die die bürgerlichen Wissenschaften besorgen, sondern bloß das Zuschneiden dieser auf ein verdauliches und beherrschbares Maß, ohne je von der Ideologie einer Wahrheit abzulassen: „beharrt

---

<sup>25</sup> HORKHEIMER, ADORNO: „Dialektik der Aufklärung“, S.10f.

<sup>26</sup> Ebd., S.10

<sup>27</sup> Ebd., S.15

<sup>28</sup> Ebd., S.19

<sup>29</sup> Ebd., S.12

wird auf der Zerstörung von Göttern und Qualitäten“<sup>30</sup>. Das bürgerliche Bewusstsein der kapitalistischen Industriegesellschaften sei durchzogen von dieser Dialektik der Aufklärung und trägt daher die Möglichkeit für totalitäre und faschistische Systeme in sich, die „die vollends aufgeklärte Welt (...) im Lichte triumphalen Unheils“<sup>31</sup> erstrahlen lassen. Die Verstrickung von Aufklärung und Mythos stehe analog zur Verstrickung der industriellen und kulturellen Sphäre, die sich sowohl auf den Charakter der Kulturprodukte als auch die Rezeptionsweisen auswirke. Die „kulturellen Sphären“ werden durch Industrie im Licht einer aufgeklärten Gesellschaft re-strukturiert.

Im Vordergrund stand der Mechanismus der *Instrumentalisierung* der die Bedingungen der strukturellen und existentiellen Veränderungen gesellschaftlichen Lebens auf Seiten der kulturellen Produktion markiert. Im Zeichen der vereinheitlichen Wissenschaften bewirke dieser Mechanismus eine Angleichung kultureller Produktion:

„Die bürgerliche Gesellschaft ist beherrscht vom Äquivalent. Sie macht ungleichnamiges komparabel, indem sie es auf abstrakte Größen reduziert.“<sup>32</sup>

Darin sah das IfS eine Auflösung der Mittel/Nutzen Beziehung menschlicher Aktivität. Die den Mitteln (means) inhärenten Nutzen (ends) würden undifferenziert umstrukturiert, geregelt nach „rational models of efficiency“<sup>33</sup> und dem Tauschwert des Geldes gleichgesetzt. Alles was durch diese Form der Kultur produziert wird ordne sich nach vermeintlich allgemeingültigen Normen und Qualitäten. Diese unterstünden aber der Willkür der herrschenden Klassen und ihren ökonomischen Interessen. Die daraus resultierenden Unterscheidungen würden so immer das Gleiche repräsentieren und die jeweiligen Wahrheiten nur oberflächlich differenzieren. Dem entgegen steht das Konzept der *Ware* auf Seiten der Rezeption. Die Reorganisation auf der Ebene des Mittel/Nutzen-Bruchs und die damit einhergehende Kommodifizierung konstituiere eine „Sache“ als Mittel für den eigenen Konsum. Das bedeute, dass weder eine Oper Wagners noch der neuste Schlager für ihre jeweilig ureigenen Qualitäten genossen werden, sondern durch den bei Konsum entstandenen Nutzen. Frederic Jameson, ein Theoretiker der postmodernen Industriekultur, beschreibt es so:

---

<sup>30</sup> HORKHEIMER, ADORNO: „Dialektik der Aufklärung“, S.14

<sup>31</sup> Ebd., S.9

<sup>32</sup> Ebd., S.13

<sup>33</sup> JAMESON, Frederic: „Reification & Utopia in mass culture“, S.130

„It no longer has any qualitative value in itself, but only insofar as it can be ‘used’: the various forms of activity lose their immanent intrinsic satisfaction as activity and become means to an end.”<sup>34</sup>

Die Frankfurter Schule brachte all dies „als Reaktion auf die Ernüchterung durch das Ausbleiben einer Arbeiterbewegung und Revolte gegen das faschistische Regime des nationalsozialistischen Deutschlands“<sup>35</sup> vor. Sie sahen in den industriellen Kulturformen die einzige Begründung für das Fehlen kompensatorischer Klassenbewegungen. Dass die Arbeiter sich nicht geschlossen in ihrer eigenen und authentischen Kultur ausdrückten, ließe die politischen Ungerechtigkeiten bestehen. Die Differenzierungen der Kulturprodukte würden die Menschen im Interesse der ökonomisch Herrschenden ordnen und klassifizieren. Im Namen einer vernünftigen und bürgerlichen Weltanschauung, die dem Menschen sein Selbst geben wollte, ihn als Subjekt mündig der Natur entgegenstellen wollte, würden die Kulturindustrien gerade das „denkende Subjekt“ vermöge ihrer Instrumentalisierung und Verdoppelung der herrschenden Verhältnisse bekämpfen.

„Die Wohltat, daß der Markt nicht nach Geburt fragt, hat der Tauschende damit bezahlt, daß er seine von Geburt verliehenen Möglichkeiten von der Produktion der Waren, die man auf dem Markte kaufen kann, modellieren läßt. Den Menschen wurde ihr Selbst als ein je eigenes, von allen anderen verschiedenes geschenkt, damit es desto sicherer zum gleichen werde.“

Obwohl es dem Arbeiter nach Zerstreung und Erholung verlange, sei er aufgrund der „durch die Erfahrungen der Arbeitswelt prädominierten Rezeptionsweisen“<sup>36</sup> so konstituiert, dass eine wirkliche Befriedigung dieser Bedürfnisse in Form von Kunst und „authentischer“ Kultur nicht möglich erscheint und er passiv den Scheinbefriedigungen der Massenmedien erliegt.

Mit der Industrialisierung und Aufkommen des Kapitalmarkts veränderten sich die sozialen Strukturen radikal und die kulturellen Institutionen und Materialien wurden

---

<sup>34</sup> JAMESON, Frederic: „Reification & Utopia in mass culture“, S.131

<sup>35</sup> KAUSCH, Michael: „Kulturindustrie und Populärkultur“, S. 21

<sup>36</sup> Ebd., S. 24

neu geordnet. Diese neue Ordnung könne sich aber nur erhalten, wenn ihre Ungerechtigkeit und Herrschaft gegenüber den unteren Klassen verschleiert würde. Diese Maskierung der objektiven Realität des gesellschaftlichen Lebens würden die Produkte der Kulturindustrien liefern, die die herrschenden Ideologien durch ihre vermeintliche Allgemeingültigkeit bestätigen.

Ihre Bilder und Werte würden als Wahrheit und Unterhaltung rezipiert werden, obwohl sie alles den ökonomischen Interessen der Produzenten unterordnen und ihre Unterhaltungsformen politisch motiviert sind. Die Kulturindustrie betreibe so „Aufklärung als Massenbetrug“<sup>37</sup>, woran Adorno und Horkheimer keinen Zweifel haben und darin das Potenzial zur „Steuerung“ der Massen in totalitären Systemen ausloten. Die Arbeitermassen und Beherrschten würden die Produkte der Kulturindustrie, die den Medienverbund bilden, konsumieren und durch den verbreiteten Betrug der Aufklärung zur Herrschaft manipuliert.<sup>38</sup>

Diese Auslegung der Dialektik von Basis-Überbau kann ihre historisch und sozial spezifische Perspektive - als Reaktion auf die zerschlagenen und ausgebliebenen Bürgerbewegungen und die Erfahrung autoritärer Systeme - nicht verbergen und ist daher in ihrer Charakterisierung der psychologischen Manipulationsvorgänge und ohnmächtigen Passivität der Konsumenten zu hinterfragen. Wie deutlich diese ästhetische und psychologische Kategorisierung sich um elitäre Hierarchien im Sozialgefüge bemüht - Kunst und die Kultur der Aristokratie sind schwierig um auszuschließen und den Zirkel klein zu halten; der Zirkel der Eingeweihten (Geistliche und Intellektuelle) hat wiederum die Aufgabe den Ausgeschlossenen Kultur zu vermitteln - will ich später wiederaufnehmen.

Dennoch sind die Beobachtungen zum Einbruch der kulturellen Sphäre in den Bereich der industriellen Fertigung von großer Bedeutung für die Produktion und Rezeption von Kulturprodukten. Der Verfall der bisherigen kulturellen und künstlerischen Kontexte versetzt die Produktion in ein neues ökonomisches Konsum- und Kapitalverhältnis, in dem nur jene Ideen und Bedeutungen Platz finden, die das wirtschaftliche Kapital steigert und den Verbrauch der Produkte anregt.

---

<sup>37</sup> HORKHEIMER, ADORNO: „Dialektik der Aufklärung“, „Kulturindustrie: Aufklärung als Massenbetrug“ ist der Titel des Kapitels ihrer Aufklärungskritik, das sich mit den industrialisierten Massenmedien beschäftigt. S.128

<sup>38</sup> So heißt es im Kapitel „Kulturindustrie: Aufklärung als Massenbetrug“: „Amusement ist die Verlängerung der Arbeit unterm Spätkapitalismus. Es wird von dem gesucht, der dem mechanisierten Arbeitsprozeß ausweichen will, um ihm von neuem gewachsen zu sein. Zugleich aber hat die Mechanisierung solche Macht über den Freizeitler und sein Glück, sie bestimmt so gründlich die Fabrikation der Amüsierwaren, daß er nichts anderes mehr erfahren kann als die Nachbilder des Arbeitsvorgangs selbst.“; „Dialektik der Aufklärung“, S.145

Was bedeutet die Bewusstseinstheorie des IfS nun für die Beziehung zwischen Gesellschaft und Populärkultur? In ihrem Fall würde Pop eine der ideologischen Formen des Überbau darstellen und wäre intellektuelles und soziales Herrschaftsinstrument der Basis. Eigentlich benennt die Frankfurter Schule nur Massenmedien und Massenkultur als ideologische Werkzeuge, die die bestehenden Herrschaftsverhältnisse verschleiern. Da Pop allerdings eine Kulturform bezeichnet, die von vielen geteilt wird, würde sie in dieselbe Kategorie fallen. Im Kontext der Frankfurter Schule verbreiten die Massenmedien einen Mythos der Aufklärung und ihre Konsumenten verkommen zu „außengesteuerten“ Individuen, die die Steuerungsinstrumente als „bloße“ Unterhaltung identifizieren und so eigentlich ihren Status als „denkende Subjekte“ verlieren. So versteht sich Pop als ein falsches gesellschaftliches Bewusstsein, das einem authentischen Ausdruck in Form von Kunst und Hoch-Kultur gegenüber steht.

## **Medienzivilisation**

Mit einem Blick auf die diskutierten Terminologien (Massenmedien, Massenkommunikation) verdeutlicht sich die treibende Kraft dieser Zivilisationsprozesse: die Masse. Dieser Umstand ist Umberto Eco nicht entgangen und führte ihn zur Kritik an der Kritik der Massenkultur, deren Struktur er missverstanden und voreingenommen analysiert sieht. Mit dem Aufstieg der unteren Klassen (Arbeiter; die Massen) und den veränderten Schranken zwischen Hochkultur und Kultur des gemeinen Volks (die Massen) durch soziale und technische Prozesse sei die Erfahrung der „Gegenwart der Massen im Gesellschaftsleben zum auffälligsten Merkmal des geschichtlichen Gesamtzusammenhangs“<sup>39</sup> geworden. Das erinnert an den historischen und sozialen Kontext der Frankfurter Schule, der ihre Theoriebildung motivierte: die Autorität des nationalsozialistischen Regimes war auch ein Problem der Massenkontrolle (Paraden/Propaganda).

Ihre Theorie sah in der Masse dementsprechend nicht „eine vorübergehende und begrenzte Verirrung: Sie wird vielmehr als Zeichen eines unwiderruflichen Zerfalls gelesen“<sup>40</sup>. Für die Kulturwissenschaftler wären die Vermassung und der industrielle Kontext gleichbedeutend mit einer Vernichtung der Kultur. Dem kritischen Intellektuellen bliebe nichts als die mahnende Geste und die Ablehnung der den Massen

---

<sup>39</sup> ECO, Umberto: „Apokalyptiker und Integrierte“, S.15/16

<sup>40</sup> Ebd., S.16

angepassten Kultur. Sie flüchten in eine erstrebenswerte Vorkultur oder Zukunft nach der Apokalypse. Eco bezichtigt die Kritik des Fetischisierens der Begriffe „Massenkultur“ und „Kulturindustrie“, die „den Diskurs in einer emotionalen Reaktion zum Stillstand zu bringen“<sup>41</sup> und die tatsächlichen Zusammenhänge zu verblenden imstande seien. Ihre Abscheu gegen die Massenkultur wirke wie die Abscheu gegen die Massen<sup>42</sup> und verstelle den Blick für eine eigentliche Analyse der Strukturen und ihrer Bedingungen. Nur „im Ausgang von diesen tatsächlichen Bedingungen“<sup>43</sup> ließe sich die Wirkung der Massenkultur bemessen.

„Ob wir es anerkennen oder nicht, das Universum der Massenkommunikation ist unser Universum. Und wenn wir schon von Werten sprechen wollen, dann sind die objektiven Bedingungen ihrer Kommunikation diejenigen, die von den Zeitungen, dem Radio, dem Fernsehen der reproduzierten und reproduzierbaren Musik (Musikkonserven), von den neuen visuellen und audiovisuellen Medien geprägt und bereitgestellt werden. Diesen Bedingungen entkommt niemand, nicht einmal der Tugendhafte (...).“<sup>44</sup>

Die Kritik der Verblendung der Massen durch die Kulturindustrie fällt auf die Kritiker zurück. Mit anderen Worten: die Theorien zu den Zusammenhängen der neuen kulturellen Situation sind blind gegenüber den tatsächlichen und historischen Bedingungen dieser neuen Lebens- und Produktionsverhältnisse. Ihre Argumentation sieht in den Vermassungstendenzen eine Gefahr für die menschliche Gesellschaft und legitimiert die elitäre Position einzelner Wissenschaftler in Kultur-Fragen. Ihre Kritik der politischen Ideologien gefriert selbst zur Ideologie. Das schmälert nicht ihre Analyse der Prozesse der Industrialisierung der Kultur-Produktion, sondern betrifft die Bewertung des Felds der Massenmedien in Fragen der Rezeption und der Qualifizierung als *Subkultur*.

Für Eco könne Kultur sich nicht in ein dualistisches System spalten, mit der „authentischen“ Kultur und der sekundären, ja eigentlich antithetischen, Kulturindustrie. Da sie für ihn das System koordinierter Kommunikation - also Struktur,

---

<sup>41</sup> ECO, Umberto: „Apokalyptiker und Integrierte“, S. 19

<sup>42</sup> Ebd., S.39

<sup>43</sup> Ebd., S.18

<sup>44</sup> Ebd., S.18

„Formbildungsweise“, Werte und Inhalte von Botschaften - ausmache, sieht er die Mechanismen der Massenkommunikation als Voraussetzung sowohl für „authentische“ Kultur als auch die Kulturindustrie. Für ihn beschreibe diese neue kulturelle Situation umfassende Veränderungen der menschlichen Kommunikation. Eco argumentiert, dass die Bedingungen der „Massenkultur“, wobei dieser Begriff ihm zu weitläufig, ungenau und allgemein erscheint und er ihre Definition „vorsichtig zu der der >Massenkommunikation<, der *mass media* verändert“<sup>45</sup>, entstanden noch bevor sich die Massen als kulturelles Faktum hervorheben und soziale und politische Dimensionen erlangen. Seine Betrachtung populärer Drucke des 16. Jahrhunderts sowie der Ausstattung eines Sakralbaus aus dem 12. Jahrhundert markiert bestimmte Mechanismen der kulturellen Produktion. Diese seien natürlich noch nicht “`Massenkultur` im heutigen Verstande“ gewesen, wirkten aber unter materiellen und immateriellen Bedingungen, die Jahrhunderte später zur Entwicklung einer Massenkultur führten:

„Wir bemerken jedoch schon, wie die Reproduzierbarkeit des Gegenstandes sowie die Vervielfachung der Kunden und die Erweiterung der gesellschaftlichen Szenerie diesen Publikationen ein ganzes Netz von Bedingungen auferlegte, das ihren Charakter formte und sie zu einer selbständigen Gattung mit einer eigenen Bedeutung des Tragischen, des Heroischen, des Moralischen, des Heiligen, des Lächerlichen zusammenband, die dem Geschmack und dem Ethos eines >Durchschnittskonsumenten< angepaßt war (...).“<sup>46</sup>

Erkenntlich wird hier inwiefern das Feld der Massenkommunikation sich, und so eigentlich die diversen anderen Kulturmodelle auch, nicht über ästhetischen und moralischen Koordinaten innerhalb eines Geschichtsverlaufs erstreckt, sondern vielmehr ein konstitutives Element der historischen Entwicklung selbst ist. Massenkultur, und somit Kultur, sind nicht der unhistorische Ausdruck einer dominanten Ordnung der Dinge (*reine* Ideologie des *Überbau*), sondern vielmehr das Konglomerat sozialer und technischer Bedingungen (Produktivkräfte und Produktionsverhältnisse der *Basis*), die den historischen Kontext konstituieren. So sieht

---

<sup>45</sup> ECO, Umberto: „Apokalyptiker und Integrierte“, S.33

<sup>46</sup> Ebd., S.20

Eco die Bedingungen der Massenkultur lange vor ihrer historischen und kulturellen Begriffsprägung im Entstehen und verschärft dadurch seine Argumentation, dass es sich bei Hoch- und Massenkultur um zwei verschiedene Kommunikationsphänomene desselben sozialen und historischen Kontexts handelt:

„‘Massenkultur‘ wird so zu einer anthropologischen Definition (...), die einen unverwechselbaren Kontext umschreibt (den Kontext in dem wir leben) in dem sämtliche Kommunikationsphänomene – von den Angeboten der Zerstreuung bis zu den Appellen an die Innerlichkeit – dialektisch verbunden erscheinen (...)“<sup>47</sup>.

Drei wichtige Kriterien lassen sich aus seiner Analyse filtern, die den Kontext der Massenkultur charakterisieren:

- (1) Einstellung von Geschmack und Sprache auf einen Durchschnitt
- (2) Konstitution der Produkte als Verbrauchswaren
- (3) Stimulation bestimmter Affekte beim Rezipienten

Allen drei Kriterien gingen soziale und technische Veränderungen voraus, die sich auf die Struktur der Botschaften auswirkten. Sie bedingten den Einsatz von Massenmedien und würden nicht erst durch eine Massenkultur initiiert. Populärkultur, die ja eine Massenkultur ist, beschreibt kein Feld trauriger Manipulation und industriellen Konsums dessen Texte arm, eindimensional und manipulativ sein müssen. Sie verfolgt auch nicht zwangsläufig das Ziel die gesellschaftliche Vormachtstellung der produzierenden Klassen zu sichern. Damit wäre eher eine soziale als eine objektiv-formale Bewertung getroffen: die Konsumenten, als Massenmenschen definiert, haben weder die intellektuellen Fähigkeiten noch die emotionale Standhaftigkeit sich der massenhaften Botschaften zu erwehren. Ganz anders der tugendhafte Kritiker. Die Akzeptanz und Freude bei der Rezeption dieser Formen ist so natürlich nur auf einen Mangel an Intelligenz zurück zu führen.

Um dieser festgefahrenen Dialektik zwischen Hoch- und Massenkultur Einhalt zu gebieten, führt Eco die ästhetisch-emotionale Kategorie des *Kitsch* ein. In der

---

<sup>47</sup> ECO, Umberto: „Apokalyptiker und Integrierte“, S.22

Beschreibung der „Struktur des schlechten Geschmacks“ definiert er die angeprangerten emotionalen und psychologischen Effekte als Wirkung der Kitsch-Produktion und nicht als allgemeine Charakteristik der Produkte der Populär- und Massenkultur und konserviert so die Kritik der bisherigen Theorien. Die Verblendung und „Lüge“ der Kulturprodukte verlagert sich auf bestimmte Formen der Botschaftsstruktur, die nicht zwangsläufig auf die Massenmedien zurückzuführen sind. Damit entlastet er die Massenkultur von ihrer Schuld gegenüber den Ungerechtigkeiten der sozialen Ordnung und den Konsequenzen für Kunst.

Offensichtlich erscheine ihm, „daß der Kitsch weniger ein Kunst- als vielmehr ein Verhaltensproblem sei“<sup>48</sup>. Daraus resultierten die Bewertungen der ästhetischen und poetischen („künstlerischen“) Struktur der Massenprodukte als eindimensional und manipulativ. Der Vergleich der Kunst- und Massenprodukte und ihrer Rezeptionskontexte verdeutlicht, dass die soziale Relevanz die Medienform mitprägte. Die Massenkultur beschreibe nur eine bestimmte Form der kulturellen Kommunikation. So ergibt sich auch ein Bild in dem die Konsumenten der Kulturindustrien nicht zwangsläufig in ihrer Rezeption determiniert und manipuliert sind.

Zu dem Zeitpunkt, da die Massen als Protagonisten die historische und soziale Bühne betreten erscheint die „Massenkultur“ und hatte „bisweilen ein spezifisches Ethos durchgesetzt, (...) in verschiedenen Epochen besondere Forderungen geltend gemacht, (...) eine eigene Sprache entwickelt und in Umlauf gebracht“. Die Massen, „haben Projekte >von unten< in die Zivilisation eingeführt“<sup>49</sup>. Doch die Mechanismen, Botschaften und Substanzen dieser „Projekte“ kommen nicht „von unten“, sondern sind nach den Mustern und Kodes der herrschenden Klassen strukturiert.

„Wir haben es also mit einem einzigartigen Sachverhalt zu tun: mit einer Massenkultur, in der das Proletariat bürgerliche Kulturmodelle konsumiert, die es für seinen eigenen, autonomen Ausdruck hält.“<sup>50</sup>

Die moderne Massenkultur mit den aristokratischen Projekten (Sakralbau des 12. Jahrhunderts/populäre Drucke des 16. Jahrhunderts) der feudalen Gesellschaften in eins zu setzen scheint daher unsinnig, da letztere „mit großer Sensibilität auf die

---

<sup>48</sup> ECO, Umberto: „Apokalyptiker und Integrierte“, S. 64

<sup>49</sup> Ebd., S.30

<sup>50</sup> Ebd., S.31

Phantasiebestände der Volksklassen zurückgriff“, um „sowohl die herrschende als auch beherrschte Klasse in einer einzigen Kultur zu vereinigen“<sup>51</sup>. Ein ähnliches Vorhaben lässt sich in der bürgerlichen, später industrialisierten Gesellschaft schwer nachweisen und noch schwerer verwirklichen. Die fallenden Schranken der ehemals feudalistischen Sozialstrukturen lösten die Klassenunterschiede nicht auf, erschwerten aber die Differenzierung der Volksklassen. Die Botschaften und Formen solcher Projekte müssten demnach von gewaltiger Substanz sein, um ausreichend Anreize zur Zerstreuung und Identifikation für die unterschiedlichen Mitglieder der „Massen“ zu bieten. So spezifiziert sich die neue anthropologische Situation als *Medienzivilisation*, hervorgebracht durch den Aufstieg der unteren Klassen und die „Erweiterung sowohl des Informationsflusses als auch der Informationsbestände“:

„Innerhalb dieser Zivilisation werden alle Angehörigen der Gemeinschaft in unterschiedlichem Maße zu Adressaten einer intensiven, ununterbrochenen Produktion von Botschaften, die industriell in Serie gefertigt und in den kommerziellen Kanälen eines Konsums übermittelt werden, den das Gesetz von Angebot und Nachfrage steuert. Sind diese Produkte einmal als *Botschaften* definiert (...), bedarf es ihrer Strukturanalyse, die nicht bei der Form der Botschaft verweilen oder innehalten darf, sondern die auch klären muß, wie stark die Form von den objektiven Bedingungen der Sendung determiniert ist.“<sup>52</sup>

Hier lösen sich Verblendung und Manipulation der Kulturindustrie auf in eine Differenzierung der Bedingungen der Kommunikationskanäle. Die massenhaft vermittelten, industriell gefertigten Botschaften seien in der Rezeption nicht allein an die ideologische Struktur eines einheitlichen Wertesystems gebunden, das die notwendigen ökonomischen Zielsetzungen verkörpert. Vielmehr würden sie einen zentralen Teil der Medienzivilisation bilden, in der die Menschen Kultur über Massenmedien austauschen. Die Bedingungen dieser Massenkommunikation eröffnen Rezeptionskontexte, die sich als virtuell unabhängig von der Ideologie der Botschaft präsentieren.

---

<sup>51</sup> ECO, Umberto: „Apokalyptiker und Integrierte“, S.31

<sup>52</sup> Ebd., S.33

Daher stellen die Angebote zur Zerstreuung und Identifikation in Form der Produkte der Kulturindustrien „zumeist Situationen dar und vor, die keinerlei Zusammenhang mit der realen Lage der Konsumenten haben und die für sie dennoch beispielhaft werden“<sup>53</sup>. Dies kann nur denkbar sein, wenn bei der Interpretation der Botschaft andere Codes zum Einsatz kommen als die der Kommunizierenden. Vorstellbar ist so, wie die Interpretation eigentlich eindeutig ideologischer Botschaften eine Übersetzung in vieldeutige politische, soziale oder moralische Werturteile ermöglicht.

Die Kulturindustrie der Frankfurter Schule, als kultureller Bereich, der „zu viel Übersättigung und Apathie (...) unter den Konsumenten erzeugen“ muss, nutzte Reklame als „ihr Lebenselixier“<sup>54</sup>, um dem Profitzwang des Kapitalmarkts gerecht zu werden. Die Kulturindustrie Ecos, als Kommunikation, in der sich die Botschaften einer Vielzahl von Empfängern und Codes aussetzen muss, inkorporiert Werbung für ihr eigenes Produkt, die sich in rezeptionstechnischer Hinsicht als Gebrauchsanleitung gibt. Wie die Konsumenten sich dieser Gebrauchsanweisung und dem tatsächlichen Gebrauch gegenüberstellen ist weniger determiniert durch einen kulturellen und moralischen Zerfall, vielmehr vom Rezeptionsverhalten (z.B. Kitsch) und Gebrauch (Kunst/Industrie) *durch* eben jene Konsumenten. Entscheidend für die Kultur der Menschen sind nicht die industriellen Massenprodukte, sondern diese beiden Faktoren der Auseinandersetzung mit Medien.

Nur allein die Begriffsfetische „Kulturindustrie“ und „Massenkultur“ bedingten eine widersprechende Analyse, da sie das Rezeptionsverhalten der Konsumenten vorab als das des „Massenmenschen“ disqualifizierten und ihnen einen Mangel an Bewusstsein vorwarfen. Es liegt nur am tugendhaften Intellektuellen die manipulierten Massen aufzuklären.

## **Der Begriff des Populären**

Der Kontext einer möglichen Populärkultur (populus [Latein]: das Volk, die Bürgerschaft, die Gemeinde) wird etwas enger. Der Begriff des Populären scheint notwendig für eine analytische und theoretische Kategorisierung der Kultur, weil er einen positiv menschlichen Aspekt der Realitätsstrukturen anzeigt: der menschliche Anteil an der Hervorbringung von objektiver Realität. Mögliche andere Bezeichnungen

---

<sup>53</sup> ECO, Umberto: „Apokalyptiker und Integrierte“, S.31

<sup>54</sup> HORKHEIMER, ADORNO: „Dialektik der Aufklärung“, S.171

(Massenkultur, Kulturindustrie, „Nicht-Hochkultur“ oder einfach DIE Kultur) scheinen eine ohnmächtige Passivität zu signalisieren. Ein Prozess der ohne Eingriff und Zugriff der Menschen auf sie einwirkt und sie in der Realität ihres fremdgesteuerten Wesens festhält.

Um dieser archaischen Angst Einhalt zu gebieten artikuliert die Kategorie des Populären zum einen die Aktivität des menschlichen Bewusstseins in der Prozedur der Realität zum anderen das Bewusstsein der unaufhaltsamen Natur der universalen Raum-Zeit Aktivität. Darin bildet Pop-Kultur „a particular way of life“<sup>55</sup>, nämlich den spezifischen Weg menschlicher Existenz; den „Lebensstil“ der *Spezies* Mensch. Die Kategorie des *Pop* beschreibt eine Verhaltensweise *zu* und einen bestimmten Umgang *mit* den Angeboten der Medienzivilisation, die anders als *Kitsch* nicht nur auf die Stimulans von Affekten, die ein Verständnis und Bewusstsein des Subjekts bloß nachahmen, sondern auf tatsächlicher Erkenntnis und kritischem Bewusstsein fußt, die aber ebenso wenig davon abhängig ist sich den sozialen Entwicklungstendenzen radikal entgegenzustellen und das Individuum fernab allgemeiner Konventionen identifizieren zu müssen; „authentisch“ sein zu müssen.

John Fiske vertritt eine in diesem Sinne positive Kulturtheorie. Da er unter Kultur den aktiven Prozess der Produktion und Zirkulation von Bedeutungen und Vergnügen versteht, betont seine Theorie die Kapazitäten der Konsumenten sich den Herrschaftsansprüchen und Vermassungstendenzen zu widersetzen. Natürlich, so Fiske, leben wir in einer industrialisierten Gesellschaft, deren Industriestrukturen sich auf unsere Kultur ausbreiten. Bis auf wenige und marginale Ausnahmen produzieren die Menschen deswegen nicht ihre eigenen Waren und Güter. Das Bemängeln der Authentizität, Autonomie und Subjekt der Kultur sieht er daher als eine ergebnislose Übung. Populärkultur aufgrund des Mangels an Authentizität komplett zu verneinen, scheinbar ebenso unsinnig. Auch wenn die Menschen sich nur noch der bereitgestellten Waren und Bedeutungen bedienen, bedeute das nicht, dass sie sich als passive Subjekte dieser positionieren. Kultur könne den Mitgliedern einer Gesellschaft nicht „ready-made“ aufgesetzt werden.

Bei der Betrachtung der Zirkulation der Produkte der Kulturindustrie setzt Fiske voraus, dass sich Kultur nur von innen, von den Menschen ausgehend bilden könne. Die Menschen würden ihre Kultur immer selbst gestalten und erhielten sie nicht als

---

<sup>55</sup> STOREY, John: „An Introduction to Popular Culture“, S. 2

vorgefertigtes Produkt von außen. Das Populäre markiere darin die Bedeutungen und Botschaften, die den Bürgern der Industriegesellschaft ein Bewusstsein ihrer Sozialstrukturen vermitteln können.

Die theoretische Herangehensweise Fiskes basiert auf dem postmarxistischen Kultur-Modell entwickelt von Antonio Gramsci, in dem *Hegemonie* das Schlüsselwort bildet. In einem marxistisch geprägten Gesellschaftsbild beschreibt Gramsci ein politisches Konzept. Im Zentrum stand, der Frankfurter Schule ähnlich, das Ausbleiben sozialer Revolutionen trotz der ausbeuterischen und unterdrückenden Natur des Kapitalismus. Der Hegemonie-Begriff beschreibt dabei einen konstanten Prozess der Verhandlung und Inkorporation der verschiedenen Positionen der Gesellschaftsordnung.

„The concept of hegemony is used by Gramsci to refer to a *condition in process* in which a dominant class (in alliance with other classes or class fractions) does not merely *rule* a society but *leads* it through the exercise of moral and intellectual leadership. In this sense, the concept is used to suggest a society in which, despite oppression and exploitation, there is a high degree of consensus, a large measure of social stability; a society in which subordinate groups and classes appear to support and subscribe to values, ideals, objectives, cultural and political meanings, which bind them to, and `incorporate` them into, the prevailing structures of power.”<sup>56</sup>

Die ideologischen Konflikte der Gesellschaft lösen sich aber nicht vollständig auf. Gramsci versucht nicht eine Gesellschaft zu erfassen die komplett konfliktfrei agiert. Daher die Betonung auf den Prozesscharakter des Hegemonie-Konzepts; der gesellschaftliche Konsens müsse von den dominanten Gruppen ständig neu bewahrt und verhandelt werden. Sie würde sich auf abweichende Ideologien einstellen müssen und die Resistenzen gegen die dominante Ordnung durch untergeordnete Klassen und Gruppen in das moralische und intellektuelle Netzwerk einweben. So würde der Konflikt bewahrt und auf anderen, die Ordnung nicht gefährdenden, Kanälen artikuliert. Eine dieser Kanäle wären die Produkte der Kulturindustrie in denen untergeordnete, oppositionelle Ideologien aufgegriffen werden, um in den wirtschaftlichen Kreislauf von Profit und Kapital eingelassen zu werden.

---

<sup>56</sup> STOREY, John: “An Introduction to Popular Culture”, S.124

Die Kulturprodukte werden zu Austragungsorten sozialer Konflikte. Auf der einen Seite werden die oppositionellen Kräfte und Ideale so weiterhin ausgedrückt, ihr Konfliktpotenzial wird aber zumindest in kapitalistischer Hinsicht entschärft. Da sie als Ware Teil der kapitalistischen Ökonomie werden, bestärken die vormals gegenläufigen Ideologien die bestehende Ordnung. Die Momente der „Resistenz“ werden „inkorporiert“. Diese fluktuierende Bewegung zwischen Resistenz und Inkorporation beschreibt den Prozess der Hegemonie und kennzeichnet dementsprechend die Waren der Kulturindustrie. Ihre Produkte haben eine soziale Stabilisierungsfunktion und bedienen bestimmte Bewusstseinsformen. Konsequenz zu Ende gedacht würde das bedeuten: „popular culture is what men and woman make from their active consumption of the texts and practices of the culture industries“<sup>57</sup>.

Populärkultur werde von der Bevölkerung aus den „Rohmaterialien“, den Waren der Industriegesellschaft, produziert, so die Grundthese Fiskes. Das Kontingente würden die gesellschaftlichen Zeichen und Bedeutungen bilden, denen jedes Mitglied der Medienzivilisation sich ausgesetzt sieht und die allgemeine, gesamtgesellschaftliche Strukturen ausdrücken; kulturelle und soziale Schlachtfelder. Diese Bevölkerung sei kein klar definierbares Objekt, sondern ein variantenreiches Konglomerat von sozialen Allianzen und Vernetzungen. Die Verbindungen sind emotionaler und subjektiver Natur und ließen sich daher nicht durch äußere Faktoren wie Geschlecht, Alter, Rasse oder Klasse<sup>58</sup> nachvollziehen.

Populärkultur stelle die Möglichkeiten und Mechanismen der Nutzung der Produkte dar: „the art of the people is the art of >making do<“<sup>59</sup>. In der Wiederverwendung, Bearbeitung und Rezeption innerhalb der populären Kultur würden sich die Rezipienten der Mechanismen und Methoden bedienen, die in ihrer alltäglichen Erfahrung der Gesellschaft erprobt wurden: „Popular culture is made by the people at the interface between the products of the culture industries and everyday life“<sup>60</sup>. Fiske bezieht sich dabei auf die Militär-Metaphern, die der französische Soziologe DeCerteau zur Anwendung bringt um die alltäglichen Konflikte zwischen den antagonistischen Gruppen der Industriegesellschaft zu beschreiben<sup>61</sup>. Der sogenannte „power bloc“ versuche die Kontrolle über „Schwächere“ zu sichern und auszuweiten. Diesen Block

---

<sup>57</sup> STOREY, John: „An Introduction to Popular Culture“, S.126

<sup>58</sup> FISKE, John: „Understanding Popular Culture“, S.20

<sup>59</sup> Ebd., S.23

<sup>60</sup> Ebd., S.21

<sup>61</sup> Ebd., S.16

bilde die an Beherrschung interessierte Hegemonialmacht. Sie verfügt über überlegene und gut organisierte Streitkräfte. Dem gegenüber stehen die Guerillas. Diese können sich der Übermacht nur durch ausweichende und punktuelle Taktiken erwehren. Diese Form der Auseinandersetzung prägte die Alltagserfahrung der Bevölkerung einer kapitalistischen Gesellschaft.

Für die Konflikte auf dem kulturellen Schlachtfeld spricht Fiske nun von „popular tactics“, die sich durch gezielte Eingriffe und Attacken auf die Bedeutungen der Zeichen einer Kultur gegen die konzentrierte Gewalt der dominanten Ordnung und Hierarchie zur Wehr setzen, die sich aber nicht offen der Konfrontation stellen kann ohne Gefahr zu laufen den Kräften der Hegemonisierung zum Opfer zu fallen.

„The strategy of the powerful attempts to control the places and the commodities that constitute the parameters of everyday life. The landlord provides the building within which we dwell, the department store our means of furnishing it, and the culture industry the texts we >consume< as we relax within it. But in dwelling in the landlord’s place, we make it into our space; the practices of dwelling are ours, not his. Similarly, the readings we make of a text as we momentarily >dwell< within it are ours and ours alone.”<sup>62</sup>

Gesellschaftliche Gemeinplätze, gewerbliche Kaufhäuser und Einkaufszentren, die kommunal-verwalteten Wohnanlagen und so viele andere Orte seien natürlich Plätze die von den „Machtinhabern“ für untergeordnete Klassen bereitgestellt würden. Doch die praktische Nutzung sei und bleibe immer Sache des Einzelnen. Die „Schwachen“, „Beherrschten“ und „Unterprivilegierten“ bringen populäre Strategien zur Anwendung und formen diese Orte zum Raum ihrer Praxis<sup>63</sup>.

So betrachtet, ist es nur die pessimistische Abscheu des tugendhaften Intellektuellen die der neuen kulturellen Situation das Potenzial für autonome („ours and ours alone“) Rezeption und ein kritisches Bewusstsein absprechen.

---

<sup>62</sup> FISKE, John: „Understanding Popular Culture“, S.27

<sup>63</sup> Ebd., S.27: „A place is where strategy operates; the guerrillas who move into it turn it into their space; space is practiced place.“

„Popular culture is made by the people, not produced by the culture industry. All the culture industry can do is produce a repertoire of texts or cultural resources for the various formations of the people to use or reject in the ongoing process of producing their popular culture.”<sup>64</sup>

Selbstverständlich ist nicht klar abzugrenzen in wie weit die Mechanismen und Methoden der populären Taktiken *nicht* bestimmt sind von ideologischen und ökonomischen Strukturen, die sich von der industrialisierten Arbeitswelt auf das Groß des gesellschaftlichen Gebildes ausbreiten. Doch es ist trotz des Mangels klarer Grenzen nicht gesagt, dass jede Form des Aufenthalts („dwelling“) nur auf die implizite oder gar explizite Bestätigung der Hierarchien der Gesellschaft hinausläuft.

Fiske argumentiert, dass die Verschiebungen vom frühen Kapitalismus zum multinationalen Spätkapitalismus, die Möglichkeiten zur Kontrolle und Ordnung des Alltags – der Bevölkerung; der Konsumenten – stark dezimierten. Die ehemals klaren und eindeutigen Strukturen der kapitalistischen Gesellschaft, die sichtbare Beziehung zwischen Fabrik und Angestellten, verlagere sich in abstraktere und distanziertere Strukturen, die kaum sichtbare und nachvollziehbare Kräfte erzeugen würden, deren Einfluss dadurch geringer wird<sup>65</sup>.

Folgerichtig argumentiert Fiske auch für einen veränderten Stellenwert des Konsums. Die Charakterisierung als passive und unkritische Bestätigung des Konsumierten scheint überholt. Fiske betrachtet den Konsum als weitere Form der Produktion und die eigentlichen Konsumgüter als Ressourcen und Quellen für Bedeutungen und Vergnügen innerhalb einer Populärkultur.

„In this economy there are no consumers, only circulators of meanings, for meanings are the only elements in the process that can be neither commodified nor consumed: meanings can be produced, reproduced, and circulated only in that constant process that we call culture.”<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> FISKE, John: „Understanding Popular Culture“, S.19

<sup>65</sup> Ebd., S.35

<sup>66</sup> Ebd., S.22

So geöffnet wird Konsum zum Bereich populärer Produktion welche in erster Linie daran interessiert ist sich gegen die hegemonialen Kräfte und die zentralisierenden Tendenzen des Kapitalismus zur Wehr zu setzen.

Der populäre Ansatz Fiskes überlässt die Texte sehr spezifischen Bedingungen. Die Zeichen erfüllen einen bestimmten „Nutzen“: Bedeutungen (*use*) helfen die äußere und innere Welt zu kartographieren; Vergnügen (*gratification*) bezeichnen die durch Interaktion mit dem Text generierten Affekte. In der Populärkultur würden sich die gesellschaftlich dominanten Konventionen mit den praktischen Bedürfnissen der Untergeordneten verbinden. Die populären Bedeutungen seien die, die nicht die allgemeinen und herrschenden sind. Das populäre Vergnügen bestehe in der Selbständigkeit der Bedeutungsproduktion und dem Ausweichen der hegemonialen Kräfte.

Popkultur transformiert zu einer Kultur der taktischen Praxis, in der die auf dem Markt verfügbaren Kulturprodukte in der kulturellen Ökonomie zu Trägern von Bedeutungen und Vergnügen werden. Die Konsumenten würden die gebotenen Materialien kreativ und diskriminierend zur Produktion ihrer eigenen Kultur nutzen. Salopp formuliert: die Menschen arbeiten mit den Materialien die sie kriegen können; und was sie kriegen können bestimmen die Kulturindustrien in kapitalistischen Bedingungen.

Die Populärkultur der modernen Industriegesellschaften stelle sich als eine konstante Bewegung gegen die Hierarchien und die dominante Ordnung der Gesellschaft dar, die sich deswegen nicht über ein bestimmtes Kontingent von Zeichen und Texte, Vorstellungen und Bedeutungen erstreckt. In ihrem Kern fasse sie die Widersprüchlichkeiten und Schwachpunkte der Gesellschaftsordnung. Die Zeichen und Bilder würden bestimmte Strukturvarianten, Oppositionspaare in die Öffentlichkeit tragen. Sie beinhalten:

„the forces of domination and the opportunities to speak against them, the opportunities to oppose or evade them from subordinated, but not totally disempowered, positions.”<sup>67</sup>

Fiskes Betonung auf die vorhandenen Resistenzkräfte ist bezeichnend für das Bedürfnis den menschlichen Einfluss zu beschreiben. Eine Art „Rest-Aktivität“, die auch den

---

<sup>67</sup> FISKE, John: „Understanding Popular Culture“, S.35

Gruppen der untersten Skala einer dominanten Ordnung noch zur Verfügung steht. Der entscheidende Gehalt der Popkultur ist für Fiske letztendlich die Praxis der Menschen in der wirtschaftlich und technologisch gefärbten Kommunikation einer Gesellschaft.

Es wird deutlich, dass es sich nur mehr bedingt um eine Kultur im ethnologischen Sinne handelt; die auch ihrem etymologischen Ursprung nach eine Kultur des Volks wäre und die ehemaligen Volkskulturen ablöst. Eigentlich wird hier eine Kultur der „Schwachen“, der „Untergebenen“ und „Beherrschten“ definiert; eine Kultur der Anpassung und Bewältigung dominanter Kräfte.

Diese Schwachen begrenzen sich nicht auf bestimmte Subjekte. Ihre Position kann jedes Mitglied der kapitalistischen Gesellschaft einnehmen. Wir alle teilen Erfahrungen der Unterdrückung und Steuerung durch Kräfte, die von außen auf uns einwirken. Und jedes Mitglied moderner Industriekulturen nutzt im Alltag Produkte und „Rohmaterialien“, die von außen bereitgestellt werden.

Außerdem wird durch Fiskes Benennung der Inhalte einer solchen Kultur (Bedeutungen und Vergnügen) vor allem die psychologische Aktivität der Konsumenten der Kulturgüter beschrieben. Die populäre Rezeption der Industriewaren sei in der Hauptsache daran interessiert die hierarchisch untergeordneten Positionen zu identifizieren und zu stärken. Die Darstellungen von sozialen Kräften innerhalb der Zeichenstrukturen bedienen so betrachtet psychische Bedürfnisse. Es sind die Lesungen der Konsumenten, die den Körper der Populärkultur gestalten:

„This is why popular culture is such an elusive concept: it cannot be firmly located in its texts or in its readers.“<sup>68</sup>

Erschwerend scheint mir hinzuzukommen, dass sich solche psychologischen Kulturinhalte als virtuell unbegrenzt, nuancenreich und willkürlich präsentieren. Fiske selbst betont ja, dass sich die populären Lesungen an der Mikro-Politik des Alltags orientieren. Die individuellen Erfahrungen innerhalb des sozialen Gesamtzusammenhangs sind, egal wie sehr sie das Moment von Widerstand und Anpassung verbindet, sehr subjektiv. Welche Lesung wann zulässig, aber vor allem populär, zu sein scheint lässt sich de facto nicht bestimmen. Klarer definierbar sind die

---

<sup>68</sup> FISKE, John: „Understanding Popular Culture“, S.37

notwendigen „Qualitäten“, die Texte für solche Interpretationsverfahren beinhalten müssen.

Fiske lokalisiert die Potenz für populäre Lesungen in der Art und Weise wie die Kulturindustrien ihre Strukturvarianten, gesellschaftlichen Hierarchien und kulturellen Bedeutungen präsentieren. Gerade die manipulative Produktion der Frankfurter Schule und die Bedingungen der Massenkommunikation nach Eco werden zur Grundlage für die Anpassung allgemeiner Bedeutungen und Vergnügen an individuelle Bedürfnisse.

Fiskes Charakterisierung der Popkultur bildet die Basis meiner Betrachtung der zur Diskussion stehenden Filme. In ihrer Funktion als Bedeutungsträger eröffnen sie einen Raum, in welchem sich individuelle und kritische Bedeutungen ausdrücken können. Sie erlauben es die Ideologien nicht passiv und eindeutig zu konsumieren.

Da der Körper des Populären sich aus dem *Gegen-Satz* der dominanten Ideologien zusammensetzt, somit das *Gegen* des vorherrschenden *Satzes* beschreibt, müsste sich das in der formalen Struktur, deduktiv, benennen lassen. Die Frage stellt sich, inwiefern die Ideologien sich als utopisch präsentieren. Die Darstellung eines Wunschbilds deutet auf *einen* Mangel hin, oder mehrere. Die Utopie kann viele Möglichkeiten bedingen, da Mängel in ihr nicht explizit ausgedrückt sind. Sie ergeben sich erst in der Text-Rezipient-Interaktion, dem Konsum, als weitere Form der Bedeutungs-Produktion. Die Charakterisierung der populären Kultur nach Fiske benötigt solche Strukturen in den Formen ihrer „Rohmaterialien“.

Im Folgenden möchte ich eine Analyse von Zeichenstrukturen vornehmen, deren Popularität außer Frage steht: der Vampirfilm und insbesondere die Verkörperungen und Adaptionen des Graf *Dracula* aus dem gleichnamigen Roman des irischen Schriftstellers Bram Stoker aus dem späten 19. Jahrhundert.

## **Vampirismus: Aberglaube und Literatur**

Der Vampir-Glaube ist einige tausend Jahre alt. Überlieferungen Lebenssäfte saugender Kreaturen finden sich in den unterschiedlichsten Zivilisationen, die wenige bis gar keine Berührungspunkte haben. Bereits in den antiken Zivilisationen Babylon, Ägypten, Griechenland, Rom und China sprachen Menschen über sie heimsuchende Tote. Der populäre Mythos des Vampirs in der heutigen Form ist eine Synthese vieler unterschiedlicher Aberglauben.

Dass sich der Glaube an Vampire in den einzelnen Kulturen voneinander unabhängig entwickelte, ist die vorherrschende wissenschaftliche Ansicht. Aber auch die Theorie, dass der Vampir sich vom Himalaya-Gebirge ausbreitete, wird vertreten. Dort sollen ca. 1000 Jahre v.Chr. die ersten Vampire in Form der göttlichen Mutter *Kali* und dem tibetanischen Gott der Toten *Yama*<sup>69</sup> dokumentiert worden sein. In China finden sich erste Berichte ca. 600 v.Chr. Abbildungen auf babylonischen und assyrischen Töpferwaren, die schon tausende Jahre v.Chr. geschaffen wurden, sollen ebenfalls Vampire darstellen.

Vampirische Figuren waren unter etlichen Namen bekannt und erschienen in ebenso zahlreichen Formen und Verkörperungen. So erzählte man sich im antiken Griechenland von *Lamia*, einer schrecklichen geflügelten Dämonen-Frau, die sich am Blut und Fleisch Jugendlicher labte. Lamia war eine ehemalige Geliebte Zeus, die Heras Eifersucht zu spüren bekam. Sie wurde in den Wahnsinn getrieben und fraß ihre eigenen Kinder, fortan verdammt aus Rache auf die nächtliche Jagd nach menschlichen Kindern zu gehen. Im jüdischen Talmud findet sich eine weitere weibliche Vampirin. So soll Adam vor Eva bereits eine Frau gehabt haben: Lilith. Lilith war Adams Autorität leid und verließ ihn trotz der flehenden Bitten drei wohlgesinnter Engel. Ihr Ungehorsam wird mit dem Tod ihrer Kinder und der Transformation in ein nächtlich umherziehendes Monster bestraft. Von Eifersucht getrieben nimmt sie Rache an den Kindern von Adam und Eva. Da wir alle von Adam und Eva abstammen, musste sich jeder gegen Liliths Angriffe erwehren und mittelalterliche Juden schützten sich noch Mithilfe von Amuletten, die die drei bittenden Engel darstellten<sup>70</sup>. Dies nur als einige Beispiele für die Formen und Bezeichnungen des Vampirs.

Im Zentrum der verschiedenen Aberglauben stand vor allem die Assoziation von Leben mit Blut und anderen Körpersäften. Raymond McNally und Radu Florescu erklären den historischen Ursprung marxistisch:

„The notion behind Vampirism traces far back in time – to man the hunter, who discovered that when blood flowed out of a wounded beast or a fellow human, life, too, drained away. Blood was the source of vitality. Thus men

---

<sup>69</sup> Vgl. HOLTE, James Craig: „Dracula in the Dark“, S.XIII

<sup>70</sup> Vgl. McNALLY, FLORESCU: „In Search of Dracula“, S.118

smearred themselves with blood and sometimes drank it. The idea of drinking blood to renew vitality thereupon entered history.”<sup>71</sup>

Die Menschen der historischen Jäger- und Sammlergesellschaften drückten in der Figur des blutsaugenden Toten die Vorstellungen des Zyklus von Leben und Tod und ihre Abhängigkeit vom Erhalt ihrer eigenen Lebenskraft und der Aufnahme der Vitalität anderer aus. Außerdem zeigen sich auf diesem „primitiven“ Level klare Bezüge zum Kannibalismus und der Vorstellung, dass sich die Eigenschaften und Vitalität des erschlagenen Feindes durch Verzehr übertragen lassen.

Darin weist der Vampir Bezüge zu den tatsächlichen Lebens- und Produktionsverhältnissen auf. Es ist naheliegend einen Bezug zu Notwendigkeiten und Mechanismen menschlicher Psyche herzustellen. Der Vampir-Aberglaube wurde von der Psychoanalyse dementsprechend ausgiebig untersucht. So herrscht weitgehend Einigung über die Funktion des Vampirs als Projektionsfläche für menschliche Ängste und Wünsche. In der freudschen Psychoanalyse hat die „Projektion“ zur Aufgabe unerwünschte bzw. schädigende Inhalte nach außen zu drängen (*verdrängen*) und so die Psyche stabil zu halten. Notwendig wird der Mechanismus aufgrund eines immerwährenden psychologischen Zwiespalts, der die menschliche Psyche bedroht. Neben Trauer und Liebe für die Verstorbenen gesellen sich Gefühle der Freude und Hass. Das Glück noch lebendig zu sein, im Gegensatz zum Toten, und die negativen Emotionen, die wir unweigerlich auch für unsere Liebenden empfinden. Im Vampir kanalisieren sich vornehmlich unsere tabuisierten und zerstörerischen Gefühle gegenüber unseren Mitmenschen. Die archaischen Empfindungen von Angst, Schuldgefühle und Neid verlagern sich auf den Verstorbenen, um die Psyche intakt zu halten.

„Psychoanalytisch gesehen liegt dem Vampir-Glauben die Ambivalenz der Lebenden im Verhältnis zu einst nahestehenden Verstorbenen zugrunde: Der Wunsch nach erneutem Vereintsein kollidiert mit der Angst vor den Toten und den eigenen Schuldgefühlen und wird deshalb auf dieselben projiziert;

---

<sup>71</sup> McNALLY, FLORESCU: „In Search of Dracula“, S.107

d.h. die Lebenden unterstellen den Toten den Wunsch nach Rückkehr und Vereinigung, wobei sexuelle Konnotationen ins Spiel kommen.“<sup>72</sup>

Deswegen steigen Vampire aus ihren Gräbern, zurück ins Diesseits, un-tot, durstig nach Rache und Leben, welches sie beides in Form des menschlichen Bluts ihrer Verwandten an sich reißen. Doch nicht nur Blut kann ihnen Leben spenden. Der weibliche Succubus stiehlt seinen Opfern das Sperma, dem eine noch höhere Lebenskraft nachgesagt wird<sup>73</sup>. Succubus und ihr männliches Gegenstück Incubus verweisen direkt auf Attributionen des Sexualakts. Auf der einen Seite die befriedigenden, stärkenden Aspekte in Form des sich bereichernden Dämonen. Auf der anderen Seite die erschöpfenden Elemente gepaart mit Gefühlen der entmündigenden Überwältigung durch die Kraft des Sexualtriebs in Form der schlafenden Opfer. Fortpflanzung als die höchste Form lebensspendender Aktivität des Menschen ist ein zentrales Motiv.

Die ersten Opfer der Vampire waren meist ihre nächsten Angehörigen. Und die direkten Familienmitglieder eines Vampirs wurden deshalb selbst schon als Vampire betrachtet. Daher wird der Vampir als Ziel inzestuöser Sexual-Motive gesehen, die das nach der Psychoanalyse zivilisatorisch notwendige Inzest-Tabu ausdrücken und weitergeben<sup>74</sup>. Der Wunsch nach Vereinigung mit unseren direkten Verwandten stellt sich in der Figur des Vampirs wieder her und erhält schreckliche, gefährdende Attribute durch das internalisierte gesellschaftliche Tabu. Die psychologischen Implikationen der Vampir-Figur erzeugten ein reichhaltiges Ensemble charakteristischer Eigenschaften die sich rund um lebensspende und lebensraubende Motive versammeln. Die spezifischen Ausführungen dieser Grundkonflikte orientierten sich immer an den gesetzten und zu erhaltenen Sexualnormen, die sich für die individuellen Kultur- und Gesellschaftszusammenhänge unterschiedlich prägten. Im Vampir lassen sich Bezüge zu den unterschiedlichsten sexuellen Handlungen und Ideen zum Tod herstellen<sup>75</sup>. Sind seine Erscheinungen über die Zivilisationen hinweg sehr variantenreich, weisen sie doch mehr oder weniger offensichtliche ideologische Eigenschaften auf und lesen sich (psychologisch) als Ausdruck gewisser Basis-Verhältnisse. Gesellschaftliche Sexual- und Lebensnormen werden an ihm markiert. Der Glaube an Vampire war so stark, dass es

---

<sup>72</sup> DORN, Margit: „Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen“, S.57

<sup>73</sup> Vgl. SKAL, David J.: „Hollywood Gothic“, S.13

<sup>74</sup> Vgl. DORN, Margit: „Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen“, S.58

<sup>75</sup> Ebd., S.58

sogar zu Zeiten der Aufklärung zu vielfältigen Auseinandersetzungen mit ihm kam. In wissenschaftlichen und kirchlichen Diskursen wurde sowohl die Frage zu seiner Existenz als auch die Frage seiner Bekämpfung ausgiebig diskutiert. Einer der Denker der Aufklärung, Voltaire, bemerkt abfällig man habe zu seiner Zeit nur über Vampire gesprochen<sup>76</sup>.

Im 18. Jahrhundert wurde diese Beziehung immanent und der Vampir-Glaube, als Bedrohung der Autorität und der gesellschaftlichen Entwicklung, an den Pranger gestellt. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts gerieten in Mittel- und Osteuropa etliche Berichte über un-tote Menschen an die Öffentlichkeit. Gerade in Ost-Europa, wo der Vampir-Glaube weit verbreitet und durch die ethnische Vielfalt der Bevölkerung viele ehemals separate Aberglauben miteinander verband, kam es zu Vorfällen, die die Aufmerksamkeit von Kirche, Regierung und Wissenschaft erregten. Gräber wurden ausgehoben, Leichen geschändet, übernatürliche Mächte identifiziert und Panik geschürt. Besonders die Bevölkerung der damals österreichisch-ungarischen Monarchie verfiel in eine Massenhysterie, die am kaiserlichen Hof in Wien wenig Anklang fand. Die Kaiserin Maria Theresia erließ im März 1755 ein Dekret, das die Leichenschändung verbot. Außerdem entsandte sie ihren Leibarzt Gerard van Swieten den Berichten des vampiristischen Treibens nachzugehen. Die Auswahl des bekennenden Aufklärers van Swieten bietet einen Hinweis darauf, dass die Kaiserin am Wahrheitsgehalt des Aberglaubens zweifelte. Sie verlangte ausdrücklich die Anwesenheit eines „vernünftigen“ Arztes. Politisch betrachtet war es der Kaiserin womöglich ein Anliegen das Habsburger-Reich als aufgeklärten Völkerbund zu etablieren. Die hetzerischen Mobilisierungen der Massen auf den Friedhöfen warfen ein schlechtes Bild auf die Monarchie<sup>77</sup>.

Die Frage des Vampirismus versetzte van Swieten in eine zwiespältige Lage. Der Herrschaftsanspruch der Habsburger fußte auf der Macht Gottes und jede Form der Ketzerei und Blasphemie wurde als Affront gegen das Kaiserhaus gewertet. Es war van Swieten daher nicht möglich die Wiederauferstehung per se naturwissenschaftlich zu widerlegen. Eine solche Argumentation würde die Wiederauferstehung Jesu, und somit den gesamten christlichen Glaubenssatz, in Frage stellen. Daher erweist sich van Swietens Argumentation als „taktische Meisterleistung“<sup>78</sup>. Es habe göttliche Wunder

---

<sup>76</sup> Vgl. KÖPPL, Rainer: „Der Vampir sind Wir“, S.23

<sup>77</sup> Vgl. Ebd., S.26f.

<sup>78</sup> Vgl. Ebd., S.34

einmal gegeben (Wiederauferstehung Jesu) um den unzivilisierten Menschen seine Präsenz zu vermitteln. In Zeiten der Aufklärung bedürfe Gott keiner Wunder mehr um seine Macht zu demonstrieren. Sie zeigt sich in den wundersamen Entdeckungen der Naturwissenschaft. Die unumstößlichen Gesetzmäßigkeiten und Kräfte der Natur seien der Ausdruck der göttlichen Ordnung, den die Menschen durch die Naturwissenschaften zu lesen gelernt haben. Er verweist die Wunder Gottes in historische Schranken und bewältigt so den Zwiespalt zwischen naturwissenschaftlicher Aufklärung und christlichem Glauben.

Van Swietens Untersuchungen erklärten den Vampir als Hirngespinnst der ungebildeten Massen. In einer Gratwanderung zwischen christlichem Glauben und Aufklärung fand van Swieten eine Erklärung, die den Glauben an die Allmacht Gottes nicht in Frage stellte und die Naturgesetze bestätigte. Verantwortlich für den anhaltenden Aberglauben seien die Geschichten und Gerüchte, die man sich untereinander erzählte, und der Mangel an fundierten naturwissenschaftlichen Kenntnissen.

Die Diskussion so auf wissenschaftlichen Boden verpflanzt kommt van Swieten zu der Erkenntnis, dass die berichteten Fälle mit abstrusen Argumenten die Existenz der Vampire beteuerten. Die tatsächlichen Gegebenheiten erweisen sich als von Augenzeugenberichten und ungebildeter Panik verklärt. So sollen Menschen aus den aberwitzigsten Gründen für Vampire gehalten und die banalsten Vorgänge als vampiristische Taten gedeutet worden sein: Leichen, die man verbrannte, weil ihre Ahnen oder Freunde in schlechtem Ruf standen; nächtlich umherziehende und grunzende Schweine wurden als Vampire identifiziert. Van Swieten erkennt resigniert, dass es in keinem der Fälle objektive Beweise für Vampirismus gab und der Mob die haarsträubendsten Gründe für seine Taten angab. Aus einer Kombination aus Phantasie und einem falschen Verständnis von Verwesungsprozessen bildete sich der Glaube an die magischen Vampire.

Als Konsequenz seiner Untersuchung ließ van Swieten die wissenschaftliche Arbeit und jegliche Publikationen zum Vampir-Glauben verbieten. In seiner Funktion als Leiter der Nationalbibliothek und der Zensurkommission konnte er dies auch in die Tat umsetzen. Die Massen sollten sich nicht mit Schauergeschichten und albernem Aberglauben beschäftigen, stattdessen lieber die Texte der Aufklärung lesen<sup>79</sup>. Der Vampir wurde offiziell verboten und als Phantasie abgetan. In seiner populärwissenschaftlichen Arbeit

---

<sup>79</sup> Vgl. KÖPPL, Rainer: „Der Vampir sind wir“, S.34

„Der Vampir sind wir“ bietet der Vampirologe und Medienwissenschaftler Rainer Köppl einen sehr lesenswerten Aufriss der Vorgänge des 18. Jahrhunderts und dem grundsätzlichen Konflikt zwischen (Aber)Glaube und Aufklärung der Vampir-Metapher. Für Interessierte empfiehlt sich die umfangreiche Dokumentation *Klaus Hambergers* von Berichten und Arbeiten dieser Zeit zur Vampirfrage.

Für die Entwicklung des modernen Vampirs waren die politischen und wissenschaftlichen Debatten dieser Zeit ein bedeutender Meilenstein. Durch die Aufmerksamkeit von Wissenschaft und Politik erhielten die volkstümlichen Aberglauben Einzug in das Bewusstsein der sich bildenden bürgerlichen Gesellschaften. Die Berichte aus dem südosteuropäischen Raum verbreiten das Wort vom Vampir in ganz Europa<sup>80</sup>. Zwar wirkt Van Swietens Verbot direkt im kulturellen Betrieb der Habsburger Monarchie, aber die literarische Produktion des neuen Bürgertums in den Nationen Mittel-Europas war davon ausgenommen. Aribert Schroeder dokumentiert in seiner Arbeit „Vampirismus“ den Einzug des Vampirs in die englische Literatur und zeigt deutlich, dass sich sowohl das Wort Vampir als auch die damit assoziierten Motive und Themen in die bürgerliche Kultur „retteten“.

Wenn auch durch van Swietens Bemühen die vermeintlich reale Grundlage des Vampirs aufgelöst war, fand der Vampir Einzug in die literarische Produktion und wurde von der Poetik als Motiv und Thema wieder aufgegriffen. Mutmaßen ließe sich, dass sich der Vampir gerade wegen des Verbots in der Literatur wiederfand. Gesichert ist, dass der Vampir-Mythos von diesem Zeitpunkt an in einem bürgerlichen (aufgeklärten) Diskurs aufkam. Die wissenschaftliche Forschung hat sich sehr ausgiebig mit der Beziehung zwischen Vampirismus und Literatur auseinandergesetzt. Von den wissenschaftlichen Debatten des 17. und 18. Jahrhunderts bis zur „Gothic“-Literatur des viktorianischen England wurde die Entwicklung des literarischen Vampirs detailliert nachvollzogen. Bis Mitte des 19. Jahrhunderts hatte sich das Vampir-Thema etabliert. Von den anfänglich metaphorischen Bezügen und der Verwendung als Motiv in einzelnen Gedichten (besonders zu erwähnen ist Gottfried August Bürgers Ballade „Lenore“) spielte sich der Vampir stetig in den Mittelpunkt. Vampir-Geschichten werden in Form von Gedichten, Opern und Theaterstücken verbreitet.

1816 wird die erste eigenständige Vampir-Geschichte veröffentlicht: John Polidoris „The Vampyre“. Polidori war der Leibarzt des englischen Schriftstellers Lord Byron, der

---

<sup>80</sup> SCHROEDER, Aribert: „Vampirismus“, S.5

zusammen mit Percy Shelley und seiner späteren Frau Mary im Anwesen des Theologen Diodati am Genfer See residierte. In der abgeschiedenen Schweiz fanden sie sich zusammen, um sich Gespenstergeschichten zu erzählen und zu schreiben. Die Zusammenkunft dieser Poeten wird allgemein hin als Ursprung der Gothic-Literatur gewertet. Mary Shelley sollte später den nicht wenig einflussreichen Roman von Frankenstein's Monster verfassen. Und auch „The Vampyre“ hatte eine nachhaltige Wirkung.

Polidoris Geschichte, die mitunter als Werk Byrons veröffentlicht wurde, um das Prestige zu erhöhen, wird heute als Grundstein für die Popularität des Vampirs gesehen. Seine Darstellung eines ausbeuterischen und blutrünstigen Adligen, der Frauen verunglimpft und un-tot die Londoner Gesellschaft bedroht, machte den Vampir „salonfähig“. Die im Vampir angelegten Grundkonflikte wurden auf eine zeitgemäße Stufe angepasst.

Eine Flut von Erzählungen entstand in der Folge und sicherte dem Vampir einen Podiumsplatz in der Roman-Kultur der bürgerlichen Gesellschaft. Zu den berühmtesten Vertretern zählt Sheridan Le Fanu mit seinem Roman „Carmilla“, der die Geschichte eines weiblichen Vampirs in der Steiermark erzählt. 1897 veröffentlichte der irische Anwalt Abraham Stoker den Roman „Dracula“, der den modernen Vampir-Mythos am nachhaltigsten prägte.

Stokers *Dracula* ist seit seiner Erstveröffentlichung nie außer Druck gewesen. Er führte Polidoris Übersetzung des Vampir-Motivs in eine zeitgemäße Gesellschaftsperspektive fort. Sein Werk bringt die sozialpsychologischen Bezüge in eine Form des viktorianischen Bürgertums. Bram Stokers *Dracula* versetzt den Vampir endgültig ins Zentrum der Massen- und Populärkultur. Die Geschichte des Grafen erfreut sich großer Beliebtheit und verzeichnet einen gewaltigen kommerziellen Erfolg. Noch zu Lebzeiten Stokers werden Bühnenadaptionen in Auftrag gegeben. Nicht lange nach Stokers Ableben beschäftigt sich auch das junge Medium Film mit dem Roman.

Für meine Analyse spielt der Adaptions-Aspekt der Verfilmungen allerdings nur eine untergeordnete Rolle und ich werde auf die Differenzen zwischen Roman und Verfilmungen nur dann eingehen, wenn es für die Struktur des Films entscheidend ist. Mein Hauptaugenmerk liegt auf der Verwendung und Möglichkeit des Vampir-Mythos und der Dracula-Figur in Bezug auf utopische Potenziale des populären Films.

# Dracula (1931)

## Produktion

### *Filmische Vorreiter und Romanvorlage*

1931 war die Produktion des Hollywood-Studios Universal die erste offizielle Verfilmung des Dracula-Stoffes und ein großer Kassenerfolg für das angeschlagene Unternehmen. Die Romanadaption wird heute als Klassiker der Filmgeschichte gesehen und entstand in einer Frühphase des Tonfilms.

Der deutsche Regisseur F.W. Murnau und Prana Film hatten 1922 bereits eine Verfilmung des Dracula-Romans vorgenommen. Der unter dem Titel *Nosferatu, Symphonie des Grauens* veröffentlichte Film hatte ohne die Lizenz zum Original-Stoff gearbeitet, da der Erwerb der Urheberrechte als zu teuer empfunden wurde. Er fügt sich außerdem in eine Reihe expressionistischer Stummfilme ein, die die deutsche Produktion dieser Zeit auszeichnete.

Die Witwe, Florence Stoker, des 1912 (an Syphilis)<sup>81</sup> verstorbenen Autors wachte mit Argusaugen über das geistige Eigentum ihres Mannes. Wahrscheinlich aus finanziellem Interesse war es ihr ein großes Anliegen es nicht für den Profit anderer genutzt zu sehen ohne ihre eigenen Anteile am Erfolg zu gewährleisten. Sie verklagte Prana Film, erhielt Beistand von der Justiz und ließ die Kopien des deutschen Films verbieten. Alle noch in Verbreitung befindlichen Filmrollen sollten gesammelt und vernichtet, der Film in keinem Kino der Welt mehr vorgeführt werden.

### *Hollywoods „Kulturindustrie“*

Universal handelte in diesem Sinne bedachter und sicherte sich im Juni 1930 neben den Rechten am Roman (für vierzigtausend US-Dollar<sup>82</sup>) auch die Rechte an den englischen und amerikanischen Theaterversionen. Die Bühnenadaptionen von Dracula waren in den späten 1920er Jahren sowohl auf der britischen Insel als auch in den USA mit großem Erfolg angelaufen. Der endgültige Film orientierte sich hauptsächlich an den Bühnenversionen. Die Vermutung liegt nahe, dass man an Bekanntheit und Erfolg des Stückes anknüpfen wollte und die literarische Vorlage als weniger bekannt erachtete<sup>83</sup>. Außerdem wurde der Tonfilm, in der Übergangsphase vom Stummfilm, als dem Theater

---

<sup>81</sup> JÄNSCH, Erwin: „Vampir-Lexikon“, S.277

<sup>82</sup> SKAL, David J.: „Hollywood Gothic“, S.157

<sup>83</sup> Vgl. Ebd., S.93-109

verwandt betrachtet. Wie Dirk Luschewitz es in seiner Studie über den Vampir-Film anmerkt:

„At the beginning of the 1930s, taking a stage adaptation as the major source for a movie made sense for several reasons. First, the belief that a successful stage play adapted for the screen was a guaranteed hit was widespread in the early sound era, and the movie’s adherence to the Deane/Balderston version can therefore be regarded as an insurance policy for Universal’s investments in the project. Furthermore, the conventions of the stage enabled the studio to downplay the horror by having the characters talk about many horrible details instead of showing them. This strategy seems absurd today, but we have to keep in mind that in the pre-Dracula American cinema, the supernatural had systematically been denied.”<sup>84</sup>

Die Produktion des Films selbst war in allen seinen Phasen für Universal problematisch und wurde innerhalb des Studios kontrovers diskutiert. Während einige den Stoff als unverfilmbar ansahen, äußerten andere Bedenken, ob man dem Kino-Publikum solche phantastischen Inhalte zumuten könne<sup>85</sup>. Der Produzent des Films, Carl Laemmle Jr., der Sohn des Einwanderers und Unternehmensgründer Carl Laemmle Sr., hatte mit etlichen Rückschlägen und Absagen zu kämpfen bevor im Herbst 1930 die Dreharbeiten begangen. Für die Produktion eines Horror-Films hatte man zu Beginn des Ton-Films noch wenig Verständnis. Neben zahlreichen Absagen von Wunsch-Besetzungen für tragende Rollen, schien selbst Carl Laemmle Sr. wenig begeistert vom Projekt seines Sohnes.

Letztendlich setzte sich das „schreckliche“ Vorhaben durch und wurde mit einem Budget von \$355.000 eine relativ kostenintensive Produktion. Die Betonung liegt auf relativ, da sich das Unternehmen ein Jahr nach dem Börsencrash von 1929 in einer prekären finanziellen Lage befand (zum Vergleich: für den „Prestige“-Film *All Quiet on the Western Front* [USA, 1930, Lewis Milestone] veranschlagte man noch ein Budget von \$1,45 Million)<sup>86</sup>. Regie führte der damals sehr bekannte und erfolgreiche Tod Browning. Das Drehbuch und die Überarbeitung der Literatur- und Bühnenversion übernahm Garrett

---

<sup>84</sup> LUSCHEWITZ, Dirk: „Bram Stoker’s *Dracula* and the Vampire Genre“, S.191

<sup>85</sup> Ebd., S.165f.

<sup>86</sup> Ebd., S.167

Fort. Die Kameraarbeit kam von Karl Freund, der in den frühen zwanziger Jahren an Produktionen des deutschen Expressionismus mitgewirkt hatte<sup>87</sup>. Für die Rolle des Vampir-Grafen griff man gezwungenermaßen auf Bela Lugosi zurück.

Der ungarische Schauspieler hatte Dracula bereits auf mehreren Bühnen verkörpert und drängte auf die Rolle in der Kinoproduktion. Universal zeigte wenig Interesse am Ausländer, weil man den fremdländischen Akzent und die exotische Erscheinung des Mimen als Gefahr für den kommerziellen Erfolg des Films betrachtete. Dracula wurde von Universal ursprünglich mit Lon Chaney Sr. besetzt, der zusammen mit Tod Browning bereits in mehreren Universal Produktionen gewirkt hatte. 1927 hatten sie zusammen *London After Midnight* produziert, in dem die Hauptfigur vampiristische Züge aufzeigt<sup>88</sup>.

Bis kurz vor Drehbeginn fielen sämtliche Alternativen aus und Lugosi erhielt die Zusage, was sich im Nachhinein für Viele als Grundbaustein des kommerziellen Erfolgs erweist. Lugosis Interpretation des transsilvanischen Vampirs erlangte Kultstatus und wird noch heute als authentische und glaubwürdige Darstellung aufgenommen<sup>89</sup>.

*Dracula* war eine "reine" Studioproduktion und wurde mit nur wenigen Außenaufnahmen und mit im Studio aufgebauten Settings gedreht. Der Dreh war im Januar 1931 beendet und der Film wurde am 12. März erstmals öffentlich vorgeführt.<sup>90</sup>

### **Rezeption**

Die kritische Rezeption des Films war nur bedingt positiv und relativ gemischt<sup>91</sup>. Die Thematik menschlicher Vampire, die sich am Blut anderer laben, war für Viele zu morbide um sich als „Unterhaltung“ zu etablieren. Die phantastischen Elemente wurden in der Kritik wenig begrüßt. Man kritisierte den Stil und die produktionstechnische Qualität des Films und attestierte ihm ein Dasein als minderwertige B-Film-Produktion<sup>92</sup>. Das Roxy Theatre in New York, in dem „Dracula“ uraufgeführt wurde,

---

<sup>87</sup> Z.B.: *Der Golem, wie er in die Welt kam* (Deutschland, 1920, Carl Boese und Paul Wegener), *Der letzte Mann* (Deutschland, 1924, F.W. Murnau) und *Metropolis* (Deutschland, 1927, Fritz Lang), Vgl. PRÜßMANN, Karsten: „Die Dracula-Filme“, S.74

<sup>88</sup> JUNG, Uli: „Dracula“, S.92

<sup>89</sup> PRÜßMANN, Karsten: „Die Dracula-Filme“, S.83

<sup>90</sup> Für eine ausführliche Produktionsgeschichte des Films empfehle ich die sehr detaillierte Arbeit „Hollywood Gothic, the tangled web of Dracula from novel to stage to screen“ von *David J. Skal*. Skal führt mit sehr viel Überblick die verschiedenen Stränge zusammen, die letztendlich entscheidend für die erste offizielle Film-Adaption von Dracula waren.

<sup>91</sup> SKAL, David J.: „Hollywood Gothic“, S.199

<sup>92</sup> Ebd., S.200

nahm den Film nach nur acht Tagen aus dem Programm<sup>93</sup>. Er hatte in dieser Zeit ca. \$112.000 eingespielt. Eine respektable Summe, die aber keinen Kassenschlager ankündigte.

Zum Ende des Fiskaljahres 1931 wurden nach Angaben von Universal auf dem heimischen Markt bereits \$700.000 und somit etwa das Doppelte seiner Kosten Erlöst. Trotz der wenig überzeugten Kritiken war der Film ein kommerzieller Erfolg und wurde sehr populär. Bis 1936 hatte er ziemlich genau \$1.012.189,42 eingespielt. Als kommerziell erfolgreichster Film des Jahres 1931 war Dracula maßgeblich an der finanziellen Konsolidierung von Universal beteiligt<sup>94</sup>.

### ***Kino der Zwischenkriegszeit***

Wie bereits angerissen, versetzte das Vampir-Thema den Film in eine kulturelle und mediale Sonderstellung. Das relativ junge Medium befand sich immer noch in der Entwicklungsphase wurde aber schon früh aufgrund seiner propagandistischen und kompensatorischen Möglichkeiten zur Massenunterhaltung getrimmt. Das Hollywood-Studio-System bildete sich gerade und somit die arbeitsteilige und kommerzielle Produktion<sup>95</sup>.

Die ökonomische Orientierung der Produktion führte zu einem hart umkämpften Markt in dem das Interesse der Konsumenten, des bürgerlichen Publikums, der Primat zustand. Immer größerer technischer Aufwand und „künstlerische Ambitionen bei der Filmherstellung<sup>96</sup>“ waren das Ergebnis dieses wirtschaftlichen Konkurrenzkampfs.

„Die Bedürfnisse der Kundschaft, deren Ängste und Sehnsüchte, wurden von Seiten der Filmwirtschaft immer systematischer und zielstrebig bedient.“<sup>97</sup>

Oder eher: Ängste und Sehnsüchte *wollte* die Filmwirtschaft bedienen. Mit Ausrichtung auf das gewünschte und erwartete Zielpublikum wurden der Herstellungsprozess und die filmische Darstellung fortwährend standardisiert. Film etablierte sich wirtschaftlich und gesellschaftlich als Unterhaltungs- und Illusionsmedium.

---

<sup>93</sup> SKAL, David J.: „Hollywood Gothic“, S.200

<sup>94</sup> Ebd., S.204

<sup>95</sup> DORN, Margit: „Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen“, S.69

<sup>96</sup> Ebd., S.69

<sup>97</sup> Ebd., S.69

Die gesellschaftliche und politische Lage war gezeichnet von Krisen, sozialen und politischen Konflikten und wirtschaftlicher Stagnation. Die „Zwischenkriegszeit“ benennt historisch die Phase zwischen den beiden Weltkriegen, in denen wirtschaftliche und soziale Verschiebungen eine Reihe von Krisen bedingen die final im zweiten Weltkrieg münden. Die Industrienationen waren geprägt von Armut, Massenarbeitslosigkeit und politischer Radikalisierung<sup>98</sup>. Während Industrialisierung und technische Entwicklung bis dahin noch als Fortschritt optimistisch begrüßt wurden, prägten Wirtschaftsdepression und Krisenerfahrung das bürgerliche Bewusstsein. Der Zusammenbruch von Industrie und Landwirtschaft löste einen weltweiten Schock aus, der Rückgang der Produktion, Lohnkürzungen und Arbeitsausfall bedeuteten<sup>99</sup>.

### ***Kino als „Illusionsmedium“***

Insbesondere die untere Mittelschicht, als Hauptabnehmer der Kinoproduktion, war durchzogen von Ängsten vor sozialem Abstieg und den Sehnsüchten nach Reichtum und Luxus<sup>100</sup>. Das Kino gewann in dieser Situation Bedeutung als bezahlbare Ablenkung und Unterhaltung: es sollte kompensatorische Funktionen erfüllen. Dementsprechend richtete sich die filmische Produktion aus. Die Filme sollten entlastende und positive Gefühle in den Zuschauern hervorrufen, um sie von den Härten des Alltags abzulenken. Aus dem Illusionsanspruch entstand die Konvention die filmische Welt als möglichst realistisch und authentisch darzustellen. Nichts sollte den Schein der Illusion brechen. Wie Adorno und Horkheimer es polemisch formulierten:

„Die ganze Welt wird durch das Filter der Kulturindustrie gleitet. Die alte Erfahrung des Kinobesuchers, der die Straße draußen als Fortsetzung des gerade verlassenen Lichtspiels wahrnimmt, weil dieses selber streng die alltägliche Wahrnehmungswelt wiedergeben will, ist zur Richtschnur der Produktion geworden. Je dichter und lückenloser ihre Techniken die empirischen Gegenstände verdoppeln, um so leichter gelingt heute die Täuschung, daß die Welt draußen die bruchlose Verlängerung derer sei, die man im Lichtspiel kennenlernt.“<sup>101</sup>

---

<sup>98</sup> DORN, Margit: „Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen“, S.70

<sup>99</sup> Ebd., S.89

<sup>100</sup> Ebd., S.71

<sup>101</sup> ADORNO/HORKHEIMER: „Dialektik der Aufklärung“, S.134

Die Entwicklung zum Tonfilm stellte einen weiteren Schritt zur technisch lückenlosen Verdoppelung der empirischen Welt dar. Der Illusionscharakter fußte auf den technischen Möglichkeiten des Mediums sich als „realistische“ und „authentische“ Wiederholung zu präsentieren.

Dafür übernehmen die Filme Charakteristiken einer referentiellen Botschaft, wie Eco sie formulierte: „Diese nämlich muß, sobald sie die vom Kode geforderten Konventionen erfüllt hat, aufgegeben werden, damit ihre eigenen Zeichen und ihre Funktion im Kontext eindeutig werden“<sup>102</sup>. Damit die Illusion der gezeigten Welt vollständig ist, müssen die filmischen Zeichen untergehen. Je mehr sich die Signifikanten durch ein eindeutiges Signifikat ersetzen lassen, desto mehr erhält sich die Illusion einer natürlichen Darstellung der Welt.

„Die Botschaft wird folglich um so eindeutiger sein, je *redundanter* sie ist und je öfter die Signifikate bestätigt werden.“<sup>103</sup>

Für Horkheimer und Adorno beschreibt dieser „Stil“ die Totalität der Kulturindustrie, die in Wiederholung besteht<sup>104</sup>. Das Signifikat muss sich auf jedem Level der filmischen Darstellung wiederholen und bestätigt werden. Das Thema des Vampirs lief darum Gefahr mit diesem Anspruch zu brechen, da seine Existenz für das aufgeklärte Bürgertum nicht auf ein eindeutiges Signifikat verweist. Vampire sind offensichtlich Produkte der menschlichen Phantasie.

Hatten sich bisherige Hollywood-Produktionen damit beholfen ihren phantastischen Elementen eine rationale Erklärung beizupacken<sup>105</sup>, ließ sich ein solcher Kniff mit Stokers Vampir-Geschichte nicht vereinbaren. Die Existenz eines menschlichen, unsterblichen Vampirs würde den Illusionscharakter der filmischen Präsentation gefährden. Fragwürdig war auch, ob das Publikum Horror und phantastische Inhalte begrüßen würde. Wer wolle sich schon freiwillig einer solch schrecklichen Erfahrung hingeben?

---

<sup>102</sup> ECO, Umberto: „Apokalyptiker und Integrierte“, S.81

<sup>103</sup> Ebd., S.78

<sup>104</sup> ADORNO/HORKHEIMER: „Dialektik der Aufklärung“, S.144

<sup>105</sup> Zum Vergleich in Brownings *London After Midnight* werden die phantastischen Ereignisse rund um einen vermeintlich wiederauferstandenen Selbstmörder von dem von Lon Chaney Sr. gespielten Detektiv als Mordkomplott mit irdischen Mitteln aufgedeckt. SKAL, David J.: „Hollywood Gothic“, S.165

## Die Reise in Draculas Reich

### *Historische, geographische und kulturelle Grenzüberschreitung*

Während der Abenddämmerung fährt Renfields Kutsche durch eine wilde Berglandschaft. Die totale Einstellung gewährt Einsicht in das Terrain: der Weg führt über ein kurvenreichen und holprigen Pfad. Seine Reise führt ihn nicht bloß an einen anderen Ort, sondern gleichsam in eine vergangene Zeit. Eine junge Passagierin liest „scheinbar aus einem Reisebegleiter: „Among the rugged peaks that frown upon the Borgo Pass are found crumbling castles of a bygone age“<sup>106</sup>. Früh lässt der Film verlauten, dass sich Renfields Kutsche auf ein zerklüftetes und vergangenes Ziel hin bewegt. Die Berglandschaft Osteuropas (Abb.1) befindet sich in der Vergangenheit, einem hinter sich gelassenem Weltalter.



Abbildung 1: Die Berglandschaft Transsylvaniens

---

<sup>106</sup> DRACULA (1931), Universal, USA, 01:16 Min.

Die Geschwindigkeit der Kutsche reißt die Passagiere wortwörtlich aus ihren Sitzen und verstört den britischen Anwalt merklich. Er bittet den Fahrer nicht so schnell zu fahren. Im Gegensatz zu den asphaltierten Straßen Londons und den Automobilen müssen Renfield Bergpfad und Kutsche ebenso als Relikte einer vergangenen Zeit erscheinen, wie die Schlösser des Borgo Pass. In London würde ihm die Geschwindigkeit wahrscheinlich nicht auffallen. Die Bergpfade sind uneben und die Kutschen nicht gefedert. Für beides jedenfalls scheint ihm das Tempo unangemessen. Der Film verweist deutlich auf den Vorteil der urbanisierten Umgebung Londons und somit, implizit, auch der amerikanischen Metropolen. Die geographische Grenze zwischen Ost und West markiert Grenzen der menschlichen Zivilisationen und verortet in Transsilvanien eine bereits vergangene Kulturstufe.

Die kulturelle Differenz wird auf sprachlicher Ebene ein weiteres Mal bestätigt, wenn Renfields in klarem Englisch vorgetragene Beschwerde von einem einheimischen Mitfahrer beantwortet wird. Dieser spricht in Form einer eigenwilligen Interpretation des englischen Idioms und begeht dadurch eine Abweichung von der Norm, die in Verbindung mit seinem Aberglauben signifikant wird. Die Sprache wird hier zum Gradmesser westlichen Denkens und signalisiert nicht allein eine linguistische Trennlinie, sondern steht stellvertretend für den Einfluss westlicher Rationalität. Abweichungen von der sprachlichen Norm sind dem mythischen Aberglauben gleichgesetzt. Denn nicht nur dieser informative Mitfahrer, sondern auch die weitere bäuerliche Bevölkerung spricht Englisch mit außergewöhnlichen Akzenten. Übertroffen werden ihre Ausdrucksweisen nur von ihrem dunklen und magischen Herrscher Dracula.

### ***Grenzen der Rationalität***

Für die Einheimischen erklärt sich das rasante Tempo mit der Gefahr der Walpurgisnacht. Für sie ist die halsbrecherische Fahrt logisch begründet. Das dem Westler unverständliche Verhalten ist vorerst „rationalisiert“, auch wenn die Begründung sich als abergläubischer Humbug nicht ernst nehmen lässt.

Von Westen anreisend befindet sich Renfield noch auf der helleren Seite der Realität. Das Zwielflicht der Abenddämmerung liest sich hier wie die Bestätigung, dass in diesem Bereich der Welt die Aufklärung (Licht) noch mit primitiver Magie (Nacht) zu ringen hat. Gerade dem englischsprachigen Publikum muss sich diese Analogie auf das Tageslicht ergeben haben, denn das englische Wort für Aufklärung (enlightment) trägt bereits die

Assoziation mit Licht in sich. Renfield entfernt sich mit jedem Meter von seiner durch das Licht der Aufklärung erhellen Heimat und nähert sich dem unaufgeklärten Raum, den das osteuropäische Transsilvanien hier darstellt.

Auf der nächsten Station, einem Gasthof, manifestieren sich Aberglauben und religiöse Mythen, die Renfield rational überwunden glaubt. Der Wirt warnt vor Schloss Dracula, denn der Graf sei ein Vampir und lebe dort mit seinen blutrünstigen Bräuten. Doch der aufgeklärte Bürger weiß, dass es solche magischen Ungeheuer nicht geben kann. Renfield pocht pflichtbewusst auf die Fahrt zum Borgo Pass. Seine rationale Widerstandskraft siegt, woraufhin ihm eine alte Bäuerin ein Kruzifix mit auf den Weg gibt, „for your mother’s sake“<sup>107</sup>. Das an einer Halskette befestigte Kruzifix verweist für den Engländer auf eine überkommene katholische Symbolik<sup>108</sup> und verkörpert den Glauben an rituelle Magie. Dass Renfield dasselbe Kruzifix später angelegt haben wird, verdeutlicht wie sehr er sich bereits von seinem rationalen Ursprung entfernt hat. Hier befindet er sich schon im Wirkungsbereich des Vampirs, der von seinem Schloss aus über die örtlichen Bauern herrscht. Diese Leben in einer feudalen Sozialstruktur, die inszenatorisch an den Grenzen der Rationalität lokalisiert ist und eine überwundene Gesellschaftsform darstellt. Das bäuerliche Gehöft mit seinen geschäftigen Treiben und den unzähligen Haushaltsmitgliedern steht in deutlichen Kontrast zu den Bildern der bürgerlichen Familie Londons, in die Dracula eindringen wird.

### ***Draculas Reich***

Am Borgo Pass angekommen befindet sich Renfield mittlerweile fernab der Aufklärung. Es ist Mitternacht und er steigt in die Kutsche von Graf Dracula. Im Schloss angekommen, verdichtet sich der Eindruck einer vergangenen und unnatürlichen Realität. Das Schloss ist eine Ruine und erinnert stark an einen Sakralbau: „Castle Dracula is Religion in ruins“<sup>109</sup>. Es handelt sich um „Draculas Reich (sein Schloß und später das Gewölbe von Carfax Abbey), das deutlich als historische Architektur

---

<sup>107</sup> DRACULA (1931), Universal, USA, 02:37 Min.

<sup>108</sup> In Stokers Roman erhält Jonathan das Kruzifix von der „old lady“ und nimmt es nur aus Gutmütigkeit an. Sein bürgerliches Bewusstsein wertet das Symbol eigentlich „as in some measure idolatrous“, als Götzendienst und magischer Ritus. In der Fußnote der kommentierten Romanversion heißt es: „After the Oxford Movement of the 1830s and early 1840s, which sought to revitalize the church of England by reviving certain Roman Catholic practices, Victorian Anglicanism was particularly suspicious of anything that smacked of Catholic relics and rituals.“; STOKER, Bram: „Dracula“, S.13

<sup>109</sup> SKAL, David J.: „Hollywood Gothic“, S.197

gekennzeichnet ist und als Stätte des Unheimlichen, Morbiden auch zugleich das „vorrationalistische Stadium der Kulturgeschichte symbolisiert“<sup>110</sup>.

Kein menschliches Leben kann sich hier entfalten, so macht es den Eindruck. Tiere kriechen durchs Gewölbe. Ein kleiner Schwarm Fledermäuse flattert vor den offenen Fenstern auf und ab. Renfield befindet sich mittlerweile in einem animalischen Raum. Hier, in den Ruinen menschlicher Kultur, hausen nur Tiere.

### ***Verlust der Rationalität/rationalen Urteilskraft***

Nachdem sein Gastgeber sich ihm vorstellt, dringt Renfield weiter ins dunkle, regressive und animalische vor, trotz des unwirtlichen Raums und trotz aller seltsamen Vorkommnisse wie den Warnungen der Bauern und einer riesigen Fledermaus, die statt des Kutschers die Pferde Richtung Schloss Dracula führt. Die Ignoranz gegenüber diesen unheilvollen Zeichen demonstriert seine Unfähigkeit den Vampir abzuwehren, ein Aspekt der später durch die Person des Van Helsing explizit wird. Renfield verlässt den gesicherten Bereich westlicher Rationalität und erweist sich als unfähig „seine rationalistische Urteilskraft“<sup>111</sup> beizubehalten. Hatte er sich auf dem Bauernhof noch gegen den Aberglauben erwehren können, ist seine psychische Widerstandsfähigkeit in Draculas Reich komplett aufgeweicht.

Nachdem Renfield die Abwicklung des Geschäfts gelingt, wird er noch in der gleichen Nacht von Dracula attackiert. Mit Geschäftsvollzug ist das letzte Instrument westlichen Denkens verbraucht, mit dessen Hilfe der Anwalt den fremdländischen Raum einordnen konnte. Renfield hat spätestens jetzt die Grenze, jenseits welcher seine westlichen Denkmuster, vorneweg die Rationalität, ihre Wirkungskraft verlieren, überschritten.

### ***Der Sexualitätsaspekt der Reise***

Grundsätzlich demonstriert Renfields Geschäftsreise aber auch eine bürgerliche Norm für heranwachsende Männer, wonach sie sich bei Auslandsreisen sexuell „austoben“. Als gängige gesellschaftliche Konvention des gehobenen Bürgertums wurden diese Aufenthalte in anderen Kulturräumen als Bildungsreisen gehalten, die den Horizont erweitern sollen<sup>112</sup>. Dass diese Reisen oft auch als sexuelle Exzesse und Triebbefriedigung genutzt wurden, ist bereits in Stokers Roman angelegt<sup>113</sup>.

---

<sup>110</sup> JUNG, Uli: „Dracula“, S.103

<sup>111</sup> Ebd., S.100

<sup>112</sup> Ebd., S.100

<sup>113</sup> Die Konsequenzen dieser sexuellen Eskapaden sind bei Stoker mit eher milden Konsequenzen verbunden: „Renfield reist geschäftsbedingt in den Südosten Europas, verlässt die westliche Welt der Rationalität und der

Über eine gewaltige steinerne Treppe (Abb.2), die in der psycho-analytischen Deutung den Sexualakt symbolisiert<sup>114</sup>, führt Dracula Renfield auf ein anderes „Level“ der Sexualität, wo er diesen auch vampirisiert bevor ihn seine drei Vampirbräute anfallen. Der phantastische Vampirismus, das Beißen und Blutsaugen, bleiben für den Zuschauer dennoch ebenso unerklärlich wie für das Opfer selbst. Bevor es zum Kontakt der beiden Männer kommt blendet der Film ab. Ob es sich bei dem Übergriff um einen Vampirbiss handelt oder Dracula Renfield lediglich in seinem Ohnmächtigen Zustand fortschafft, ist nicht zu klären. Der ursprüngliche Annäherungsversuch der drei Vampirbräute und die sexuelle Topographie des Raumes färben den Angriff zumindest latent homoerotisch.

### ***Konsequenzen des Kontakts***

Jedenfalls wird Renfield nach seinem (homosexuellen, und somit dysfunktionalen) Kontakt mit Dracula zu seinem Diener und einem Zoophagen. Nicht nur sein Gebaren wirkt von da an in all seiner Exaltiertheit und Expressivität verrückt, sondern auch sein Status als rationales Subjekt ist durch seine Dienerschaft verschoben. Dracula fortan als „Master“ ansprechend verliert Renfield seine freie Individualität, die ihm das westliche Bürgertum erst ermöglichte, und tritt in eine vorbürgerliche Herrschaftsstruktur ein, die ihn zum Herrschaftsobjekt des adeligen Grafen macht. Der Verlust der Individualität geht mit abnormen und extremen Essgewohnheiten einher. Er beginnt Kleingetier lebendig zu verspeisen, um ihre Lebenskräfte aufzunehmen.

---

bürgerlichen Etikette und kehrt als Verrückter zurück, ein Aspekt, der in Stokers Roman allenthalben durch Jonathan Harkers Gehirn-Fieber angedeutet wird und erst von Francis Ford Coppola in Bram Stoker's Dracula wieder aufgegriffen werden wird.“ Ebd., S.100

<sup>114</sup> FREUD, Sigmund: „Die Traumdeutung“, S.376



**Abbildung 2: Dracula begrüßt Renfield in seinem Schloss**

Renfields verspeisen von Fliegen, Spinnen und Spatzen hat keinen ausreichenden Nährwert um das Überleben eines erwachsenen Mannes zu gewährleisten. Sein Tod am Ende des Films unterstreicht die Konsequenzen seiner Grenzüberschreitung. Das Eindringen in ein zu tiefes Level des animalischen, triebhaften und magischen führt zu Brüchen des Subjektstatus und in letzter Konsequenz zu einem Verlust der Lebensfähigkeit des Individuums.

Renfields Entwicklung unterstreicht die Bedeutung westlicher Kulturwerte für die individuelle Überlebensfähigkeit. Draculas Reich, das nur über die physische Grenzüberschreitung, außerhalb der westlichen Kultur, erreichbar ist, ist furchteinflößend und abstoßend, weil es sich gegen jede verwertbare Erfahrung sperrt. Der Vampir wird hier zu einem „Repräsentant eines historisch überwundenen vorrationalen Zeitalters und zugleich einer historisch überwundenen Lebensform“<sup>115</sup>, deren Existenz unverständlich ist. Sie steht außerhalb der westlichen Erkenntnis- und Ordnungsmethoden und führt zu einer rückschrittlichen und uneffektiven Lebensform. Am Werdegang Renfields werden die Konsequenzen einer Annäherung an diese so als unnatürlich charakterisierte Sphäre definiert.

---

<sup>115</sup> JUNG, Uli: „Dracula“, S.97

An Renfield, der die einzige Figur mit erkennbarer emotionaler Entwicklung ist, wird Draculas Kontext auf geographischer, sozialer und historischer Ebene qualifiziert. Durch den mentalen Niedergang (Sinn-Wahnsinn) und finalen Tod des Westeuropäers wird sein bürgerlicher und urbaner Ursprung als sinnvolle Lebensweise installiert.

## **Invasion der westlichen Kultur**

Die Immigration des Vampirs nach London bedeutet nun eine Kontamination der westlichen Gesellschaft mit seinem durch Renfields Reise strukturierten Ursprung. Dracula droht seine historische und kulturelle Entwicklungsstufe sowie seine Form der Sexualität, die beide vom Film geographisch im Osten Europas lokalisiert werden, durch diese Grenzüberschreitung auf den Westen auszubreiten. *Dracula* gestaltet den Vampirismus als eine „Bedrohung des Status quo von außen“<sup>116</sup>, die eine existenzielle Gefahr für Vertreter der westlichen Gesellschaften bedeutet.

„With its luxurious music hall, freely traveled paved streets, and landscaped sanitarium, England could almost be on another planet than Transylvania, though the vampire proves to us that his wild and primitive homeland is within easy striking distance of the modern world.“<sup>117</sup>

## **London, Vertreter der westlichen Welt**

Im Gegensatz zur Romanvorlage und in Anlehnung an die Theaterversionen ist der ausländische Vampir in *Dracula* eine Gefahr für die Gesellschaft der 1930er Jahre und nicht das spätviktorianische London. Draculas endgültige Ankunft in der westlichen Kultur wird durch eine bevölkerte Straßensequenz inszeniert, die erkennen lässt, dass die Handlung in der Gegenwart der Entstehungszeit angesiedelt ist<sup>118</sup>.

Der Film verzichtet darauf London in Form von signifikanten Wahrzeichen zu bebildern und liefert stattdessen einen einfachen Zwischentitel, der den Ortswechsel markiert. Insgesamt beschränkt er sich auf wenige Außenaufnahmen und liefert ein Stadtbild, das stellvertretend für die urbanen Metropolen der westlichen Welt gesehen werden kann. Dass die genaue Lokalisierung eine nur untergeordnete Rolle spielt verdeutlicht sich an der ungenauen geographischen Zuordnung. Die beiden Handlungsorte in England

---

<sup>116</sup> JUNG, Uli: „Dracula“, S.97

<sup>117</sup> WALLER, Gregory A.: „Tod Browning's Dracula“, in: „Dracula“, Bram Stoker, S.383

<sup>118</sup> JUNG, Uli: „Dracula“, S.97

(London und Whitby) liegen nicht sehr nahe beieinander, entgegen der mehrfachen Angaben des Films<sup>119</sup>.

Zwar attackiert Dracula bei seinem einzigen öffentlichen Auftritt ein ärmliches Blumenmädchen, doch unternimmt der Film keine Verweise auf die soziale Realität der 30er Jahre und die Verelendung der unteren Gesellschaftschichten<sup>120</sup> innerhalb der westlichen Großstädte. Seine Attacken werden sich später nur auf die beiden Frauen Mina und Lucy fokussieren, die als Teil der Familie von Dr. Seward zur bürgerlichen Elite gehören. Dracula dringt in eine Schicht des gehobenen Bürgertums ein, „das in eleganten, weiträumigen Häusern mit dem dazugehörigen Personal wohnt und sich die Zeit bei Opernbesuchen vertreibt“<sup>121</sup>. Anders als die Bauern-Familie Transsilvaniens betreibt diese Familie keinen Gasthof und leistet nicht die physische Arbeit der grundsätzlichen Selbsterhaltung<sup>122</sup>. Das Oberhaupt der Familie ist kein Gastwirt, sondern Leiter einer mentalen Heilanstalt. Das in *Dracula* präsentierte Bürgertum scheint nicht betroffen von den Folgen der Weltwirtschaftskrise und zeigt sich unbeschwert und bis zum Eintreffen des Vampirs von existenziellen Sorgen befreit.

Als Vertreter der europäischen Adelsaristokratie orientiert sich Graf Dracula auch in der westlichen Industrie-Gesellschaft an einer entsprechend höheren sozialen Schicht. Im Gegensatz zu seiner mit Herrschaft verbundenen feudalen Herkunft steht das Bürgertum jedoch in seinem ganzen Lebensstil für die Errungenschaften der bürgerlichen Kultur. Durch ihre ungefährdete und selbstbestimmte Lebensart repräsentieren sie die Vorzüge von Industrialisierung und Technologieentwicklung. So werden die Mitglieder des Haushalts in der Gegenüberstellung mit Dracula und seiner Herkunft zu „genuinen Vertretern des Westens“<sup>123</sup>, an welchen der Film die Gefahr der Vampir-Invasion durchspielt.

*Dracula* inszeniert keine westliche Gesellschaft mit einer deutlichen sozialen Hierarchie oder inneren Konflikten. Die Oberflächenstruktur des Films beschränkt sich auf eine grobe Gegenüberstellung von Adelsaristokratie und Bürgertum, von feudalen und bürgerlichen Lebensformen sowie von Ost und West. Der letzte Aspekt, verdeutlicht sich in der Namensgebung von Lucy. Stoker verlieh ihr den Nachnamen, Westenra, der

---

<sup>119</sup> JOSLIN, Lyndon: „Dracula goes to the Movies“, S.29

<sup>120</sup> JUNG, Uli: „Dracula“, S.97

<sup>121</sup> Ebd., S.97

<sup>122</sup> Ebd., S.97

<sup>123</sup> Ebd., S.98

„Licht des Westens“ bedeutet und in Brownings *Dracula* zum noch vereinfachteren Weston wurde.

### ***Die weiblichen Opfer: Mina und Lucy***

Mina und Lucy differenzieren unverheiratete Frauentypen und die jeweiligen Bedeutungen für die bürgerliche Gesellschaft. Mina „verkörpert die adrette, zukünftige Ehefrau mit vernünftiger und realistischer Einstellung zu den ihr gebotenen Möglichkeiten“, während Lucy „für einen leichtfertigen Typ von unverheirateter Frau steht, der aus bürgerlicher Sicht für die Ehe auch gar nicht tauglich ist“<sup>124</sup>. Die beiden Frauen werden nicht nur auf Handlungsebene (durch Tod oder Leben) qualifiziert, sondern auch in Kleidung, Auftreten und Inszenierung an zwei „unterschiedliche Formen von weiblichen Lebensentwürfen zu Beginn der dreißiger Jahre“<sup>125</sup> gebunden.



**Abbildung 3: Dracula drängt in den Kreis der Familie**

In der Szene im Symphonie-Orchester (Abb.3) werden sie durch die Bildkomposition deutlich gegenübergestellt. Die Einstellung frontal auf die Loge positioniert die Verlobten Mina und Jonathan gegenüber Dr. Seward und Lucy, die offensichtlich in keinem intimen Kontakt stehen. Mina trägt ein mädchenhaftes Abendkleid mit Schleife,

<sup>124</sup> DORN, Margit: „Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen“, S.94

<sup>125</sup> JUNG, Uli: „Dracula“, S.99

Rüschen und halblangem, welligem Haar. Lucy trägt ein schulterfreies Kleid und einen „Bob“-Haarschnitt, beides Zeichen von Promiskuität, die visuell an die „Jazz-Babys“<sup>126</sup> der amerikanischen 1920er Jahre erinnern.

Nachdem Dr. Seward die Loge verlässt um einen (von Dracula fingierten) Anruf entgegen zu nehmen, nimmt Dracula die Position neben Lucy und analog zu Jonathan ein. Auf diese Weise verdeutlicht sich visuell die Verbindung zwischen Lucy und Dracula, sowie sein Eindringen in den Kreis der Familie.

Der Unterschied zwischen den Frauentypen wird im Dialog noch einmal wiederholt, wenn Mina sich an Licht und Leben orientiert und Lucy sich vom Erscheinen Draculas zu Tod und morbider Romantik hinreißen lässt. Nachdem der Graf sich als neuer Nachbar der Familie vorgestellt hat zeigt sich Mina in erster Linie erfreut, dass es wieder Licht in den trostlosen und alten Fenstern von Carfax Abbey geben werde. Auch ihr Verlobter stimmt in den Tenor ein und bestätigt, dass Draculas Domizil einer gründlichen Überholung bedürfe um bewohnbar zu sein. Beide unterstreichen so ihre „Normalität“. Lucy scheint sich von Draculas Eigenartigkeit angezogen zu fühlen. Nachdem Dracula offenbart, dass er wenige Reparaturen am Anwesen vornehmen wolle, rezitiert sie einen morbiden Toast über den Tod.

In der nächsten Szene verbindet sich diese Werte-Orientierung mit der Funktion der Frau für Familie und Gesellschaft. Im Schlafzimmer Lucys besprechen die beiden Frauen ihre Begegnung mit Dracula. Mina bestätigt ihre Charakterisierung als adäquate Ehefrau indem sie unterstreicht, dass für sie nur ein normaler Mann wie Jonathan in Frage komme. Lucy, deren Extravaganz und Eitelkeit durch ihre Position vor dem Spiegel bestätigt wird, zeigt sich fasziniert von Dracula und verbalisiert ihre Unzufriedenheit mit bürgerlichen Normen in ihrem Desinteresse gegenüber einem „normalen“ und „durchschnittlichen“ Mann wie John, der als Vertreter des Westens eigentlich den adäquatesten Bewerber darstellt.

„Für Lucy ist in diesem Zusammenhang offenbar die westliche Kultur nicht allein identitätsstiftend. Vielmehr spricht aus ihrer Erwartung gegenüber der sozialen Aufwärtsmobilität zugleich auch ein Ungenügen an ihrer eigenen Position in der Gesellschaft.“<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> SKAL, David J.: „Hollywood Gothic“, S.195

<sup>127</sup> JUNG, Uli: „Dracula“, S.98

Unterstrichen wird auch, dass Lucy hier familiär und finanziell unabhängiger<sup>128</sup> ist als Mina, die an einen Vater und einen Verlobten gebunden ist. Lucy erhofft sich in der Figur des exotischen Adligen eine Möglichkeit zum sozialen Aufstieg und verfällt der irrationalen und unnatürlichen Form der sexuellen Reproduktion, die Dracula vollzieht. Dadurch wird ihre Unabhängigkeit von gesellschaftlichen Verbindungen im Zusammenhang mit Identitätsstiftenden Elementen negativ gezeichnet.

Neben diesen als gefährlich charakterisierten persönlichen Ambitionen zeigt Lucy auch eine sexuelle Offenheit, die den bürgerlichen Sexualnormen widerspricht. Durch das Öffnen ihres Fenster ermöglicht sie dem zur Fledermaus transformierten Dracula das Eindringen in ihr Schlafzimmer. Das Fenster ist ein Verweis auf die Sexualität Lucys und auf den weiblichen Körper im Allgemeinen. Nach Freud ist ein Zimmer psychologisch als Frau zu verstehen, daher das umgangssprachliche Wort „Frauenzimmer“. Die Assoziation liegt aufgrund der Öffnungen nahe<sup>129</sup>. Dracula dringt hier also symbolisch durch eine der Körperöffnungen Lucys ein und es kommt in der Folge zum tödlichen Übergriff, in Form des, spätestens jetzt stark sexuell konnotierten, Vampirbisses.

Lucy verstirbt im weiteren Verlauf der Handlung zügig und beiläufig. Im Vergleich zur Romanvorlage, in der der Kampf um ihr Leben einen entscheidenden Teil der Erzählung bildet, scheint sie in Brownings *Dracula* nur wenige Minuten des Filmmaterials wert zu sein. Ihre mangelnde Bereitschaft sich den Gesellschaftskonventionen zu beugen macht sie zu einer inadäquaten weiblichen Sexualoption, was durch die mangelnde narrative Exposition noch bestärkt wird.

Draculas Wahnsinn endet also nur für die abhängige und bescheidene Mina glücklich. Minas Freundin Lucy sympathisiert von Anfang an mit Dracula. Ihre Affinität charakterisiert sie als bereits verdorben und verkörpert abnorme, dysfunktionale, egoistische und animalische Werte. Sie kann nicht mehr vor dem Vampir gerettet werden, weil sie ihm in ihren Abweichungen von gesellschaftlichen Normen bereits gleich ist.

Durch die unterschiedlichen Schicksale demonstriert sich Draculas Einfluß auf die Identität der Frau innerhalb der westlichen Kultur. Seine Abweichungen werden hier sozial qualifiziert und durch Lucys Tod als für die westliche Gesellschaft schädlich und ungeeignet charakterisiert.

---

<sup>128</sup> JUNG, Uli: „Dracula“, S.99

<sup>129</sup> FREUD, Sigmund: „Die Traumdeutung“, S.377

### ***Dracula: Bedrohung der Sexualität***

Gerade dadurch, dass Draculas weibliche Opfer im Gegensatz zu Renfield versterben erhalten seine Angriffe eine stark heterosexuelle Komponente. Seine Invasion des Bürgertums und der Familie bedeutet eine Bedrohung der Sexualität. Ihre bürgerlichen Werte stehen im Kontrast zu den durch Dracula vermittelten Formen von Extravaganz und erotischer „Aufgeschlossenheit“<sup>130</sup> und definieren die natürliche Form geschlechtlicher Liebe.

Die männlichen Vertreter der westlichen Kultur stehen Dracula dabei entweder hilflos gegenüber oder sind selbst keine adäquaten Partner zur sexuellen Reproduktion. Dr. Seward, im Roman immerhin noch einer der Verehrer Lucys, ist hier als Vater Minas und Mann gehobenen Alters außerhalb der bürgerlichen Sexual-Vorstellungen gezeichnet. Er spielt für die Partnerwahl der jungen Frauen keine Rolle und kann sich bei der Jagd auf den Vampir nur der Autorität Van Helsing unterordnen, bis er zuletzt bei der Errettung seiner Tochter zum tatenlosen Statist wird.

Das zweite männliche Mitglied der bürgerlichen Gesellschaft ist als jugendlicher Verlobter Minas bereits als Sexualpartner genormt. Zwischen Jonathan und Mina drängt sich Dracula nun und droht neben der bereits verstorbenen Lucy auch die heiratswilligere der potenziellen Mütter für sich einzunehmen. Harker wehrt sich lautstark gegen den Verlust seiner Partnerin, kann aber aufgrund seiner mangelnden Kompetenz und Autorität nur wenig ausrichten.

Nachdem Dracula seine Geliebte bereits vampirisiert hat, fällt Jonathan eine Veränderung an Mina auf, die er als Steigerung ihrer sexuellen Anziehungskraft wahrnimmt. Er sieht in ihr „a changed girl“<sup>131</sup> und Uli Jung bemerkt richtigerweise, dass er ihre darauffolgenden Annäherungsversuche als eine Form der Vergewaltigung empfindet<sup>132</sup>. Die gesteigerte Sexualität der potenziellen Mutter verdeutlicht die Schwäche Jonathans, der nicht in der Lage ist sich der Frau, die er liebt, körperlich zu nähern. Der Vampir ist ein sexueller Rivale, dem Jonathan machtlos gegenüber steht.

Draculas einnehmende Vorgehensweise steht dazu im kompletten Gegensatz. Ihm ist es ein Leichtes sich den Frauen zu nähern und sie sich ihm Untertan zu machen. Darin lassen sich männliche Allmachtsphantasien erkennen, die Dracula realisiert. Er erfüllt sich die sexuellen Wünsche die den heranwachsenden Männern versagt bleiben.

---

<sup>130</sup> Vgl. DORN, Margit: „Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen“, S.98

<sup>131</sup> DRACULA (1931), Universal, USA, 62:16 Min.

<sup>132</sup> JUNG, Uli: „Dracula“, S.108

Auf dieser Ebene liest sich *Dracula* wie ein sexueller Sozialisierungsprozess für Frauen und Männer. Anhand der weiblichen Opfer werden die gewünschten Formen weiblicher Lebensführung qualifiziert und Abweichungen (mit dem Tod) abgestraft. Auf der anderen Seite, begeht der Vampir die sexuellen Wünsche junger Männer und durchlebt sie mit allen (auch negativen) Konsequenzen. Der Film verhandelt dadurch Sexualkonventionen und qualifiziert sie durch das Monster in sozialer und existenzieller Hinsicht. Seine kulturelle Entwicklungsstufe, seine Form der Sexualität und seine von bürgerlichen Standards abweichende Identität stellen eine auf geographischer, sozialer und historischer Ebene der westlichen Gesellschaft entgegengesetzte Lebensform dar.

### **Van Helsing, Rettung und Gefolgschaft**

Dracula droht den Erhalt der Gemeinschaft durch seinen Einfluss zu zerstören. Nur der Wissenschaftler Van Helsing kann mit Hilfe seiner Kenntnisse die Ordnung der Familie wiederherstellen. Die Bekämpfung des Vampirs ist Van Helsing durch seine gesellschaftliche Stellung möglich. Er ist ein Mann der Wissenschaft, Medizin und religiösen Moral. Neben dem nötigen Wissen verfügt er über die Autorität das bedrohlich Andersartige zu identifizieren und zu bannen und stellt sich Dracula entgegen.

„Van Helsing is master from his first appearance in the film, when he – dressed in a white labcoat – examines Lucy’s body in a large operating room (while other doctors watch from a gallery of seats) and then views Renfield’s blood under a microscope. Costume and décor in these two scenes (which have no analogue in the novel or the play) immediately establish Van Helsing as an authoritative man of science. Later he reveals that he has devoted a `lifetime to the study of many strange things, little known facts which the world is perhaps better off for not knowing`.“<sup>133</sup>

Durch sein Verhalten gegenüber den Opfern des Vampirs wird Van Helsing mit ärztlicher Fürsorge charakterisiert und „verkörpert die Benevolenz des aufgeklärten Bürgertums“<sup>134</sup>. Die räumliche Organisation des Films stellt seinen wissenschaftlichen

---

<sup>133</sup> WALLER, Gregory A.: „Tod Browning’s *Dracula*“, in: „*Dracula*“, Bram Stoker, S.386

<sup>134</sup> JUNG, Uli: „*Dracula*“, S.105

Kontext in klarem Gegensatz zu Draculas Reich. Seine Welt ist modern, rational und begreifbar. Der Hörsaal, sein Büro und die Wohnräume der Familie Seward sind klar geordnete und funktionale Räume, die für den Zuschauer nachvollziehbare Strukturen besitzen. Dagegen sind die Räume Draculas (sein Schloß und Carfax Abbey) unübersichtlich und teilweise dysfunktional, wodurch sich ihre Bedeutung als rein symbolischer Raum verstärkt<sup>135</sup>. Durch diese klare Trennung von Morbidem/Unheimlichem auf der einen und Rationalem/Heimischen auf der anderen Seite, wird Van Helsing als Meister der heimischen Welt zum Retter vor der bösen Bedrohung.



**Abbildung 4: Die Gewölbe von Carfax Abbey**

Im Gegenzug erwartet er unumstrittene Gehorsamkeit, die den Vertretern des Bürgertums Einschränkungen abverlangt. Während Dracula von Renfield als „Master“ angesprochen wird, beharrt Van Helsing selbst gegenüber dem widerspenstigen Jonathan Harker auf seinen Führungsanspruch: „I must be master here or I can do nothing“<sup>136</sup>. Van Helsing lässt keinen Widerwillen zu und beruft sich auf seine wissenschaftliche und gesellschaftliche Autorität und begründet seinen Führungsanspruch mit der unerklärlichen Gefahr des Vampirs. Er stellt die Bürger vor

---

<sup>135</sup> JUNG, Uli: „Dracula“, S.109

<sup>136</sup> DRACULA (1931), Universal, USA, 54:25 Min.

die Wahl ihm entweder bedingungslos zu gehorchen oder den Vampir walten zu lassen. Darin zeigt er sich, ebenso wie Dracula, daran interessiert seine Gefolgschaft zu erweitern.

### ***Van Helsing's Weltbild***

Harker, der bis zuletzt an seinem Rationalismus festzuhalten versucht, zeigt Unbehagen mit den Heilmethoden des ausländischen Professors und pocht auf die Anwendung irdischer Mittel. Nachdem Mina von Dracula bereits vampirisiert wurde, wehrt er sich vehement gegen Van Helsing's Vorgehensweise und möchte Mina entweder aus Whitby fortschaffen oder die Polizei einschalten. Er verweist den Vampir in den Bereich der Fiktion: „Professor... vampires only exist in ghoststories“<sup>137</sup>. Auch Dr. Seward zweifelt zu Beginn an der Glaubwürdigkeit der abergläubischen Erklärung der unverständlichen Phänomene:

„*Dracula* argumentiert in einer dezidiert anti-szientifischen Haltung, indem der Film *Van Helsing* als einen Vertreter einer vorurteilsfreien Wissenschaftshaltung inszeniert: während Seward sich in seiner Argumentation nur schwach auf wissenschaftstraditionelle Lehrsätze beruft („Modern science does not admit of such a creature.“), stellt sich Van Helsing als Überwinder der Schulwissenschaften dar, der, fußend auf überkommenem Geheimwissen, eine Synthese aus Naturwissenschaft und Aberglaube schafft.“<sup>138</sup>

Diese neue Wissenschaftssynthese verbindet das Verständnis westlicher Kultur mit einem zur Bekämpfung des Bösen notwendigem magischem Spezialisten-Wissen. Denn der Vampir ist nicht allein Stoff von Geistergeschichten oder das Produkt unwahrer mythischer Aberglauben, als welches Dr. Seward ihn gegen die Realität der Wissenschaft abgrenzt, sondern eine reale Bedrohung. Van Helsing ist überzeugt eine wissenschaftliche Erklärung in den phantastischen Vorkommnissen ausmachen zu können: „... the superstition of yesterday can become the scientific reality of today.“<sup>139</sup> Für ihn verbirgt sich hinter den primitiven Mythen und dem Aberglauben eine erfahrbare Wahrheit, die die Erkenntnismethoden der Wissenschaft noch nicht aufgedeckt

---

<sup>137</sup> DRACULA (1931), Universal, USA, 44:15 Min.

<sup>138</sup> JUNG, Uli: „Dracula“, S.103f.

<sup>139</sup> DRACULA (1931), Universal, USA, 31:15 Min.

haben<sup>140</sup>. Der Untote ist Teil einer Realität, die das westliche Denken noch nicht entdeckt hat, aber akzeptieren muss, wenn es sich erhalten will. Denn so sehr es die Existenz eines Vampirs in den Bereich der Fiktion und Imagination verweist, kann es die Realität der verstorbenen und vampirisierten Frauen nicht leugnen.

Zur Bekämpfung des Vampirs zwingt Van Helsing die Ungläubigen die Existenz dieser Phänomene anzuerkennen und sich ihres Mangels an Wissen bewusst zu sein. Er unterwirft seine unterlegenen Mitstreiter, die sich ihm zu widersetzen versuchen, und forciert sein scheinrationales Weltbild. Dabei beruft er sich vehement auf seine wissenschaftliche Autorität und erklärt die für die Bürger unverständlichen Phänomene, wobei seine Erklärung jedoch stark mit ihrem rationalen Realitätsverständnis bricht.

Aber seine widersprüchliche Wissenschaftshaltung macht die vampirische Bedrohung von außen als Impuls zur Weiterentwicklung der gesellschaftlichen Normen verständlich. Die Existenz des phantastischen Monsters und die Folgen für die westliche Kultur stellen gängige gesellschaftliche Konventionen in Frage. Renfields Auslandsreise, die wirtschaftliche Verwertungsinteressen verfolgt, aber auch als sexuelles Ventil für junge Männer dient, ermöglichte überhaupt erst die Invasion des Untoten. Lucys sexuelle Freizügigkeit und Wunsch nach sozialer Selbstbestimmung werden zum Angriffspunkt für die neue kulturelle Ordnung des Grafen. Und die sorgenfreie Unbeschwertheit, das Festhalten an ein rationales Verständnis von Realität und Fiktion, die alle Vertreter des Westens mit Ausnahme von Van Helsing teilen, ermöglicht die unauffällige Expansion von Draculas Einfluss.

Die Gesellschaft zeigt sich bei der Vorgehensweise des Vampirs zwar anfällig, aber nicht grundsätzlich erschüttert. Erst das Eindringen des Untoten stürzt das westliche Bürgertum in eine Krise. Das Gesellschaftsbild in *Dracula* markiert an der Bedrohung den Zeitpunkt an dem die westliche Kultur am Scheideweg steht und Entscheidungen und Maßnahmen für eine notwendige Entwicklung treffen muss. Die Vehemenz mit welcher Van Helsing sein Weltbild durchsetzt lässt im Auge seiner ärztlichen Fürsorge und bürgerlichen Gutmütigkeit keinen Zweifel daran, dass eine Umstrukturierung der Gesellschaft die einzige Möglichkeit zur Krisenbewältigung ist.

---

<sup>140</sup> JUNG, Uli: „Dracula“, S.103

„Das Bürgertum hat nur die Wahl, Dracula zum Opfer zu fallen, oder Van Helsing zu folgen. Unterwerfung ist beides.“<sup>141</sup>

### ***Überlagerung von filmischem und außerfilmischem Raum***

So müssen Dr. Seward, Harker und sogar der verrückte Renfield die Zuhilfenahme christlicher Symbolik und animistische Zauber hinnehmen und die Wirksamkeit der Methoden Van Helsing anerkennen. Äußerlich menschlich, fällt Draculas vampirische Existenz ja zunächst nicht auf. Er tritt auf als eleganter Gentleman mit Smoking und Cape. Darin sieht van Helsing seine mysteriöse Kraft: "the strength of the vampire is that people will not believe in him!"<sup>142</sup>. Er zieht seine Mitstreiter in die Verantwortung und stellt „die Leugnung vorrationalistischer Phänomene (...) als unfreiwillige Unterstützungshaltung für die zerstörerische Kraft dieser Phänomene“<sup>143</sup> dar. Durch den Verweis auf die Mangelhaftigkeit der Schulmedizin und den damit „rationalisierten“ Widersprüchen zwischen mythischem Zauber und wissenschaftlicher Erkenntnis wird die Existenz eines so unverständlichen anderen in den Zuschauerraum verlegt.

Um die Verbindung dieser fiktiven Bedrohung zur Realität noch ein weiteres Mal zu untermauern, war in den ursprünglichen Film ein Epilog eingearbeitet, der heute nicht mehr vorhanden ist. Nach der letzten Einstellung, in welcher Jonathan und Mina als geläutertes Paar Draculas Gewölbe verlassen, ist Van Helsing dort ein letztes Mal zu sehen. Er spricht in die Kamera und adressiert direkt die Filmzuschauer, die er wiederum zur Vorsicht gemahnt. Denn der Mythos vom blutsaugenden Vampir ist wahr<sup>144</sup>! Van Helsing pricht direkt das Sicherheitsempfinden des Kinobesuchers an, der das Geschehen auf der Leinwand als Imagination zu erkennen glaubt, sich darin aber täuscht.

Für Jung verdeutlicht diese Schlussequenz die „symbolische Verlängerung des filmischen Raums in den Zuschauerraum hinein“<sup>145</sup>. Dadurch bestärkt sich der Illusions- und somit Realitätsanspruch des Films. Die Vampir-Mythologie, die zur Zeit der Produktion als unglaubwürdig und ungeeignet fürs westliche Publikum erachtet wurde, wird auf einen kulturellen Diskurs verlagert, in welchem sie die negative Alternative gesellschaftlicher Entwicklungen repräsentieren soll.

---

<sup>141</sup> JUNG, Uli: „Dracula“, S.105

<sup>142</sup> DRACULA (1931), Universal, USA, 43:40 Min.

<sup>143</sup> JUNG, Uli: „Dracula“, S.104

<sup>144</sup> Ebd., S.111

<sup>145</sup> Ebd., S.111

### ***Führungsanspruch der westlichen Kultur***

In Form der beiden Gegenspieler Dracula und Van Helsing werden nun zwei mögliche Führungspersönlichkeiten präsentiert, die gegensätzliche, aber koexistente Lebensformen personifizieren. Durch die Überlagerung von filmischem und außerfilmischem Raum wird diese politische Machtfrage und die Dringlichkeit kultureller Neu-Orientierung real.

Als „real“ soll also nicht der Vampir gewertet werden, sondern ein offener Führungsanspruch in der westlichen Gesellschaft, den der Wissenschaftler einzulösen versucht. Dabei steht Van Helsing als Vertreter der westlichen Gesellschaft dem Eindringling Dracula entgegen. Das verdeutlicht auch die *alter ego*-Beziehung der beiden Kontrahenten, die filmisch und narrativ aufgebaut wird. In der Durchsetzung seines Führungsanspruchs ergeben sich bei Van Helsing Parallelen zum Blutsauger, die inszenatorisch durch die Ausleuchtung seines Blicks und die physische Interaktion mit den weiteren Protagonisten betont wird<sup>146</sup>. Er nähert sich den weiblichen Opfern in ähnlicher Weise wie Dracula und betont seine Meisterschaft über die übrigen Mitstreiter. Der Wissenschaftler spricht in einem ähnlich fremdländischen Akzent, kommt aus dem Ausland und ist etwa im selben Alter wie der Vampir.

---

<sup>146</sup> JUNG, Uli: „Dracula“, S.102



**Abbildung 5: Van Helsing untersucht Mina**

Aber die Gegensätze zum Vampir werden dadurch ebenso deutlicher. Lugosis Dracula ist die Verkörperung von ausländischen und spezifisch unamerikanischen Merkmalen. Seine osteuropäischen Gesichtszüge, die buschigen Brauen und dunklen Haare sowie sein starker Akzent wurden als eindeutig ausländisch empfunden. Sowohl Frack und Cape als auch die etlichen Medaillen und Abzeichen, die diese zieren, sind Insignien einer historischen Adelsaristokratie und somit, jedenfalls für das zeitgenössische amerikanische Bewusstsein, Zeichen sozialer und politischer Differenz. Van Helsing dagegen wird trotz seiner ausländischen Herkunft ostentativ als Mann des Westens charakterisiert und als Mitglied der rationalen Wissenschaftskultur ins Zentrum der Industriegesellschaft gezogen.

Auf diese Weise spricht der Film direkt auf die rationalistische Erfahrungswelt des westlichen Publikums an und verleiht dem Vampir-Aberglauben eine scheinrationale Erklärung, die den Ursprung der realen Krisensituation der Industriegesellschaften erhellen soll. Draculas Herkunft verweist die Ursache für diese Krisen in eine geographisch, historisch und sozial abweichende Sphäre. Van Helsing's Kultursynthese verdeutlicht die Unfähigkeit westlicher Kultur bei der Identifikation dieser Ursachen und der Bewältigung der daraus folgenden sozialen Krisen.

Die Überschneidung von Film- und Zuschauerraum bestätigt außerdem auf diegetischer Ebene den Illusionscharakter des Films und verbindet die filmische Welt mit der realen Erfahrung des Publikums: „the vampire is to be taken as real“<sup>147</sup> und somit die Bedrohung durch Kräfte, für die die westliche Kultur keine Erklärung findet. Der Film spielt an seinen Figuren einen animistischen, scheinrationalistischen Erkenntnisprozess durch, an dessen Ende die Aufdeckung des Ursprungs sozialer Missstände steht. Als Ergebnis dieser Gesellschaftskrisen strukturiert *Dracula* zwei alternative Lebensformen: Draculas Reich oder Van Helsing's Kultursynthese.

### ***Van Helsing oder Dracula***

Daher gerät der sexuelle Sozialisierungsaspekt, der an den beiden Frauen und Jonathan durchgespielt wird, in den Hintergrund und präsentiert sich als nur ein weiteres Strukturelement in der Dichotomie von Gut und Böse, Ost und West, Rational und Irrational. Eigentlich verhandelt der Film an den Figuren Dracula und Van Helsing eine politische Machtfrage, die mit diesen Faktoren verbunden wird. Auf der einen Seite der böse, irrationale und menschenfeindliche Dracula. Auf der anderen Seite der gute, rationale und benevolente Van Helsing. Mit dem Sieg über den Vampir und dem Erhalt der Gemeinschaft „naturalisiert“ sich der Führungsanspruch Van Helsing's zur eindeutig „guten“ Option.

### ***Draculas klassische Dramaturgie***

„Browning's *Dracula* is a traditional Hollywood studio production, emphasizing character development, romance and the final triumph of Western patriarchal authority over the menace of the foreign `other`.“<sup>148</sup>

Anhand dieser drei Motive (Entwicklung, Sexualität, Identität), die das obige Zitat als klassische Hollywood Dramaturgie erkennt, wird die Lebenswelt des Vampirs der des modernen Menschen gegenübergestellt. Das untote Dasein steht im grundsätzlichen Gegensatz zu bürgerlichen Lebensentwürfen und löst einen Kulturkonflikt aus, der eine Lösung verlangt. Graf Dracula wird zur Verkörperung des Bösen, dessen Bekämpfung und finale Vernichtung die Wertigkeit der westlichen Kultur bestätigt, weil seine Herkunft außerhalb dieser liegt.

---

<sup>147</sup> HOLTE, James: „*Dracula in the Dark*“, S.29

<sup>148</sup> Ebd., S.29

Ideologisch gemahnt der Film zur umstandslosen politischen Unterordnung als adäquates Mittel zu Bewältigung der Wirtschaftskrise. In Form von Dracula wird der Wunsch nach Luxus, Extravaganz, Individualität und dysfunktionaler Sexualität dämonisiert und als Gefahr gewertet. Durch den Mangel einer gesellschaftlichen Dimension (Dracula nennt keine übergeordnete Motivation für sein Handeln, außer Blutdurst – er handelt egoistisch und triebgesteuert) werden der Vampirismus und sein prä-kapitalistischer Kontext mit anti-sozialen Tendenzen verbunden. Dem gegenüber stehen die Persönlichkeits- und Verhaltensnormen des Bürgertums, die mit positiven gesamtgesellschaftlichen Entwicklungen gleichgesetzt und von Van Helsing gemeistert werden.

Fehlentwicklungen und soziale Krisen werden somit durch persönliche Fehlritte begründet und die Schuld vom kapitalistischen System genommen. Die Position des Wirtschafts- und Kultursystems wird bestärkt und als positive Entwicklung der menschlichen Zivilisation gezeichnet. Urbanisierung, Industrialisierung und Patriarchat – mit ihnen Vorstellungen der Rolle des Individuums und der Familie in der Gesellschaft – werden als Norm dargestellt, die eine natürliche Weiterentwicklung des menschlichen Lebens bedeuten. Sie bilden den Kern einer nächsten Zivilisationsstufe, die Van Helsing als Erlöser und Befreier von der vampirischen Bedrohung zur vermeintlich einzig adäquaten Perspektive macht.

## **Utopie**

Die Utopie des Films offenbart sich in der eindeutigen Identifikation der alternativen Lebensformen, die auf narrativer und formaler Ebene wiederholt wird. *Dracula* stellt Gut und Böse in eindeutigen gesellschaftspolitischen Faktoren aus und strukturiert eine Welt in der moralische und ethische Urteile klar zu markieren sind. Das nicht-Reale, wortwörtlich nicht-begreifbare, lässt sich (wenn auch in Begleitung von Schreckensmomenten) in nicht-fremden (das heißt den eigenen) Formen identifizieren. Eine Utopie totaler Transparenz<sup>149</sup> und eindeutiger Grenzziehung.

*Dracula* suggeriert dem Zuschauer diese Trennlinien und die damit differenzierten Optionen genau gegeneinander abzuwägen. Vor dem Hintergrund der

---

<sup>149</sup> Vgl. die von Richard Dyer aufgestellten Kategorien utopischer „Sensibilität“. Er strukturiert seine fünf Kategorien utopischer Empfindungen nach der „utopian tradition of western thought“, die sich an Vorstellungen von Perfektion orientieren. DYER, Richard: „Entertainment and Utopia“, in: „Only entertainment“, Richard Dyer, S.25

Weltwirtschaftskrise und den damit einhergehenden sozialen und materiellen Unsicherheiten für die Bevölkerung signalisiert das utopische Empfinden ein Bewusstsein über den Mangel klarer Verhältnisse. Die Industriegesellschaft der frühen dreißiger Jahre befand sich aufgrund der anhaltenden finanziellen und gesellschaftlichen Krisen in einer Umbruchs-Phase, in der die Kinoproduktion sowohl die Ursachen als auch die möglichen Lösungsansätze identifiziert.

### ***Widersprüche der Authentizität***

In diesem Sinne ist es gerade der Authentizitätsanspruch der die Bezüge des Films zur amerikanischen Erfahrungswelt zu signalisieren hilft und das utopische Potenzial des Films beinhaltet. Deutlich wird dies insbesondere an der Person Bela Lugosi und seiner Darstellung des Grafen. Weit über seinen Tod hinaus wurden Parallelen zwischen dem immigrierten Ungarn und dem transsilvanischen Adeligen gezogen.

Wie Uli Jung in seiner Analyse anspricht ist es gerade in der populären Kultur „auffällig, wie häufig die Produzenten ihrem Publikum gegenüber werbewirksam auf eine starke Affinität zwischen Darsteller und Dargestelltem abheben“<sup>150</sup>. Er zitiert das offizielle Pressebuch in dem Universal auf einen „gemeinsamen geographisch-kulturellen Erfahrungshorizont zwischen Hauptdarsteller und Rollenfigur rekurriert“<sup>151</sup>. Die Parallelisierung der Lebenswege war zu einem Großteil fiktiv hatte aber nichtsdestotrotz erheblichen Einfluss auf die Rezeption:

„Die theoretisch zurecht als arbiträr aufgefaßte Beziehung zwischen signifier und signified wird in diesem Zusammenhang bewußt als realer Bezug gekennzeichnet, um dem Kulturprodukt den Charakter des Artefakts zu nehmen und ihm eine möglichst große Glaubwürdigkeit zu verleihen.“<sup>152</sup>

Es lassen sich also auch in der Vermarktungsstrategie des Films Tendenzen erkennen, die ein gewisses Bewusstsein um die Signifikanz einer solchen „glaubwürdigen“ Verbindung zwischen Film und historischer Realität anzeigen. Für die Rezeption und Zirkulation zeigt sich die Glaubwürdigkeit als ein zentraler Faktor. Sie untermauert die authentische Identifizierung der Ursachen und Problemlösungen sozialer Krisen innerhalb der westlichen Kultur, die der Film zu betreiben versucht.

---

<sup>150</sup> JUNG, Uli: „Dracula“, S.94

<sup>151</sup> Ebd., S.93

<sup>152</sup> Ebd., S.94

## ***Draculas unverständliche Natur***

„Because we see and therefore know Count Dracula better even than do the Transylvanian peasants and the informed Van Helsing, the real horror in *Dracula* (1931) is the ease with which this monster can enter and move through British society (in contrast to Renfield, who fails so abysmally in his business trip to Transylvania).“<sup>153</sup>

Wo Renfield dem Aberglauben der Einheimischen mit bürgerlicher Skepsis entgentritt, blendet der Film ab, mehrfach, und bewegt sich auf Draculas Schloss zu, um den dem Grab entstiegenen Dracula frontal zu identifizieren: „the Count appears, standing motionless while the camera moves toward him like a suppliant“<sup>154</sup> (Abb.6). Die Szene, die metaphorisch die untote Existenz und seine hypnotische Kraft darstellen soll, unterstreicht formal die Überlegenheit der filmischen Präsentation.



**Abbildung 6: Dracula in seiner Krypta**

---

<sup>153</sup> WALLER, Gregory A.: „Tod Browning’s *Dracula*“, in: „*Dracula*“, Bram Stoker, S.384

<sup>154</sup> Ebd., S.384

„Throughout the movie, the camera seems to be obsessed with Dracula’s diabolical eyes and does its best to underscore the vampire’s visual power with spectral close-ups of his face.”<sup>155</sup>

Durch die Ablenden, die eher räumliche und zeitliche Transition schaffen denn metaphorische Verbindungen<sup>156</sup>, suggeriert der Film grenzüberschreitende Sicherheit in der Identifikation des geographischen, historischen und sozialen Ursprungs der Bedrohung. Durch die visuelle Gestaltung und den verstärkten Fokus der Kamera auf den Blick des Vampirs, (er)kennt der Zuschauer Draculas Schrecken noch bevor seine Konsequenzen für Leib und Seele offenbar werden. Im Widerspruch zum schwer zu identifizierenden Ursprung sowohl der tatsächlichen sozialen Ängsten als auch der fiktiven, von Van Helsing postulierten, Gefahr des Vampirs erstellt das Medium eine Atmosphäre der Überlegenheit und Sicherheit.

„The camera’s fascination for the vampire and his world might in part be explained by the fact that Dracula also speaks a visual language. It should be noted at this point that Dracula never talks with the other vampires. When his three wives want to attack Renfield, a fierce stare and a gesture are enough to send the female vampires away. Later in the movie, when Dracula informs Renfield that he is going to rape Mina, he does not talk either. It is by some sort of telepathic communication that he lets Renfield know about his hideous plan. We can hence say that Dracula’s power is not the power of words, but a visual, mesmerizing, or hypnotic one. Like the camera, Dracula speaks a visual language, and it is therefore not surprising that it identifies with the count.”<sup>157</sup>

Die Kultur Draculas steht also für eine visuelle Sprache und beschreibt dahingehend eine Vorstufe der moderneren Schriftkultur. In diesem Sinne zeigt die exaltierte Sprechweise von Lugosi an, dass Dracula nicht allein die englische Sprache fremd ist, sondern Sprache überhaupt. Insofern unterstreicht diese Beziehung Draculas Bezug zu

---

<sup>155</sup> LUTSCHEWITZ, Dirk: „Bram Stoker’s *Dracula* and the Vampire Genre“, S.198

<sup>156</sup> WALLER, Gregory A.: „Tod Browning’s *Dracula*“, in: „*Dracula*“, Bram Stoker, S.383

<sup>157</sup> LUTSCHEWITZ, Dirk: „Bram Stoker’s *Dracula* and the Vampire Genre“, S.199

historisch vergangenen Kulturen. Diese Beziehung zur visuellen Kultur wird durch Renfield noch verstärkt. In seinen wenigen klaren Momenten konfrontiert er Van Helsing und die Westler mit Draculas Kommunikationsfähigkeiten. Dracula übt seinen Einfluss auf Renfield nicht durch Worte aus, sondern gewinnt ihn durch Versprechungen für seine Zwecke, die er für ihn visualisiert:

„He was standing under my window and he promised me things. Not by words, but by doing them.”<sup>158</sup>

Dementsprechend zeigt sich Renfield belustigt über die Unterhaltung der Bürger („isn't this a strange conversation for men who aren't crazy?“<sup>159</sup>) und disqualifiziert auch den Wert verbaler Kommunikation. „Words, words, words...“ spottet er und signalisiert die Überlegenheit von Draculas visueller Sprache. Diese Eigenschaften einer visuellen Kultur lassen sich aber ebenso für das moderne Medium Film konstatieren. Renfields Beschreibung trifft ebenso auf die Wirkungsweise der neu aufkommen Kino-Kultur zu, in der das filmische Medium, die Dinge vor den Augen der Zuschauer geschehen lässt. Dadurch wird auch die obsessive Assoziation der Kamera mit Dracula verständlicher. Auf dieser Ebene steht Dracula sowohl für eine historische und visuelle Kultur, als auch für die Kino-Kultur des 20. Jahrhunderts.

### ***Draculas „unauffällige“ Andersartigkeit***

Auch die „Unauffälligkeit“ von Draculas fremdartiger Existenz ist widersprüchlich. „Bela Lugosi revels in being a stranger“<sup>160</sup> und präsentiert seine Dracula-Verkörperung als auffällig fremdartig. Seine Kleidung, die ihm ermöglicht in den Massen Londons unterzutauchen, wie in der Straßenszene verdeutlicht, hebt ihn deutlich von seinen Mitmenschen ab: „Lugosis clothes are similarly alienating, not only from America, but from human standards of comfort: he wears his tuxedo, cape, and medals not only indoors, but in his coffin“<sup>161</sup>. Dieser Vampir hebt sich nicht ab durch seine Natur, sondern seine Kleidung.

Das betrifft auch die vermeintliche Animalität des Grafen. Es kommt immer wieder zu verweisen auf seine animalische und unmenschliche Seite, doch verkommt seine

---

<sup>158</sup> DRACULA (1931), Universal, USA, 54:05 Min.

<sup>159</sup> Ebd., 53:29 Min.

<sup>160</sup> AUERBACH, Nina: „Our Vampires, Ourselves“, S.113

<sup>161</sup> Ebd., S.113

„bestiality into a theatrical trope“<sup>162</sup>. Draculas Enthüllungen offenbaren keine Beziehung zum Wilden, sondern zum Theater. Seine tierischen Elemente sind ästhetische Allüren, die nicht auf das wilde Transsilvanien verweisen, sondern auf das Phantom der Oper, die Bühnen der „goldenen 20er“, auf eine farbenfrohere, vitalere Dekade<sup>163</sup>. Zum größten Teil fast noch stumm und ohne musikalische Untermalung fällt die Titel-Musik des Films, Tschaikowskis Schwanensee, noch mehr ins Gewicht und signalisiert Draculas Nähe zum Ballett und Tanztheater. Seine vermeintlich tierischen und triebgesteuerten Verhaltensweisen haben ihren Ursprung also eigentlich in menschlich kultivierten Bewegungsformen.

So sehr der Film sich auch bemüht sein Eindringen tierischen Trieben und der katzenähnlichen Unauffälligkeit eines Jägers auf der Pirsch gleich zu setzen, ihn als Fledermaus vor Lucys und Minas Fenster flattern lässt, macht Lugosis Dracula in theatralischen und selbst-herrlichen Auftritten. In den Wohnräumen der Familie Seward bewegt er sich als dramatischer Exzentriker, nicht als Vampir oder Tier.

„His distinctiveness is his *willed* difference of accent, costume, and rhythm. His stately, hypnotic cadences, the long close-ups that make him seem more statuesque than alive, the old-fashioned theatricality with which he confronts shrill American actors, differentiate him absolutely from his human company.“<sup>164</sup>

So ist Draculas „unauffällige“ Andersartigkeit viel mehr eine Übertreibung von sozialen Konventionen. Lugosis Dracula ist ein Künstler, ein Begabter, ein Hervorragender. Seine dämonische Natur ist seine Überlegenheit als Abweichung von der Norm. Er ist der attraktive und potente Ausländer, der bei seiner Invasion „auf keinen Gegner trifft, der ihm in seiner sexuellen Valenz gleichwertig sein könnte“<sup>165</sup>.

### ***Van Helsing's Widersprüchlichkeiten***

In Van Helsing's Fall zeigen sich Widersprüchlichkeiten seiner Charakterisierung bereits in seinem scheinrationalen Weltbild. Sein wissenschaftstheoretischer Rationalismus steht im totalen Widerspruch zu seinen abergläubischen und alchemistischen Methoden.

---

<sup>162</sup> AUERBACH, Nina: „Our Vampires, Ourselves“, S.115

<sup>163</sup> Ebd., S.118

<sup>164</sup> Ebd., S.117

<sup>165</sup> JUNG, Uli: „Dracula“, S.96

Außerdem wird er durch sein äußeres Erscheinungsbild (hohes Alter, observierender Blick, schlichte Kleidung) als wenig anziehend und insignifikant gezeichnet. Bei der Untersuchung der Bisswunden an Minas Hals weicht die junge Frau vor der Berührung des Wissenschaftlers zurück. Dieses Verhalten, dass sich oberflächlich mit der Scham über den sexuellen Austausch zwischen Mina und Dracula erklärt, verstärkt den negativen Eindruck den Van Helsing auf seine Mitmenschen macht.

Auch wird Van Helsing's Fürsorge und Führung mit einem zynischen Menschenbild verbunden, das sogar seinen finalen Sieg über den Vampir ins Zwielficht rückt. Während der ersten Untersuchung von Blut unter einem Mikroskop, die Van Helsing die Bedrohung einer vampirischen Attacke versichert, bezeichnet er seinen wissenschaftlichen Assistenten als „Dummkopf“<sup>166</sup>, was seinem Umgang mit den Mitmenschen eine stark herrschaftliche und herablassende Note verleiht. Und die Inszenierung der Schlussequenz, die die Pfählung des Vampirs im Off stattfinden lässt und nur durch einen Schrei sowie die Mimik der vom Vampirismus befreiten Mina anzeigt, macht den Sieg über das Böse nicht zwangsläufig eindeutig. Van Helsing verhält sich während und vor dem Eindringen in Draculas Gewölbe, Carfax Abbey, seltsam und unsinnig. Dass er den eindeutig toten Renfield auf Lebenszeichen untersucht oder dass er die wieder vereinten Liebenden Jonathan und Mina fortschickt um alleine zurückzubleiben, lässt an der Aufrichtigkeit seiner Vampirjagd zweifeln. Hat Van Helsing Dracula nun besiegt oder ist er von ihm vampirisiert worden und somit ein weiterer Vertreter dieser unnatürlichen Lebensform<sup>167</sup>? Die Inszenierung lässt diese Frage eigentlich unbeantwortet und zeichnet Van Helsing's Gutartigkeit als zwiespältig.

### ***Erkennen der Lebensformen***

Dracula ist durch all seine Widersprüchlichkeiten nicht eindeutig böse und unnatürlich. Ebenso wenig sind Van Helsing's Wissenschaftssynthese und Meisterschaft eindeutig positiv. Ihre Lebensformen werden scheinbar genau gegeneinander abgewogen und in aller Deutlichkeit mit Bedeutungen für die Entwicklung der Gesellschaft, der sexuellen Reproduktion der Gemeinschaft und der Identität der Individuen verbunden. Während er einen existenziellen Konflikt innerhalb der westlichen Kultur verhandelt, suggeriert der Film in seiner Inszenierung den Schein objektiver Beobachtungsfähigkeit und

---

<sup>166</sup> DRACULA (1931), Universal, USA, 30:10 Min.

<sup>167</sup> JUNG, Uli: „Dracula“, S.114

versetzt den Zuschauer in die Lage die Widersprüchlichkeiten und unbewussten Ziele der alternativen Weltbilder zu erkennen.



**Abbildung 7: Blickduell zwischen Van Helsing und Dracula**

Der Film bietet die gesteigerte Sicherheit alles durchleuchtender Transparenz. Das Erkennen der Gefahr wird mit besonderem Wissen ermöglicht, das dem Zuschauer vermittelt wird. Zur Bekämpfung des Monsters, bzw. fremdartigen Anderen, setzt *Dracula* eine progressive Kulturpolitik und die Notwendigkeit politischer Führerschaft als Grundvoraussetzung. Dadurch, dass die gegenläufigen Gesellschaftsformen Draculas und Van Helsing's deutlich als „unterschiedliche Partikularinteressen<sup>168</sup>“ gekennzeichnet sind, wertet der Film die Rezeption seiner Bilder als Erfüllung dieser Bedingung auf.

### ***Aufdeckung gesellschaftlicher Normen***

Die Übertreibung der üblichen Konventionen macht die ideologische Struktur angreifbar.

„Norms that are exceeded lose their invisibility, lose their status as natural common sense, and are brought out into open agenda. Excess involves

---

<sup>168</sup> JUNG, Uli: „Dracula“, S. 113

elements of the parodic, and parody allows us to mock the conventional, to evade its ideological thrust, to turn its norms back on themselves.”<sup>169</sup>

Die gesellschaftlichen Normen werden durch das Führungsduell der beiden Gegenspieler offensichtlich. Dadurch ermöglicht der Film „populäres“ Bewusstsein der realen Situation. Die Utopie der totalen Transparenz und deutlichen Kennzeichnung verdeutlicht einen Mangel solcher Sicherheiten in den kapitalistischen Gesellschaften der 1930er Jahre. Vielleicht erklärt sich dadurch Lugosis populärer Erfolg: „Dracula is not essentially lovable, nor, in Stoker`s novel, is he especially erotic – repulsive in himself, he catalyzes spectacular changes in women – but Lugosi`s artful re-creation allows the twentieth century to steep him in desire”<sup>170</sup>.

Denn Dracula weckt vor allem die Lust nach Individualität: „Lugosi`s Dracula is so singular that he is impossible to emulate“<sup>171</sup>. Die Interpretation durch Lugosi „taught us to identify a vampire by his accent, making us too quick to trust those who talk and dress as we do”<sup>172</sup>. Die zu dick aufgetragenen Pinselstriche der „realen“ Bedrohung des Vampirs offenbaren die gesellschaftlich-menschliche Herkunft dieser Gefahr, die selbst Van Helsing nicht erkennt gefangen im vampirischen Wahn über dem nur der Film zu schweben vermag.

Während Van Helsing kulturelle Neu-Orientierung durch die Vernichtung des Vampirs als gut dargestellt wird, bringt sie Einschränkungen des bürgerlichen Lebens mit sich. Draculas untote Existenz wird dementsprechend zwar als böse und andersartig definiert, beherbergt aber eine reizvolle Attraktivität und befreiende Individualität. Universalis Inszenierung des Schreckensmythos schafft ein Ventil für die Individualitäts- und Selbstbestimmungswünsche der Menschen, die in Draculas auch stark sexualisierter Stellung innerhalb des populären Bewusstseins kulminieren. Lugosi wird zur sexuell anziehenden Führerpersönlichkeit, die zwar eine moralisch verwerfliche, aber faszinierendere Alternative zum Lebensentwurf des biedereren Wissenschaftlers Van Helsing darstellt.

---

<sup>169</sup> FISKE, John: „Understanding Popular Culture“, S.92

<sup>170</sup> AUERBACH, Nina: „Our Vampires, Ourselves“, S.115

<sup>171</sup> Ebd., S.116

<sup>172</sup> Ebd., S.113

## Dracula (1958)

### **Produktion**

Die nächste durchschlagende Verfilmung des Gothic-Romans stammt aus seinem Herkunftsland Großbritannien. Aufgrund wirtschaftlicher Veränderungen im US-amerikanischen Filmsektor und darauffolgenden Umstrukturierungen im internationalen Mainstream-Kino bekam das britische Filmstudio „Hammer“ die Gelegenheit ihre Filme über den heimischen Markt hinaus zu vertreiben. 1958 kam ihre Version des Dracula-Stoffes in die englischen und amerikanischen Kinos und wurde ein kommerzieller Erfolg.

### ***„Krise“ in Hollywood***

Die Kinoindustrie Hollywoods befand sich zu diesem Zeitpunkt in einer Krisensituation. Nach einem Entflechtungsurteil Ende der 1940er Jahre kam es zur Auflösung des vertikal integrierten Studiosystems<sup>173</sup>. Die amerikanische Regierung wollte den Filmmarkt für unabhängige Produzenten öffnen und die ökonomische Vormachtstellung der „big five“ auflösen. Diese bildeten sich aus den fünf größten Produktionsstudios Hollywoods, den „major studios“, die bis zu diesem Zeitpunkt neben der Filmproduktion auch Vertrieb und Aufführung steuerten. Sie verfügten über hauseigene Kinoketten und Filmverleih, wodurch es unabhängigen Filmproduzenten so gut wie unmöglich war auf dem Markt Fuß zu fassen.

Die Folge dieses Entflechtungsurteils war ein Ausfall garantierten Profits auf Seiten der großen Produktionsstudios und eine verstärkte Konkurrenzsituation. Ferner sahen sie sich sinkenden Zuschauerzahlen gegenüber. In Anpassung an diese veränderte ökonomische Situation kam es zu einem drastischen Rückgang der Filmproduktion und einer Verlagerung auf Blockbuster. Filme mit hohem Produktionsaufwand, die Zuschauer in die Kinos locken sollten. Außerdem etablierten sich technische Neuerungen (Technicolor, 3D etc.<sup>174</sup>), die Kino und Film von anderen Unterhaltungsangeboten abheben sollten. Die Kosten der Filmproduktion stiegen

---

<sup>173</sup> Vgl. DORN, Margit: „Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen“, S.106 und HUTCHINGS, Peter: „Dracula“, S.27

<sup>174</sup> Ebd., S.106

erheblich. Bis in die 1960er Jahre sollte sich die Zahl der in Hollywood hergestellten Filme bis auf etwa die Hälfte reduzieren<sup>175</sup>.

### ***Kino der Nachkriegszeit***

In der sich nach dem 2. Weltkrieg etablierenden Konsumgesellschaft bildeten sich vielfältige Formen der Unterhaltungs- und Freizeitangebote. Die Bedeutung des Kinos als vorherrschende Unterhaltungsmöglichkeit sank. Hinzu kamen demografische Verschiebungen des Publikums; Kino wurde vermehrt zur Freizeitaktivität jüngerer Generationen<sup>176</sup>. Durch die Fragmentierung der Filmwirtschaft wurden die ehemals Industrieintern ausgearbeiteten Zensurpraktiken weniger effektiv, wodurch sich vermehrt Filme mit sensationellen Themen verbreiteten<sup>177</sup>. Außerdem orientierte sich die Filmproduktion thematisch an „extremere“ Genres zur Abgrenzung vom an Bedeutung gewinnenden Medium Fernsehen<sup>178</sup>.

Der Rückgang der Produktion der „major studios“ führte zu einem Mangel an Füllmaterial bei den Filmvorführern. Die Nachfrage an „low-budget“ Produktionen und unterstützenden „feature“-Filmen wuchs. Filmhistorisch betrachtet ist es diese spezifische Situation, die es unabhängigen Produzenten ermöglichte die veränderte Zensurbestimmung und Film-Nachfrage auszunutzen. Das sogenannte „Exploitation-cinema“ entwickelte sich. Diese klein budgetierten Filme wendeten sich verstärkt dem jüngeren Publikum zu<sup>179</sup> und orientierten sich thematisch an Horror- und Science-Fiction-Stoffen, die den Mangel an „Stars“ und anderen einschlägigen kommerziellen Potenzialen kompensieren sollten und konnten.

### ***„Outsourcing“ der Filmproduktion***

In dieser verschärften Konkurrenzsituation nach innen und außen sicherte sich die amerikanische Filmindustrie ihre Dominanz auf dem internationalen Filmsektor durch Investitionen in ausländische Firmen und Filmprojekte. Aufgrund von Devisenbestimmungen konnten die amerikanischen Unternehmen ihre Gewinne im Ausland nicht vollständig abschöpfen und reinvestierten sie daher in inländische Studios, wodurch beiläufig außerdem staatliche Subventionen eingestrichen werden

---

<sup>175</sup> DORN, Margit: „Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen“, S.106

<sup>176</sup> HUTCHINGS, Peter: „Dracula“, S.27

<sup>177</sup> Ebd., S.27

<sup>178</sup> DORN, Margit: „Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen“, S.106

<sup>179</sup> Vgl. HUTCHINGS, Peter: „Dracula“, S.31; Hutchings bezieht sich in diesem Punkt auf die filmhistorischen Erkenntnisse von Thomas Doherty. In dieser Zeit entstanden in den USA die „horror teenpics“, die, wie Doherty argumentiert, im Film „The Curse of Frankenstein“ der Hammer Studios ihren populären Vorreiter fanden.

konnten<sup>180</sup>. Die wirtschaftlich angeschlagenen Hollywoodstudios expandierten auch im Bereich der TV-Produktion und stiegen ins florierende Fernsehgeschäft ein<sup>181</sup>. Neben Kinovorführern und Filmverleih bildete sich auch im Fernsehen eine verstärkte Nachfrage nach B-Filmen und „billigerem“ Unterhaltungsmaterial. Zur Stillung dieser Nachfrage wurde aufgrund der Umstrukturierungsprozesse vermehrt auf das Angebot unabhängiger Produzenten gesetzt, insbesondere solcher aus Großbritannien.

„The great advantage that British film producers had at this time was that they could supply at reasonable cost the kind of modest B-picture that was fast dying out in Hollywood due to rising costs and a shrinking market.“<sup>182</sup>

Unter diesen Zulieferern für den amerikanischen B-Film-Bedarf in Kino und Fernsehen befand sich auch das unabhängige Produktionsstudio Hammer, das sich für die nächste Verfilmung des Vampirstoffs verantwortlich zeichnet.

### ***Hammer - Gründung***

Noch bevor die Hammer Studios sich mit *Dracula*<sup>183</sup> (*Horror of Dracula* [US-Titel], GB, 1958, Terence Fisher) und ihrem über 25 Jahre andauernden Zyklus von Horror-Filmen einen festen Platz im internationalen Kino der 1960er und frühen 70er Jahre sicherten waren sie bereits in den 1930er Jahren in der Filmproduktion tätig - wenn auch mit wenig einschlagendem Erfolg – und bis zum zweiten Weltkrieg als aktive britische Produktionsfirma eingetragen<sup>184</sup>. Ihr damaliger Gründer, ein Juwelier namens William Hinds, trat auf Varieté-Bühnen unter dem Pseudonym *Will Hammer* auf und fungierte als Namensgeber der Filmproduktion. Zusammen mit einem Kinobetreiber, Enriqu  Carreras, gründete er 1935 den Filmverleih *Exclusive*<sup>185</sup>. Nachdem Hammer während des zweiten Weltkriegs nicht mehr aktiv war, wurde es 1947 als Produktionsarm von *Exclusive* reaktiviert. Hammer Film Productions Ltd. wurde im Februar 1949 wieder offiziell als Studio gelistet<sup>186</sup>.

---

<sup>180</sup> DORN, Margit: „Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen“, S.107

<sup>181</sup> Vgl., Ebd., S.107

<sup>182</sup> HUNTER, Jack: „House of Horror“, S.31

<sup>183</sup> Für die Leserlichkeit und um die beiden *Dracula* Versionen, die ich in dieser Arbeit analysiere, deutlich zu unterscheiden, werde ich Hammers Film von 1958 mit dem Titel der amerikanischen Fassung *Horror of Dracula* bezeichnen.

<sup>184</sup> HUNTER, Jack: „House of Horror“, S.30

<sup>185</sup> PIRIE, David: „A Heritage of Horror“, S.26

<sup>186</sup> HUNTER, Jack: „House of Horror“, S.30

### ***Das Studio***

Bis Mitte der 1950er Jahre produzierte Hammer vor allem Feature- und Supportfilme für die BBC, mit bekannten Stoffen aus dem Radio und dem britischen Fernsehen. 1951 kommt es zur Zusammenarbeit mit dem amerikanischen Produzenten Robert L. Lippert, die vor allem das Prestige der Hammerproduktionen auf dem US-Markt steigern sollte. Lippert garantierte Personal in Form von „Star“-Schauspielern und Autoren und bewerkstelligte darüber hinaus den Vertrieb in Amerika.

Die britische Filmindustrie hatte nie ein „Exploitation“-Kino entwickelt wie in den USA. Das lässt sich zum einen durch die Größe des heimischen Markts erklären, zum anderen durch die Vormachtstellung zweier Firmen, *Rank* und *ABC*, in Filmverleih und –Vorführung, die den Markteinstieg für unabhängige Produzenten erschwerte. Unabhängige Produktionsstudios, wie Hammer, etablierten sich dennoch in den 60er und 70er Jahren<sup>187</sup> und operierten meist in hauseigenen Studios und mit geringen finanziellen Budgets. 1951 erwirbt Hammer ein Landhaus in einem weitläufigen Park in Windsor<sup>188</sup> und funktioniert es zu einem Filmstudio um, später Bray Studios getauft, in dem sie über 20 Jahre lang produzieren sollten.

### ***Personal***

Hammer zeichnete sich auch durch ein nahezu festes Ensemble an künstlerischen Mitarbeitern aus. Zum „festen“ Personal zählten die Söhne der Gründungsmitglieder, *Michael Carreras* und *Anthony Hinds*. Micheal arbeitete als Regisseur und Produzent und Letzterer schrieb unter dem Künstlernamen John Elder auch an dem Drehbuch für *Horror of Dracula* mit. Regisseur Terence Fisher, Drehbuchautor Jimmy Sangster, Kameramann Jack Asher, Komponist James Bernard, Ausstatter Bernard Robinson sowie Phil Leakey, der die Maske für Frankensteins Monster in *Curse of Frankenstein* (GB, 1957, Terence Fisher) gestaltete, produzierten in dieser Konstellation einen Großteil des Hammer Horrors.

Auch Schauspieler wurden in den verschiedensten Rollen wiederholt eingesetzt, wodurch Hammer einen profitablen Wiedererkennungswert in der stagnierenden Filmindustrie schuf. Insbesondere die beiden Darsteller Peter Cushing und Cristopher Lee sollten zu den Gesichtern der Hammer-Filme werden.

---

<sup>187</sup> HUTCHINGS, Peter: „Dracula“, S.28

<sup>188</sup> DORN, Margit: „Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen“, S.108

Das Team lernte mit dem geringen finanziellen Budget und den vergleichsweise beengten Bray Studios zu arbeiten und verlieh den Filmen eine bestimmte Qualität, die die Hammer-Produktionen für viele zu mehr als bloßem Unterhaltungskino machte<sup>189</sup>. Die Kontinuität in kreativem Personal und studiobasierten Ressourcen differenziert Hammer von seinen amerikanischen und britischen Zeitgenossen und ermöglichte einen eigenen Charakter, der ihre Filme prägte. Ungeachtet ästhetischer Bewertungen zeichnen die Hammer-Filme sich heute als „coherent body of work“<sup>190</sup> aus. Das Hammer-„Oeuvre“ wurde stilbildend für eine ganze Generation von Science-Fiction und Horror-Filme sowohl in Großbritannien als auch in den USA. Hammer selbst machte zeitlebens keinen Hehl aus ihrer kommerziell orientierten Ausrichtung und rührte die Werbetrommel mit aggressivem Marketing und der Betonung des Unterhaltungswerts ihrer Filme. Ihre Marktorientierung richtete sich offensichtlich auf das „heimische Publikum einerseits und die amerikanische Verwertungssituation andererseits“<sup>191</sup> aus.

### ***Horror-Film in Großbritannien***

Horror-Film hatte einen gemäßigten Stellenwert im britischen Kino. Wenn nicht beim kommerziellen Publikum, dann zumindest nachweislich bei den britischen Zensoren.

„It is indeed remarkable how little the cinematic horror form was attempted in England prior to the late 1950s. Both Karloff and Lugosi had crossed the Atlantic in the 1930s to appear in not uninteresting films (...), but these failed to make any considerable impact and between 1942 and 1945 the British Board of Film Censors and the COI actually banned the import into Britain of all ‘H’ certificate films (as horror films were then designated).“<sup>192</sup>

Für die britische Zensur und für das britische Publikum kam Horror in dieser Zeit speziell aus den USA. Universals Horror-Filme der 30er und 40er Jahre wurden auch in

---

<sup>189</sup> Vgl. PIRIE, David: „A Heritage of Horror“. Pirie argumentiert für die künstlerische und „kulturelle“ Qualität der Filme, indem er Terence Fishers Regie-Arbeit als einheitlichen künstlerischen Ausdruck definiert. Dies spiegelt die damals vorherrschende Auffassung der Filmkritik wieder zwischen dem Autoren-Kino als authentisches Kunstprodukt und dem Unterhaltungsfilm als rein kommerzielle Tätigkeit zu unterscheiden. Pirie versucht so vor allem dem mit Argwohn betrachteten britischen Horror-Film die nötige kulturelle Qualifizierung zuzuschreiben, die die kritische Auseinandersetzung legitimiert. Fishers Einfluss sollte die Erklärung liefern, warum die Hammer-Filme nicht bloßes Massenprodukt und niederes Kommerz-Kino sind.

<sup>190</sup> HUTCHINGS, Peter: „Hammer and Beyond“, S.87

<sup>191</sup> JUNG, Uli: „Dracula“, S.155

<sup>192</sup> PIRIE, David: „A Heritage of Horror“, S.22

den britischen Kinos ausgestrahlt. Die britischen Zensurbehörden beargwöhnten den Horrorfilm und versuchten durch das „H“-Zertifikat und das kurzzeitige Import-Verbot den in ihren Augen morbiden und verstörenden Filmen Einhalt zu gebieten. Sie operierten unter der Prämisse, es handle sich beim Horror-Film um eine „temporary aberration and that it would not be long before the British Cinema settled back to its comfortable diet of war films and middle class romances“<sup>193</sup>.

Boris Karloff und Lugosi waren die Aushängeschilder des Hollywood-Horrors. Lugosis Dracula-Darstellung hatte ich ja bereits angesprochen. Karloff war die zweite Identifikationsfigur des Universal-Horrors und durch seine Interpretation des Monsters von Frankenstein und der unsterblichen Mumie zu großer Berühmtheit gelangt. Die Missbilligung der Zensurbehörde behindert zumindest bis in die späten 50er ein britisches Kino nach der erfolgreichen amerikanischen Horror-Formel: „probably the only British film of the type still remembered today is *The Ghoul* (1934) which starred British-born Hollywood resident Boris Karloff“<sup>194</sup>. Karloff und Lugosi waren sogar 1955 noch in britischen Kinos zu sehen. Universals Dracula und Frankenstein von 1931 wurden zu diesem Zeitpunkt in englischen Kinos „re-released“<sup>195</sup>.

Trotz oder gerade wegen des Verbots<sup>196</sup> blieb es beim britischen Horror nicht bei einer zeitweisen Verirrung. Horror-Filme rückten bis Ende der 50er Jahre vermehrt ins Zentrum und nahmen bald auch einen Großteil der britischen Filmproduktion ein, wobei sich Hammer in diesem Bereich besonders profilierte.

„If we no longer refer to a horror boom this is only because it has taken up its proper position in the English popular consciousness alongside surrealist humour (from Lewis Carrol to Monty Python) and the picaresque adventure story.“<sup>197</sup>

---

<sup>193</sup> PIRIE, David: „A Heritage of Horror“, S.22

<sup>194</sup> HUTCHINGS, Peter: „Dracula“, S.27

<sup>195</sup> Ebd., S.7

<sup>196</sup> Siehe PIRIE, David: „A Heritage of Horror“, S.22. Das Verbot der Horror-Filme, mutmaßt Pirie, bewirkte vielleicht einen ähnlichen Enthusiasmus gegenüber diesen Produkten, wie es das Verbot aller amerikanischen Filme im besetzten Frankreich bewirkt hatte. Dieses Verbot brachte vor allem eine verstärkte Zuwendung zum amerikanischen Film hervor, am deutlichsten signalisiert durch die kritische Auseinandersetzung mit den Hollywood Krimis und Thriller der späten 30er, 40er und frühen 50er Jahre, die retrospektiv ein ganzes Film-Genre definierte: Film Noir.

<sup>197</sup> Ebd., S.22

### ***Der internationale Durchbruch und Deal mit Universal***

1957 adaptierte das Studio einen Gothic-Roman von Mary Shelley namens *Frankenstein* und schaffte damit den internationalen Durchbruch. Die Geschichte des überambitionierten Wissenschaftlers wurde bereits 1931 durch die Universal Studios verfilmt. Im selben Zyklus in dem auch *Dracula* und andere Horror-Filme entstanden, die zum Markenzeichen des Hollywoodstudios wurden. Hammers Verfilmung des Romans war so erfolgreich, dass Universal ihnen daraufhin die Rechte an ihren klassischen Horrorfilmen übertrug.

Hatte man für *Curse of Frankenstein* noch tunlichst darauf zu achten nicht die Urheberrechte zu verletzen und keinerlei Ähnlichkeit mit Universals Adaption aufzuzeigen, war Hammer nun offiziell mit der Verarbeitung des Universal-Horrors der 1930er und 40er betraut. Ein bemerkenswerter Schritt des amerikanischen Unternehmens, der die wirtschaftliche Situation der amerikanischen Filmindustrie widerspiegelt. Universal konnte sich ökonomisch nur zu diesem Schritt entschieden haben, da man davon ausging, dass Hammer eher in der Lage war den klassischen Horrorzyklus profitabel wiederbeleben zu können als die hauseigene Filmproduktion. Auf dem Erfolg von *Curse of Frankenstein* aufbauend und mit den legalen Bearbeitungsrechten der 1931er Version ausgestattet veröffentlicht Hammer 1958 ihre Interpretation des *Dracula*-Stoffes.

### **Draculas Reich**

Wie in Stokers Roman ist es Jonathan Harker, der in *Horror of Dracula* die Reise zu *Dracula* unternimmt und mit dessen Tagebucheintrag die Handlung eingeleitet wird. Das narrative Element des Tagebuch-Journals übernahmen Drehbuchautor Jimmy Sangster und Regisseur Terence Fisher von Stoker, dessen Roman als Sammlung von Tagebucheinträgen, Zeitungsausschnitten, Briefen und Sprachaufnahmen konzipiert ist. Harkers Tagebuch offenbart zu welcher Zeit Hammer ihre Handlung ansiedelt. Es ist der 3. Mai 1885 als Jonathan Harker sich auf Schloss *Dracula* begibt. *Horror of Dracula* orientiert sich an den Handlungszeitraum von Stokers Originalversion, genauer gesagt zwölf Jahre früher als seine Erzählung. Hammer verlegt den Konflikt also in etwa den historischen Kontext der in Stokers Erzählung vorgesehen ist. Ein weiterer Unterschied zu Universals Version, der zusammen mit dem Rückgriff auf Harker als Protagonist der Reise und dessen Tagebuch eine Annäherung an die literarische Vorlage illustrieren.

Hammers Neu-Konzeption von Bram Stokers Dracula differenzierte sich von Universals Dracula von 1931.

In Universals Inszenierung wird Renfields Kutschenfahrt detailliert beschrieben und unterstreicht die kulturelle Grenze, die überschritten werden muss um Draculas Heimat zu erreichen. Sie etabliert Dracula als Vertreter einer fremden und deshalb schrecklichen Kultur, weil das Vordringen in den Osten Europas und der unvorbereitete Kontakt mit ihm den Verstand des Westlers überfordern. Renfields Schicksal ist dementsprechend auch ein zentraler Handlungsstrang der Universal-Verfilmung. Hammer greift nicht nur auf Jonathan Harker zurück, sondern verzichtet auf alle psychologischen Elemente, die bereits in Stokers Roman angelegt sind. Renfield kommt nicht vor und die Invasion des Vampirs spielt sich nicht hauptsächlich in Dr. Swards Nervenanstalt ab. Stattdessen wurde Dr. Seward zu einem einfachen Hausarzt, der nur noch einen Kurzauftritt hat.

*Horror of Dracula* bebildert Draculas Reich über die eingehende Titelsequenz, wenige Einstellungen zu Beginn der Narration und die Ausführungen von Jonathans Tagebuch, welche die Bilder im voice-over begleitet.

„The last lap of my journey from the village of Klausenburg proved to be more difficult than I had anticipated, due to the reluctance on the part of the coach driver to take me all the way. However, as there was no other transport available, I was forced to travel the last few kilometers on foot before arriving at castle Dracula“<sup>198</sup>

Kein Zwielflicht der Abenddämmerung, keine Warnungen von abergläubischen Bauern und andere mysteriöse Vorkommnisse mit denen der Reisende konfrontiert wird. In zwei Sätzen komprimiert *Horror of Dracula* die Reises Strapazen und beschreibt, dass der Kutschenfahrer eine unerklärte Aversion gegen Draculas Schloss hat und dem Reisenden ein paar Kilometer zu Fuß einiges abzuverlangen scheinen.

Nach den unspektakulären Einstellungen der Kutschenfahrt befindet sich Harker bereits vor Draculas Schloss (Abb.8). Dort ist es taghell und „innocuous enough“<sup>199</sup>, so dass er sich aufs Schlossgelände begibt, das sich im Vordergrund einer idyllischen Berglandschaft befindet. Trotz Harkers mehrfacher Erwähnungen seiner langen und

---

<sup>198</sup> HORROR OF DRACULA (1958), Warner, GB, 02:55 Min.

<sup>199</sup> Ebd., 03:03 Min.

weiten Reise in seinen Tagebucheinträgen, befindet sich Draculas Schloss nicht in einem fernen und schwer zu erreichenden ost-europäischen Land, sondern scheinbar in einem fiktiven Alpenland. Tatsächlich wird im späteren Handlungsverlauf deutlich, dass es sich dabei um den direkten Nachbarstaat von Harkers Heimat handelt. Die Grenze der beiden Länder wird zwar thematisiert, aber, wie Jung es interpretiert, durch „die komödiantisch-satirische Inszenierung“ aufgeweicht und bei der finalen Verfolgung des Vampirs endgültig außer Kraft gesetzt. Daher „gibt es keinen Anlaß zu glauben, daß es auch um eine ideologische oder kulturelle Grenze geht“<sup>200</sup>.



**Abbildung 8: Harker vor Schloss Dracula**

Diese Variation der geographischen Bezüge und der Figurenkonstellation verändert die Bedeutung des Konflikts. Wurde bei Brownings Inszenierung noch eine Grenze zwischen Ost und West, einem „Innen“ und „Außen“ strukturiert, besteht kein offensichtlicher kultureller Unterschied zwischen Klausenburg, dem Dorf in Draculas Heimat, und Karlstadt, Harkers Heimatstadt. Durch die Verlagerung in den historischen Handlungsspielraum ist auch der Konflikt zwischen alter und neuer Welt nicht mehr bedeutungstragend. Für das zeitgenössische Publikum stellen Dracula und die Protagonisten gleichermaßen Vertreter einer vergangen Gesellschaft dar. Und

---

<sup>200</sup> JUNG, Uli: „Dracula“, S.158

schlussendlich kommt es bei Harker zu keinem Bruch mit psychologischen Normen aufgrund der Grenzüberschreitung und des Kontakts mit Dracula.

Draculas Schrecken wird nicht durch seinen kulturellen, historischen und geographischen Unterschied definiert.

### ***Schloss Dracula***

Das einzig „Ab-Norme“ das Harker beim Betreten des Geländes bemerkt ist der Mangel an Vogelgezwitscher. Rund um das Schloss beschreibt er eine eisige Kälte, die er sich durch das kühle Wasser eines Bachs erklärt. Die neue geografische Orientierung der Handlung hat auch Einfluss auf die Präsentation von Draculas Schloss. Die Bilder zeigen eine ruhige mittelalterliche Burg, von durchschnittlichen Proportionen und bei einladendem Tageslicht. Die friedlichen Bilder stehen in Kontrast zur Eingangssequenz des Films, die neben den Credits, erste Eindrücke von Draculas Schloss zeigen.



**Abbildung 9: Die erste Einstellung der Titelsequenz**

In der ersten Einstellung ist die Statue eines Adlers aus der Untersicht zu sehen (Abb.9). Als ein Beute machendes Raubtier<sup>201</sup> ist der „imperial eagle“ ein „Symbol of Dracula’s ancient martial heritage“<sup>202</sup>. Die Bilder begleitet eine pompöse Fanfaren-Musik, die, wie Margit Dorn interpretiert, als musikalisches Thema ein Verweis auf Draculas

<sup>201</sup> HUTCHINGS, Peter: „Dracula“, S.37

<sup>202</sup> JOSLIN, Lyndon: „Count Dracula goes to the movies“, S.55

Herrschaftsanspruch bedeuten kann<sup>203</sup>. Außerdem soll die Musik in ihrer Intonation das Wort „Dra – cu – la“ nachahmen<sup>204</sup>. Über diese erste Einstellung beginnen die Credits in einem roten Schriftbild, das *gothic* genannt wird. Diese Grafik der Credits wird allgemein mit dem viktorianischen England des 19. Jahrhunderts, der Gothic-Literatur und Dracula verbunden. Die Sequenz endet in der Krypta mit dem steinernen Sarg des Vampirs. Auf die Gravur von Draculas Namen tropft unvermittelt Blut, woraufhin die pompöse Musik verklingt und die Narration mit Harkers Tagebuch eingeleitet wird.

Das auf den Sarg tropfende Blut verdeutlicht die Bedrohlichkeit, die in dieser Sequenz vermittelt wird, da es in seiner Funktion als Lebenssaft auf eine körperliche Gefahr verweist. Die gesamte Anfangssequenz hat keinen eindeutigen Platz im weiteren Plot des Films und ist handlungsintern unlogisch. Eine eindeutige narrative Funktion, scheint diese Titelsequenz nicht zu erfüllen. Weder werden hier Gräueltaten Draculas präsentiert noch wird die Sicht eines Opfers des Vampirs geschildert. Die Untersicht, die gespannte Bewegung der Kamera, die eindringliche Musik und das plötzliche – unlogische<sup>205</sup> – Erscheinen von Blut schaffen eine unheilvolle Atmosphäre. Im Gegensatz zu den eingehenden Bildern wirkt Draculas Schloss beim Betreten Harkers unscheinbar und harmlos.

Wenig irritiert dringt er ins Haus Draculas vor. Dort erwartet Jonathan ein geschmackvoll eingerichteter, lebendiger und bewohnbarer Raum. Maurische und Gotische Bögen, warme Rot- und Blau-Töne finden sich hier zusammen mit rustikalen Kommoden und massiven steinernen Treppen und bilden einen Stilmix, der, visuell aufreizend, keine überkommene Lebensform beherbergt. Wie Uli Jung in seiner Analyse bemerkt, befindet sich Harker „in einem repräsentativen Schloß“<sup>206</sup>, das nicht den Eindruck einer tierischen, dunklen und unverständlichen Sphäre macht. Nina Auerbach unterstreicht vor allem die zeitgemäße Attraktivität von Draculas Inneneinrichtung: „Anyone in the Hammer target audience would covet this art deco home, a pointed contrast to Lugosis unlivable mausoleum“<sup>207</sup>.

---

<sup>203</sup> DORN, Margit: „Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen“, S.98

<sup>204</sup> HUTCHINGS, Peter: „Dracula“, S.40

<sup>205</sup> „This opening image is no doubt less shocking today than it was for a 1950s audience that associated film vampires and horror in general with a black-and-white world first defined by Tod Browning’s Dracula and other Universal films during the 1930s and 1940s. Yet for me at least, Horror of Dracula’s opening sequence remains effective, primarily because, like the introductory shots in Werner Herzog’s Nosferatu the Vampyre, it serves no obvious narrative purpose.“, WALLER, Gregory A.: „The Living and the Undead“, S.113

<sup>206</sup> JUNG, Uli: „Dracula“, S.161

<sup>207</sup> AUERBACH, Nina: „Our Vampires. Ourselves“, S.123

Er erreicht einen großen Saal in dem eine gedeckte Tafel auf ihn wartet. In einem Kamin, über dem ein Familienwappen hängt, brennt ein wärmendes Feuer und in einem freundlichen Brief entschuldigt sich Dracula für seine Abwesenheit. Danach kann es sich der Gast Jonathan Harker gemütlich machen während er seinen Gastgeber erwartet. Draculas Reich, rund um das Dorf Klausenburg, und sein Schloss sind in *Horror of Dracula* kein Land einer animalischen, dunklen und unverständlichen Kultur. Dracula selbst nennt es sein Haus bzw. Zuhause und nicht Schloss oder Burg. Ganz im Gegensatz zu Lugosis transsilvanischer Kirche verleihen die Tageszeit, die repräsentative und schicke Inneneinrichtung und die offenen, hellen und klarstrukturierten Räume Draculas Zuhause ein einladendes Ambiente.

### ***Draculas Auftreten***

Auch Hammers Neukonzeption der Dracula-Figur unterscheidet den Film von seinem Vorgänger. Fisher legte großen Wert auf den ersten Eindruck des Vampirs, der seiner Figur die nötige Ernsthaftigkeit verlieh:

„Because, the first time, everybody was ready to laugh their bloody heads off – I’ve seen it in cinemas again and again – they thought they were going to see fangs and everything. They didn’t, of course. Instead they saw a charming and extremely goodlooking man with a touch, an undercurrent, of evil or menace.“<sup>208</sup>

Hammers Charakterisierung Draculas setzt dezidiert auf männliche Attribute und präsentiert eine verjüngte Version des Grafen. Er ist großgewachsen und gutaussehend, ohne offensichtliche Merkmale von Fremdartigkeit. Wie Lugosi trägt Lee ein Cape. Anders als Lugosi, hat die Aussprache Lees den Klang eines gehobenen und eloquenten englischen Gentlemans. Seine akzentfreie Verwendung der englischen Sprache ist ein Indiz auf seine Normalität. „I’m Dracula“<sup>209</sup> lässt er umgangssprachlich verlauten. Peter Hutchings interpretiert die Aussprache wie folgt:

---

<sup>208</sup> BROSAN, John; „The Horror People“, S.113; zitiert aus HUTCHINGS, Peter: „Hammer and Beyond“, S.115

<sup>209</sup> DRACULA (1958), Warner, GB, 14:06 Min.

„Lee’s ‘I’m Dracula’ is considerably more conversational than Lugosi’s declamatory ‘I am Dracula’.“<sup>210</sup>

Auch auf dieser Ebene ist Dracula näher an der von ihm bedrohten Gesellschaft als in der Universal-Verfilmung. Lee ist als betont männlicher Vertreter einer Gesellschaft charakterisiert, die kulturell nur wenig abweicht und sprachlich sogar gleich ist. Obwohl Elemente der Lugosi-Ikonographie übernommen werden, unterscheiden sich die beiden Dracula Interpretationen durch die physischen Charakteristiken der Schauspieler und in ihrem Kontext. Lees Heimat und sein Auftreten stehen nicht im absoluten Gegensatz zur Gesellschaft seines Besuchers, wenngleich sie aristokratisch und dominant sind.

Ein weiterer unmittelbarer Unterschied liegt in der Inszenierung des ersten Kontakts zwischen Dracula und seinem Besucher. Brownings Version zeigt Dracula bereits in seiner Krypta und als Kutschenfahrer bevor er sich bei Renfield vorstellt. In *Horror of Dracula* erscheint der Vampir nur indirekt und überraschend. Bei seinem Auftritt unterbricht Dracula Jonathans Unterhaltung mit einer attraktiven Frau, die darum fleht befreit zu werden und bei seinem Anblick schlagartig flieht. Über eine Nahaufnahme von Harker, in dessen Gesicht sich Schrecken zeigt, folgt ein Schnitt auf Dracula, der nun auf der obersten Stufe der Treppe steht. Sein Erscheinen wird also gar nicht gezeigt. Es ist nur indirekt über die Reaktion Harkers präsentiert.

Dabei ist Dracula hier das erste Mal zu sehen. Die eingehende Titelsequenz bebildert zwar bereits Draculas Burg und Krypta, der Vampir selbst wird aber nie gezeigt. Stattdessen lassen sich die Adler-Statue, die Titel-Musik und der steinerne Sarg als seine Stellvertreter lesen. Seine Erscheinung bzw. Anwesenheit wird bewusst angedeutet, wodurch eine dramatische Spannung bis zu seinem ersten Auftritt aufgebaut wird. Die Szene läuft auf die Enthüllung der physischen Merkmale Draculas hinaus, wie es Hutchings mit Blick auf Fishers Kommentar interpretiert<sup>211</sup>.

Seine physische Erscheinung ist hier also formal und inhaltlich als Überraschungseffekt gestaltet. Lees Dracula ist kein eindeutig fremdländischer Untoter, der ein vergangenes Anderes repräsentiert. Weder entsteigt er einem Sarg, um die Kamera mit hypnotischem Blick zu fixieren, noch überrascht er seinen Gast mit merkwürdigen Idiosynkrasien, die

---

<sup>210</sup> HUTCHINGS, Peter: „Dracula“, S. 48

<sup>211</sup> „the shot under discussion is structured around the decisive movement from the mysterious first appearance of its principal figure to a revealing close-up of his physical features.“, HUTCHINGS, Peter: „Hammer and Beyond“, S.115

ihn von dem zeitgenössischen Publikum abheben. Er erschreckt nicht durch seine unnatürliche Lebensweise. Die Überraschung liegt für Zuschauer und die Protagonisten in seinem plötzlichen und einnehmenden Auftreten.

## **Vampirismus**

### ***Harkers Mission***

Fishers Aussage macht deutlich, dass Hammer bewusst mit der Erwartungshaltung der Zuschauer arbeitete. Das betrifft auch die Frage der Glaubwürdigkeit des Vampirmythos in einer rationalen Kultur, die hier in einer anderen Weise funktionalisiert wird als in Universals Film 1931.

Brownings *Dracula* spielte offen mit der Plausibilität des Vampirs. Der Glaube an Vampire ist mit dem modernen, rationalen Weltbild nicht vereinbar. Daher die Sequenz mit Renfields Reise nach Transsilvanien als aufgeklärter und ungläubiger Bürger, der nach Kontakt mit dem Vampir zum Gläubigen wird. Sein Kontakt mit dem unglaublichen, unverständlichen Vampir kostet ihn seinen bürgerlichen Verstand, lässt ihn aber die Natur des Grafen erkennen. Universals Dr. Seward und Harker sind skeptisch gegenüber den abergläubischen Erklärungen Van Helsing. Doch mit Aufdeckung der vampirischen Existenz Draculas wird Harker für Van Helsing zum treuen Mitstreiter. Es kommt also zu einer gängigen Transformation – der rationale Skeptiker muss im Laufe der Handlung die Existenz des Vampirs anerkennen und wird zum Kämpfer gegen den Vampir. Das ist auch ein zentrales Element in Stokers Roman.

Wie sich über die weiteren Tagebucheinträge herausstellt ist Harker in *Horror of Dracula* nur zur Fassade als Bibliothekar angereist. Eigentlich weiß er vom Vampirismus des Grafen und befindet sich auf geheimer Mission ihn zu vernichten. Harker ist also mit den Charakteristiken des Vampirs vertraut, die im Laufe des Films durch Van Helsing genau definiert werden. *Horror of Dracula* bricht mit der bisherigen Konvention der Dracula-Erzählungen und lässt nicht einen skeptischen Ungläubigen auf Dracula treffen, sondern einen Vampirjäger, für den die Existenz von Vampiren keine Überraschung bedeutet. Tatsächlich wird sich im weiteren Verlauf herausstellen, dass Harker und Van Helsing gemeinsam die Vampirjagd betreiben. In diesem Szenario ist der Vampirismus ein zweifelfreier Fakt, gegen den die Gesellschaft bereits organisierte Gegenmaßnahmen eingeleitet hat. Wenn auch die restlichen Vertreter der bürgerlichen Gesellschaft nichts

von der Bedrohung ahnen, zeigt *Horror of Dracula* eine grundsätzlich veränderte Haltung gegenüber dem Vampir, die sich in den 1950er Jahren durch die Vertrautheit der Zuschauer mit dem Dracula-Stoff erklären lässt.

### ***Sexualität des Vampirs***

Harker plant also den Vampir zu vernichten, weil er seine Terrorherrschaft beenden will. Er trifft im Laufe seiner Mission auf eine junge Frau, die um ihre Befreiung fleht. Sie ist neben Dracula und Harker die einzige Person im Schloss. Die Vampire leben ohne Bedienstete, trotz ihres offensichtlichen aristokratischen Status. So beschrieb auch Stoker Draculas Haushalt. Auffällig ist, dass es sich hier nur um eine einzelne Braut handelt mit der Dracula lebt.

Das erste Aufeinandertreffen von Harker und der Frau, unterbricht Dracula. Harker begegnet ihr bei einem Ausflug in die Bibliothek ein weiteres Mal. Draculas Braut trägt ein schulterfreies Nachthemd mit tiefem Ausschnitt. Sie wendet sich wieder hilfeschend an Jonathan. Sie schmiegt sich verzweifelt an seine Brust, zeigt sich unterwürfig und dankbar für jede Hilfe. Jonathan hat Verständnis und Mitleid, schwört alles ihm Mögliche zu unternehmen. Sie erscheint als das Opfer von Draculas Terror vor dem Vampirjäger, der sie beschützend in den Arm nimmt. Aber sie verführt ihn. Er ist ihr Opfer, denn sie nutzt den Moment körperlicher Nähe und fällt Jonathan an (Abb.10).

„There follows what even today, after a massive proliferation of vampire fictions, is an electrifying moment. The woman slowly raises her head from Harker’s shoulder, her mouth open enough for her fangs to be visible, and she bites Harker’s neck. Here, for the first time ever in vampire cinema, the eroticism of the bite is unambiguously present, in the proximity of the bodies, in the intent expression on the woman’s face, in the physicality of the bite itself.”<sup>212</sup>

---

<sup>212</sup> HUTCHINGS, Peter: “Dracula”, S.50



**Abbildung 10: Der Vampirkuss von Draculas Braut**

Das tiefe Dekolleté der Schauspielerin Valery Gaunt macht offensichtlich, was die Sequenz insgesamt vermittelt: der Biss der Vampirin ist als erotischer Akt strukturiert. Das Blutsaugen des Vampirs wird von erotischen Komponenten begleitet, die die psychologischen Bezüge des Aberglaubens anzeigen. Die Attraktivität des weiblichen Vampirs und die plastische Darstellung des Bisses eröffnen den sexuellen Diskurs, der auch weiter präsent bleiben wird.



**Abbildung 11: Die blutroten Augen und Fangzähne Draculas**

In dem Moment da ihre Fangzähne die Haut von Harker durchdringen, erscheint Dracula. Er steht mit gespreizten Armen und Beinen, hervorstehenden Fangzähnen und blutroten Augen im Eingang der Bibliothek (Abb.11). Draculas Auftreten bestätigt die sexuelle Implikation. Hammer führt ein neues körperliches Merkmal ein: die hervorstehenden Zähne, heute ein zentrales Bild des populären Vampirs. Die phallische Form der Zähne, ihre martialische Funktion<sup>213</sup> und ihre Retraktion legen eine Verbindung zum männlichen Geschlechtsorgan nahe. Draculas vehementes Eingreifen in dieser Szene steht in Kontrast zu Lugosis herrischer Handbewegung, die seinen drei Bräuten Einhalt gebietet. Lees Interpretation weicht hier deutlich ab: er springt zwischen Harker und seine Braut und ringt beide nieder. Die Stärke des Vampirs ist hier seine körperliche Kraft. Dracula wird hier mit einer raubtierhaften, animalischen Stärke ausgestattet, die auch der Verweis auf den imperialen Adler verständlich macht.

Obwohl Harker sich der vampirischen Gefahren bewusst ist, fällt er den Reizen der Vampirbraut zum Opfer. Doch bevor er sich selbst in einen Vampir zu verwandeln droht, sieht er noch eine letzte Hoffnung Draculas Terror zu beenden. Mit Hammer und Pfahl ausgerüstet begibt er sich entschlossen in Draculas Krypta. Aber wie zuvor auch begeht Harker eklatante Fehler. Als er nämlich in die Gruft hinabsteigt, um Dracula zu vernichten wendet er sich zuerst an den Sarg der weiblichen Vampirin.

Das Pfählen ist in seiner Symbolik ein offen sexuell konnotierter Vorgang. Die spitze, lange Form des Pfahls deutet nach der psychoanalytischen Symbolik, wie fast alle Waffen und Maschinen, auf das männliche Genital<sup>214</sup>. Das Eindringen des phallischen Objekts in den weiblichen Körper wird in Stokers Erzählung sehr plastisch beschrieben. Gerade die Pfählung Lucys durch Arthur Holmwood, im Roman ihr Verlobter und nicht Bruder, erinnert an einen sexuellen Strafritus, eine gesellschaftlich sanktionierte Vergewaltigung der vampirisierten Frau. Wenn die Vampirin Lucy gepfählt wird, wird das Eindringen des Pfahls in naher Einstellung gezeigt (Abb.12).

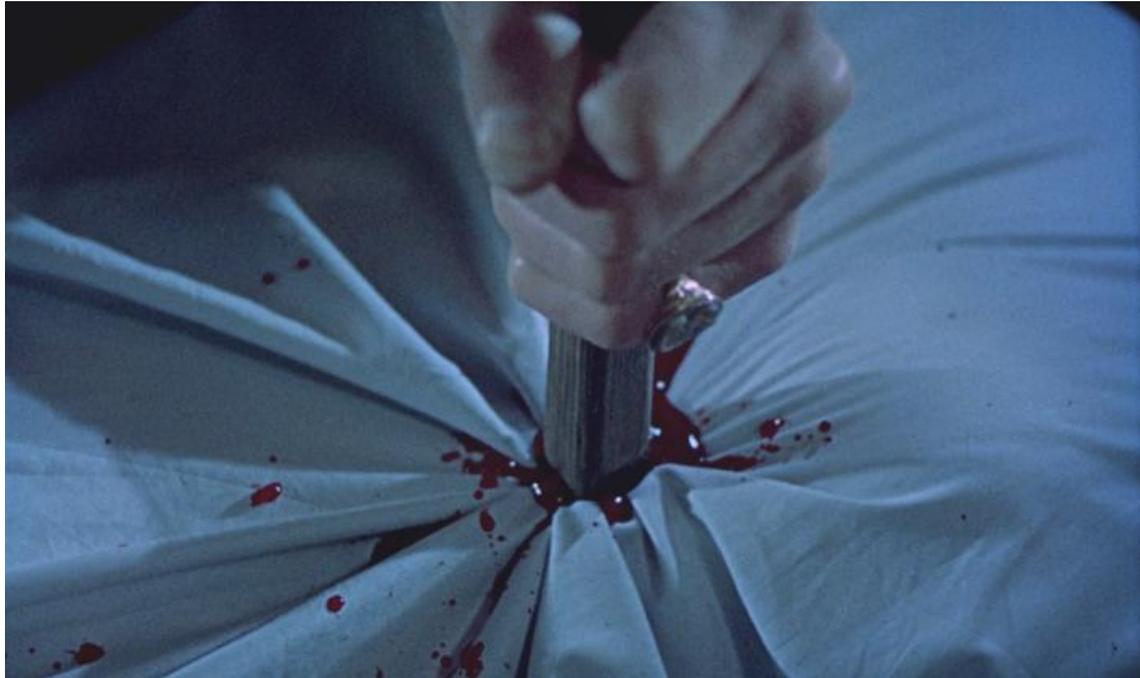
Ähnlich wie im Roman zeigt das Ritual eine erlösende Wirkung, denn das Ende des Vampirismus führt die Vampire in ihre natürliche Form zurück – die Vampirbraut musste schon einige Jahre mit Dracula gelebt haben, denn sie ist nach ihrer „Befreiung“ durch Harker stark gealtert. Und bei Lucys endgültigem Tod wird die heilende Wirkung

---

<sup>213</sup> FREUD, Sigmund: „Die Traumdeutung“, S.375

<sup>214</sup> Ebd., S. 377f.

deutlich. Eine Wundnarbe an ihrer Stirn, die Van Helsing ihr mit einem Kreuz zufügt, verschwindet nachdem ihre untote Existenz beendet wird.



**Abbildung 12: Das Pfählen der Vampirin Lucy durch Van Helsing**

Das Pfählen ist dadurch auch als ein sexueller Übergriff von Jonathan an Draculas Braut zu verstehen. Das Eindringen des Pfahls wird zwar abgeblendet, doch die erotische Qualität des vorherigen Vampirkuss und der Schrei der Vampirbraut, der auch eine Interpretation als Ausdruck der sexuellen Lustempfindung zulässt, machen die sexuelle Potenz des Pfählens hier schon deutlich. Ihr Todesschrei weckt Dracula, der jetzt mit Sonnenuntergang aus seinem Grab steigt und Harker konfrontiert. Sein Auftreten wird abermals aus der Untersicht präsentiert und seine Dominanz ruft eine entsprechende Reaktion im Vampirjäger hervor:

„Jonathan lässt einen zweiten Holzpflock, den er bereits in der Hand hat, beim Anblick Draculas sofort fallen, was einer symbolischen Kastration durch die Blickmacht des übermächtigen Vaters gleichkommt.“<sup>215</sup>

Der Pfahl wird in seiner phallischen Form zum Merkmal von Harkers Sexualität, die gerade noch bei der Vampirbraut wirkte, beim Anblick Draculas aber (zer)fällt. Die

---

<sup>215</sup> JUNG, Uli: „Dracula“, S.156

Mission und das finale Scheitern charakterisieren die Lebenswelt und Macht des Vampirs. Dracula lebt in einem monogamen Haushalt, der als solcher keinen Regelverstoß bürgerlicher Sexualnormen darstellt. Die Normalität wird aber durch das triebhafte Vorgehen der Vampirbraut durchbrochen, was den sexuellen Diskurs des Vampirismus eröffnet. Eine der auffälligsten Qualitäten der Hammer-Filme waren ihre reizvollen, sexuell aufgeladenen Bilder und Darstellungen. Neben den mit tiefem Ausschnitt ausgestatteten attraktiven weiblichen Darstellern ist es die knallige Farbigkeit des Technicolor, durch welche die Filme starke visuelle Reize setzen. Die Betonung der visuellen Elemente hebt die sexuellen Implikationen der Vampir-Metapher hervor und verlagert den Schwerpunkt des Vampirismus auf eine sexuelle Lebensweise.

So wird die erotische Anziehungskraft der Vampirin betont und die physischen Merkmale des Vampirs legen Assoziationen zu Sex nahe. Der sexuelle Kontext stellt auch den Haushalt von Dracula in ein neues Licht. Sie und Dracula repräsentieren ein Vampir-Ehepaar. Die Braut vergreift sich am männlichen Besucher nur um daraufhin vom sexuell überschäumenden und eifersüchtigen Dracula abgestraft zu werden. Die monogame Lebensweise und die repräsentativen Elemente seines Hauses, u.a. ein Familienwappen, das auf dem Briefpapier und über dem Kamin zu sehen ist, geben Draculas Haushalt die Form einer konventionellen Familienstruktur. Dracula ist ein animalischer und überlegener Liebhaber. Allein durch seine robuste und überwältigende Natur nimmt er die sexuell offene Frau für sich ein und dominiert andere Männer.

„Clearly, the vampire, even the Hammer Dracula, has more going for him than just being the resident demon in Christian folklore. For the last few generations he has also served to explain the dynamics of human social and sexual behavior. And it is here, especially as a paradigm of suppressed interfamilial struggles, that the vampire has become a central figure in popular culture. He is no longer a figure of demonic terror; he has become an eidolon of sexual horror.”<sup>216</sup>

---

<sup>216</sup> TWITCHELL, James B.: “The Anatomy of Horror”, S.110

### ***Die Familie Holmwood***

Die vom Vampir bedrohte Welt wird nicht mit einem un-verheiratetem Liebespaar und einem Vater oder der gesamten westlichen Kultur identifiziert, sondern beschränkt sich auf eine bürgerliche Familie der Oberschicht.

Jonathans Verlobte ist die Schwester von Arthur, der mit Mina verheiratet ist. Sie leben zwar in kinderloser Ehe, aber versorgen Lucy wie ein Kind und behandeln die Tochter der Haushälterin, Tanja, wie ihr eigenes. Damit weicht der Film von Stokers Figurenkonstellation ab. Alle Mitglieder der bedrohten Gesellschaft stehen in einer familiären Beziehung zueinander. Die Attacken auf die weiblichen Mitglieder der Familie und die Effekte der Vampirisierung auf das Verhalten der Frauen gegenüber ihren Verwandten stehen im Mittelpunkt. Bis zum Schluss kommt es zu keinem Aufeinandertreffen von Dracula und seinen männlichen Kontrahenten. Lucy und Mina differenzieren aber nicht verschiedene weibliche Lebensentwürfe der westlichen Gesellschaft. Beide sind in ihrer Beziehung zu Männern qualifiziert. An ihnen wird die Natur des Vampirs symbolisch als Gegensatz von bürgerlich-konservativen Sexualnormen markiert.

Lucy bildet wieder den ersten Angriffspunkt Draculas. Sie zeigt durch ihre stark unterschiedlichen Verhaltensweisen an, dass ihre Vampirisierung einen Verlust ihrer Unschuld bedeutet und sie zu einer Untergebenen Draculas macht. Nachdem die Eheleute Holmwood Lucy in ihrem Zimmer alleine zurücklassen, entsteigt diese dem Bett und zeigt eine veränderte Attitude. Sie öffnet die Fenster und legt sich erwartungsvoll zurück ins Bett und befigert ihre Bisswunden am Hals. Ist sie zuvor noch die brave, kindliche und unschuldige Verlobte zeigt sie sich erwartungsvoll gegenüber Dracula und dem eindeutig sexuellen Vampirbiss. Das Öffnen der Fenster unterscheidet sich jedoch signifikant von Universals Inszenierung 1931. Da sich hier eine bereits vampirisierte Lucy für Dracula sexuell öffnet, werden ihre Normabweichungen und ihre persönliche Einstellung nicht ursächlich. Sie werden als Symptom der Vampirisierung strukturiert, wodurch auch der Sexual-Aspekt des Vampirs deutlicher wird. Die Vampirisierung weckt ihre Sexualität und, wie durch Van Helsing bekannt wird, macht sie zu einer willenlosen Abhängigen, ähnlich einer Drogensucht. Die vampirisierten Frauen können oder wollen sich nicht gegen ihr Schicksal wehren. Sie, so wie der gesamte Haushalt, werden als hilflose Opfer charakterisiert.

Als Vampirin begeht Lucy dann sexuelle Tabu-Brüche und zeigt sich ohne soziales Gewissen. Sie vergreift sich sowohl an Tanja als auch an ihrem eigenen Bruder, was im sexuellen Kontext Pädophilie und Inzest bedeutet. Sie wird aktiv und beginnt ihre eigenen Begierden auszuleben. Da dieses Verhalten in Kontrast zu ihrer bürgerlichen und kindlichen Persönlichkeit steht wird es zum Merkmal des Vampirismus. Der Vampir wird gleichbedeutend mit Verhalten, dass das Zusammenleben der Familie gefährdet. Das verdeutlicht auch die vampirisierte Mina, die Dracula im hauseigenen Keller versteckt und damit sein Eindringen in den Haushalt vollendet. War sie vor Draculas Übergriff noch diejenige die Van Helsing, und somit den späteren Beschützer der Familie aufsuchte, handelt sie danach im Interesse Draculas.

Draculas Eindringen hat keine gesellschaftliche Dimension. Sie steht zu Beginn der Handlung nicht bereits in Planung und wird durch den Besucher aus dem Westen eingeleitet. Dracula pflegt keinen Umgang mit der Gesellschaft und bleibt im Verborgenen. Er erwirbt kein Haus und sein Aufenthaltsort bleibt bis kurz vor Ende des Films unentdeckt. Er ist im weiteren Verlauf nur noch wenige Male zu sehen und dann in der Hauptsache bei Übergriffen auf die Frauen. Auffällig ist, dass Dracula nach den Dialogen mit Harker stumm bleibt und keinen verbalen Austausch für seine Annäherung an die Opfer praktiziert.

Sein Eingang in die bürgerliche Gesellschaft wird nicht thematisiert, so wie der Ortswechsel filmisch nicht markiert ist. Kein Zwischentitel weist die Heimat von Harker und Van Helsing als Karlstadt aus. Außerdem ist das erste Opfer Lucy bereits zu Beginn vampirisiert und die eingehende Annäherung Draculas nicht formuliert. Sein Angriff auf die Frauen geschieht nicht im Zuge einer gesellschaftlichen Invasion. Van Helsing bestätigt später, dass Dracula seinen Angriff auf Lucy aus Rache-Motiven übernimmt. Beim finalen Kampf um Mina entführt Dracula sie sogar zurück in seine Heimat. Sein Eindringen wird hier nicht als Invasion strukturiert, sondern als Angriff auf die Frauen.

## **Van Helsing**

### ***Van Helsing als kämpferischer Held***

Der von Peter Cushing gespielte Wissenschaftler ist etwa im selben Alter wie Jonathan Harker. Während er im Roman als spiritueller Führer fungiert, der die körperlichen Aufgaben der Vampirjagd an die jüngeren Männer delegiert, übernimmt Cushing alle

Aufgaben der Vampirjagd selbst. Er zeigt sowohl jugendliche Potenz und Heldenmut als auch die Weisheit und Erfahrung des Wissenschaftlers. Wie Dirk Lutschewitz interpretiert: „Cushing’s Van Helsing can thus be regarded as a synthesis of Stoker’s young heroes and their mentor in a single character“<sup>217</sup>.

Er benennt die Charakteristiken des Vampirs, ist *Horror of Draculas* höchste Autorität und konstatiert die Regeln der weiteren Vorgehensweise. Er gibt an, sein Leben dem Studium der Untoten gewidmet zu haben und zeigt umfassende Kenntnisse, die ihm die Jagd ermöglichen. Er ist ein Gentleman der Mittelschicht, der sich seinen gesellschaftlichen Aufstieg durch persönliche Leistungsbereitschaft angeeignet hat: er hat kein Privat-Leben. Er verhält sich auch bei seiner Suche nach Harker dominant und souverän, was sich in seiner Interaktion mit den abergläubischen Bauern verdeutlicht. Diese zeigen sich eingeschüchtert vom bürgerlichen Wissenschaftler und die einzige Frau der Gesellschaft widersetzt sich den Anweisungen ihres Mannes, um ihm Jonathans Tagebuch zukommen zu lassen. Im Vergleich zu seinem Vampirjäger-Kollegen Van Helsing wirkt Harkers Vorgehen bei seiner Mission stümperhaft und unterstreicht seinen Mangel an wirklicher Autorität. Er gibt das Bild eines schwachen Mannes ab.

Auch Arthur Holmwood wird im Vergleich zu Van Helsing als schwacher Mann präsentiert. Sowohl seine emotionale Reaktion bei der Pfählung Lucys als auch sein Widerwillen diese als Lockmittel für Dracula zu verwenden stellen sich im weiteren Handlungsverlauf des Films als eklatante Schwächen dar. Außerdem deutet seine kinderlose Ehe auf sexuelle Impotenz<sup>218</sup>. Dagegen wird Van Helsing von Mina als kompetent bezeichnet und auch im weiteren Verlauf der Handlung als willensstark und leistungsfähig charakterisiert. Unter anderem erkennt er die Symptome Lucys sofort und trennt diese von Arthur im genau richtigen Moment. Van Helsing wird so überdurchschnittlich männlich gezeichnet, was vor allem das Verhalten der Frauen unterstreicht. Diese widersetzen sich ihren Männern um ihm Informationen zu geben oder um seine Hilfe zu bitten. Seine Autorität fußt auf seinen überlegenen Fähigkeiten und seiner Männlichkeit.

Anders als die Romanfigur, die erst zum Ende der Erzählung in Transsilvanien eintrifft und in der Universal-Version gar nicht erst London verlässt, reist Van Helsing ins Reich Draculas bereits zu Beginn der Handlung. Nach Harkers Tod hat er die meiste Zeit auf der Leinwand. Diese hervorgehobene Stellung Van Helsing verstärkt auch die

---

<sup>217</sup> LUTSCHEWITZ, Dirk: „Bram Stoker’s Dracula and the Vampire Genre“, S.224

<sup>218</sup> JUNG, Uli: „Dracula“, S.157

veränderte Haltung des Films bei der Glaubwürdigkeit des Vampirs. Es kommen keine Zweifel an der Autorität und Fähigkeit des Vampirjägers auf. Er wird zum alleinigen Held des Films.



Abbildung 13: Van Helsing der verjüngte Held

### ***Dualismus***

Van Helsing wird auf inhaltlicher und formaler Ebene parallel zu Dracula gestellt. Formal zeigt sich das in ihrer Beherrschung der Kamera. Ähnlich wie bei Dracula ist Van Helsing's erster Auftritt rund um eine eingeschränkte Sicht inszeniert. Sein Eintreten in die Bar wird nur über das Verstummen der Musik und die Reaktion der Gäste gezeigt. Wie Dracula erscheint Van Helsing scheinbar aus dem nichts und drängt mit seinem ganzen Körper ins Bild. Dabei folgt die Kamera ihm in seiner Bewegung genauso wie bei Draculas Auftritten. Inhaltlich zeigt sich das in dem annähernd gleichen Alter der Figuren und ihrem Status als besonders männliche Autoritätspersonen. Wie Dracula auch nimmt Van Helsing die Frauen für sich ein und dominiert seine männlichen Mitstreiter. Er ist auch mit einer körperlichen Agilität und Kraft ausgestattet, die ihn Dracula ebenbürtig macht.

Ferner verdeutlicht die Inszenierung eine Gleichstellung von Vampirismus und menschlicher Lebensform. Neben der bereits angesprochenen geografischen Verschiebung und der als ineffizient charakterisierten Grenze deutet die Lokalisierung

des Vampirs ein gesellschaftliches Nebeneinander an. Jung erkennt in seiner Analyse, dass die Struktur der Handlungsorte einen Hinweis auf die Beziehung der rivalisierenden Lebensvorstellungen gibt, die Dracula und Van Helsing verkörpern.

„Fisher legt in seinem Film Wert darauf, Schloß und Krypta in ein topographisches Nebeneinander zu organisieren. Auch im Hause Holmwood ist der Keller dem Haus auf einem nur wenig niedrigeren Niveau angebaut.“<sup>219</sup>

Im Zusammenhang mit den veränderten geographischen Bezügen und der ineffizienten Grenze gibt die Topographie einen klaren Hinweis auf die veränderte Gegenüberstellung von Vampir und Mensch. Es handelt sich hier nicht um einen Kulturkampf, bei dem die alte Ordnung die neue bedroht. Stattdessen konkurrieren zwei historische Lebensweisen um die Vormachtstellung in der Gesellschaft. Der Film erarbeitet dadurch eine dualistische Moral in der der Vampirismus eine rivalisierende Lebensweise darstellt.

Dabei legt der Film großen Wert auf die Qualifizierung der beiden Lebensformen durch die Verhaltensweisen ihrer Vertreter. Der gutmütige, menschliche Van Helsing ist der Held des Films und steht dem grausamen, animalischen Bösewicht Dracula gegenüber. Sie stellen die einflussreichsten und stärksten Männer dar, wobei sich der Vampir durch seine egoistischen Motive vom selbstlosen Wissenschaftler unterscheidet und alle Frauen zu vampirisieren droht.

### ***Der Sieg über Dracula***

Die vampirisierten Frauen zeigen ein Verhalten, das den patriarchalen Normen widerspricht. Da es Draculas Vorgehen unterstützt, wird es als Gefahr für die Familie gewertet. *Horror of Dracula* verknüpft die Sicherheit der Familie, den Kern der bürgerlichen Gesellschaft, mit konservativen Geschlechterrollen. Es sind so auch Van Helsing's persönliche Eigenschaften, die zur Bedingung für den Sieg über Dracula werden. Die familiäre Hierarchie des Bürgertums ist als Grundbedingung der Sicherheit der Familie strukturiert, da die Alternative, in Form des Vampirs, eine schreckliche Lebensform darstellt.

---

<sup>219</sup> JUNG, Uli: "Dracula", S.161

„Obwohl bzw. gerade weil durch den Krieg so viele Familien unvollständig und so viele Frauen in Männerberufen tätig waren, wurde in der Nachkriegszeit die Konstellation vom strebsamen berufstätigen Ehemann und der effizient wirtschaftenden Hausfrau zum gesellschaftlichen Leitbild. In der Kleinfamilie sollte auf die Erfüllung der Bedürfnisse nach Geborgenheit und nach Wohlstand hingearbeitet werden.“<sup>220</sup>

Im Vordergrund des Konflikts stehen also Ideologien des Patriarchats, insbesondere die Dominanz des Mannes. Die Position des Mannes, als Hüter und Oberhaupt der Familie ist stark gefährdet. So personifiziert Van Helsing ein konservatives Männerbild, das in seinem Sieg über Dracula den männlichen Führungsanspruch und die konservativen Vorstellungen von Sexualverhalten bestätigt.

Das konterkariert auch die Charaktersierung der weiblichen Opfer des Vampirs. Lucy wird eingehend als kindliche Heranwachsende stilisiert, die sexuell gebunden (Verlobter Jonathan) und sozial abhängig (Familie Holmwood) noch den Ansprüchen ihres patriarchalen Vormunds Arthur zu genügen scheint. Als Vampir hat sie ihre Tauglichkeit für die Familie eingebüßt, was ihre spätere Pfählung verständlich macht. Ihr „symbolisches Vergehen vorehelicher sexueller Initiation“<sup>221</sup> und die Tabu-Brüche als Vampir entspricht nicht den Reproduktionswünschen der Männer. Mina Holmwoods Verhalten vor ihrem Kontakt mit Dracula beschreibt die für Frauen vorhergesehene Rolle. Während Van Helsing und Arthur die weiteren Schritte der Vampirjagd planen, sitzt sie tatenlos daneben. Ihre Meinung ist nicht gefragt und ihr Beitrag beschränkt sich allein auf die Unterstützung der Männer. Nach den Übergriffen Draculas ist sie zwar zeitweise korrumpiert, mit ihrer Befreiung vom Vampirismus, durch das Verschwinden ihrer Brandnarbe visualisiert, aber wieder in ihre passive Rolle als häusliche Ehefrau zurückgeführt. Die letzten Einstellungen zeigen Arthur und Mina wiedervereint, wodurch Minas Re-Integration in die patriarchalen Familienstrukturen betont ist.

Van Helsing finaler Sieg bestätigt damit die Gültigkeit der bürgerlichen Familienstrukturen, die er gegen Dracula verteidigt. In Anbetracht der gesellschaftlichen Entwicklungen der Nachkriegszeit, in der Frauen die Positionen der fehlenden Männer übernehmen mussten und die Rolle des Mannes innerhalb der Gesellschaft in Frage

---

<sup>220</sup> DORN, Margit: „Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen“, S.109

<sup>221</sup> Ebd., S.121

stand, bestärkt *Horror of Dracula* die Wertigkeit einer maskulin orientierten Gesellschaftsstruktur.

## Utopie

### ***Identifikation, Körper, Verlust der Metaphysik***

Wie Uli Jung bemerkt sind es nicht die von den Frauen geäußerten Begierden<sup>222</sup>, die Gegenstand der Auseinandersetzung sind, sondern der Kontrollverlust über die weiblichen Körper, der die bisherigen Familienstrukturen aufzulösen droht. Van Helsing und Dracula streiten um die Frauen, die in erster Linie als Objekte der männlichen Sexualität qualifiziert sind: verführerisch, jungfräulich, dienlich. Draculas Zugangspunkt ist keine inadäquate Geisteshaltung, wie es bei Universals Lucy der Fall war, sondern der Körper des jungen Mädchens. Das Eindringen ins Zimmer, das symbolisch sein Eindringen in den Körper Lucys darstellt, ist der erste dargestellte Kontakt der beiden. Damit steht der weibliche Körper im Mittelpunkt der Auseinandersetzung.

Hammer bietet seinem dezidiert jugendlichen Publikum keine Identifikationsfigur. Der alleinige Held und sein Gegenspieler sind mittleren Alters, so wie Stokers jugendliche Protagonisten insgesamt gealtert sind. Hutchings erkennt in seiner Studie zu Hammers Filmen eine allgemeine Tendenz die jugendliche Identifikation zu problematisieren:

„Horror films are usually marketed to a younger audience, and Hammer was no exception to this. Yet in these films (...) those members of the cast who most closely approximate the peer group of the film’s intended audience tend to be the most ineffectual in term of the power and authority that they wield. Clearly, they are not being held up as ideal figures for audience identification purposes. Neither, it can be argued, are, Cushing, Lee or the characters they play. Rather, if one is to take audience identification into account, such identification must be with the power wielded by these authoritative characters.”<sup>223</sup>

---

<sup>222</sup> JUNG, Uli: „Dracula“, S.157

<sup>223</sup> HUTCHINGS, Peter: „Hammer and Beyond“, S.66

Hinzu kommt, dass die Überraschungseffekte (z.B.: das plötzliche Blutvergießen; Draculas Auftritt und Erscheinungsbild; Harkers Mission; Van Helsing's vehementes Eingreifen) den Horror Draculas direkt auf die ausgelöste physische Sensation, das körperliche Angstgefühl des Zuschauers verlagern. So interpretiert Peter Hutchings auch die neue Stellung Harkers als kalkulierten Überraschungseffekt der Filmemacher. Das Publikum, das 1958 mit Stokers Erzählung und der Vampirmythologie vertraut gewesen sein musste, sollte durch Harkers eingehende Stellung als Bibliothekar und sein scheinbares Unwissen vom Vampirismus „into a false sense of it's own superiority“ gelockt werden „only in order to overthrow it later on“<sup>224</sup>. Der Fokus auf den filmischen Schock-Effekt in Hammers Inszenierung koppelt die intensive körperliche Autorität Draculas und die dadurch hervorgerufene Angstreaktion seiner Opfer mit der Reaktion der Filmzuschauer.

Eine Form der Identifikation erfolgt somit mit der Entscheidungsgewalt und Kraft der Autoritätspersonen. Draculas erleichterter Zugang zu den Körpern der jungen, attraktiven Mädchen sowie Van Helsing's Autorität und Dominanz über dieselben. In diese Richtung interpretiert auch Jung die Veränderung in der antagonistischen Beziehung von Dracula und Van Helsing und meint das Objekt der sexuellen Sozialisation ist in den Zuschauerreihen lokalisiert<sup>225</sup>. Da Harker, anders als in Universals Verfilmung, kein junger Mann ist und nach seiner Transformation in einen Vampir von Van Helsing „erlöst“ wird, wird an ihm kein sexueller Sozialisationsprozess vollzogen, „in dessen Verlauf John sich zwar zeitweise von der Erotisierung seiner Braut angezogen fühlt, sich aber schließlich mit der wieder entsexualisierten Frau bescheidet“<sup>226</sup>. Stattdessen wird Harker von Van Helsing gepfählt und somit seine körperliche Verwandlung sanktioniert. Dadurch wird klar, dass Dracula und Van Helsing zwei konkurrierende physische Autoritäten darstellen, die dem Publikum als Leitbilder zur Identifikation angeboten werden. In Form des Vampirismus werden anti-patriarchale Tendenzen dämonisiert: sie bedeuten eine Umsetzung körperlicher Energien, die eine Bedrohung für Familie wie Gesellschaft bedeutet. Das Publikum wird also dazu sozialisiert ihre körperliche Energie im Interesse der traditionellen Autorität zu nutzen und die Führungsrolle des Mannes anzuerkennen.

---

<sup>224</sup> HUTCHINGS, Peter: „Dracula“, S.44

<sup>225</sup> JUNG, Uli: „Dracula“, S.157

<sup>226</sup> Ebd., S.156

Daher sehe ich das utopische Gefühl in eben dem Aspekt, der die Ideologie des Films verständlich macht, nämlich der „sexuellen Energien“<sup>227</sup>, die Dracula in den Frauen freisetzt. Die Frauen, die wie selbstverständlich bereits vampirisiert werden, zeigen keinerlei Widerstandsfähigkeit und erliegen den körperlichen Übergriffen des Vampirs. Als Vampirinnen sind sie selbst körperlich stark und dominant, wodurch sie den Männern gefährlich werden. Die Ebenbürtigkeit Van Helsing mit dieser Kraft wird durch den familiären Kontext zur Bestätigung der patriarchalen Ideologie. Van Helsing ist als Mann unter Männern in der Lage den Grafen zu töten und damit die Sicherheit der Familie zu gewährleisten. Diese Hierarchie ist ideologisch durch die körperliche Überlegenheit des Mannes begründet und droht durch die Vampirisierung einzubrechen, die den Frauen ermöglicht sich zu widersetzen.

Auch Draculas Schrecken ist in erster Linie physischer Natur. Lee ist ein groß gewachsener, gutaussehender Gentleman. Dieser Dracula ist kein offensichtlicher Ausländer. Auch wenn sein Auftritt auf einen Schock-Moment folgt, so hat seine Erscheinung wenig Schreckliches an sich. Mit Ausnahme seiner bedrohlichen Körpergröße, die durch die häufigen Untersichten verstärkt wird. Anders als der starre Dracula der 30er Jahre, dessen Konfrontationen mit Van Helsing in Blickduellen stattfindet und dessen Körperkontakt mit Opfern und Gegnern gleichermaßen abgeblendet oder außerhalb der Kamera zustande kommt, zeigt Lee eine greifbare Physis. Bei der Darstellung des Vampirs hebt Hammer die physischen Merkmale hervor und nutzt Fangzähne und blutrote Augen. Anders auch als Lugosi und Stokers Dracula kann Lee sich nicht transformieren. Er ist ein fester, unveränderlicher Körper. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die filmischen Schockeffekte – plötzliches Auftreten auf der Leinwand bei gleichzeitigem Verklingen der Titelmusik – den Körper Draculas betonen. Draculas Bedrohung wird mit Eigenschaften dieses Körpers verbunden. Er überwältigt seine Opfer durch seine Physis.

So wie bei der Charakterisierung des Vampirs fokussiert die physischen Attribute ausschlaggebend sind, kommt es insgesamt zu einem Verlust von metaphysischen Einflüssen. So ist der Vampir allergisch auf Knoblauch und Licht „not repelled by its goodness“<sup>228</sup>. Auch bedarf es keiner geheiligten Waffen und Mittel um den Vampir zu bekämpfen, wie es Stoker in seinem Roman beschreibt. Stattdessen nutzt Van Helsing zwei profane Kerzenständer und formt sie zu einem Kreuz, vor dem Dracula

---

<sup>227</sup> JUNG, Uli: „Dracula“, S.161

<sup>228</sup> AUERBACH, Nina: „Our Vampires, Ourselves“, S. 121

zurückschreckt. Der kreuzförmige Körper allein ist gefährlich genug für den Vampir (Abb.14).



**Abbildung 14: Dracula schreckt vor dem improvisierten Kreuz zurück**

Die Inszenierung des finalen Zweikampfs konkretisiert Van Helsing's natürliche Überlegenheit und seine persönliche Fertigkeit, die seinen Sieg gewährleisten. Die Betonung liegt auf der physischen Stärke des Vampirjägers, der sich unbewaffnet in den Kampf begibt und dessen gedankenschnelle Aktion ausschlaggebend für den Sieg ist. Dabei ist die Natur auf seiner Seite: der Sonnenaufgang unterstützt die Vernichtung des Grafen. Es sind die Körper Van Helsing's, der Sonne und des improvisierten Kreuzes die das schreckliche Monster besiegen. Dracula wird nicht von christlichen Sakramenten oder dem heiligen Geist niedergeworfen.

### ***Das utopische Potenzial und Draculas ungehemmte Energie***

Darin zeigt sich eine klar reaktionäre und konservative Ideologie des Films, aber in der Inszenierung lassen sich widersprechende Elemente erkennen, die die konservativen Normen, wenn nicht komplett in Frage stellen, so dann doch schwächen.

Harker verfällt offensichtlich den Reizen der Vampirin aufgrund seiner chauvinistischen Perspektive: er sieht in der attraktiven Vampirin bloß das Opfer/Objekt Draculas und genießt seine Position als Retter. Im Gegensatz zum energisch handelnden Van Helsing kokettiert Jonathan mit seiner Hilfe – er fragt sie warum Dracula sie festhält und meint

süffisant: „After all, I am a guest here. If I'm to help you I must have a reason.“<sup>229</sup> – er erlaubt sich die körperliche Annäherung. Dadurch kann sie ihn beißen und er pfählt sie unsinnigerweise vor Dracula. Für Waller beweist dies wie weit Harker sich bei seiner Mission von persönlichen Gefühlen leiten lässt, da er sich durch das Pfählen an der Vampirin rächt<sup>230</sup>. Diese hatte ihn durch ihre Anziehungskraft zur Untreue gegenüber seiner Verlobten verleitet und seine Sexualität gegen ihn verwendet. Da Harkers Handeln konfliktstiftend wird, wird dies eigentlich zur Schwäche der patriarchalen Ideologie verständlich.

Van Helsing wird dementsprechend als überzeugter Patriarch charakterisiert, der bei seinem Vorgehen Gnadenlosigkeit und Egoismus beweist. Zum einen pfählt er seinen Kollegen, Vampir-Harker, und löscht ihn damit aus dem weiteren Verlauf des Films. In Vampir-Lucy sieht er nur noch eine böse und leere Hülle, die es zu vernichten gilt. Er zeigt eine absolute Intoleranz gegenüber dem Vampirismus. Zum anderen teilt er seine Kenntnisse nur zweckmäßig und hält Informationen vor seinen Mitmenschen bewusst zurück. Tatsächlich lauscht er seiner eigenen faktischen Aufzählung der Merkmale des Vampirs wie einem geheimen Mantra. Aus einem reinen Lernaspekt erscheint diese Szene unverständlich, denn Van Helsing sollte sich durch sein selbst-deklariertes lebenslanges Studium dieser zentralen Fakten der Vampir-Lebensform bewusst sein. Diese löst auch Verwunderung bei seinem Bediensteten aus, der die „Selbstgespräche“ des Wissenschaftlers offensichtlich kurios findet. Die gezeigte körperliche Autorität wird im Zuge der Entwicklungen der Nachkriegsgesellschaft relevant:

„Nachdem materielle Nachholbedürfnisse erst einmal befriedigt und ein vorher nicht gekannter Standard an Wohlstand erreicht war, begann vor allem die jüngere Generation, nach neuen Wertorientierungen zu suchen. Bereits gegen Ende des Jahrzehnts bildete sich eine spezifische Jugendkultur heraus, die verschiedene Wege des Ausbruchs aus der als repressiv empfundenen Lebensweise der Kriegsgeneration beschritt.“<sup>231</sup>

---

<sup>229</sup> HORROR OF DRACULA (1958), Warner, GB, 14:00 Min.

<sup>230</sup> „His personal desire to punish her [die Vampirin, Anm. E.H.] (...) for preying upon his male weaknesses and for distracting his thoughts from his fiancée seems to take precedence over his social and spiritual responsibility to rid the world of Dracula.“ WALLER, Gregory A.: „The Living and The Undead“, S.115

<sup>231</sup> DORN, Margit: „Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen“, S.109f.

Von diesen gesellschaftlichen Liberalisierungswünschen ausgehend kommt Margit Dorn auch zu ihrer Interpretation des Films, in der sie in Van Helsing und Dracula vor allem zwei gegenläufige soziale Wert-Tendenzen personifiziert sieht: „das konservative Pochen auf eine strenge Sexualmoral und den liberalen Anspruch, die eigenen Bedürfnisse auszuleben“<sup>232</sup>. Da sie in der körperlichen, sexuellen Symbolik des Konflikts nur eine Verschlüsselung für die Übertretung sexueller Normen sieht, deutet sie die Handlung als „wiederholte Abfolge aus Übertretung und Wiederherstellung der Ordnung“.

„Die Übertretung sexueller Normen konnte durch die Verschlüsselung einerseits ersatzhaft durchlebt werden. Die damals relativ deutlichen erotischen Anspielungen bildeten dazu einen entsprechenden Anreiz. Andererseits bestätigte Van Helsing's Vernichtungsfeldzug die eigene Selbstbeschränkung. In dieser Zusammenführung gegensätzlicher Bedürfnisse liegt ein kathartischer Effekt, der den Zuschauern bereits indirekt in der Vermarktung des Films versprochen wurde.“<sup>233</sup>

Der beschriebene kathartische Effekt führt zu einer Bestätigung der herrschenden Ideologie. Insofern steht Dorns Beobachtung zur sozialen Funktion ganz im Zeichen einer Manipulation durch die Kulturindustrie, wie Adorno und Horkheimer sie beschrieben. Aber ich sehe in der Zusammenführung der gegensätzlichen Bedürfnisse einen utopischen Gedanken, der die körperliche Kapazität und Energie der Zuschauer ansprechen soll. Auch hier hilft Dorns Beobachtung, da die Vermarktung des Films nicht einfach den kathartischen Effekt verspricht, sondern die körperliche Affektstruktur des Films. Die deutsche Pressemitteilung des Verleihs hebt hervor wie sehr die physische Reaktion, die Handlungsfähigkeit des Zuschauers Mittelpunkt des Filmerlebnisses ist; „Sie werden sämtliche Tode sämtlicher Opfer mitsterben“<sup>234</sup> heißt es da einleitend. Dieser Einsatz körperlicher Energien, die der Film aktiviert und sozial sanktioniert, verdinglicht was Dyer als „capacity to act vigorously; human power, activity, potential“<sup>235</sup> bezeichnet.

---

<sup>232</sup> DORN, Margit: „Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen“, S.124

<sup>233</sup> Ebd., S.124

<sup>234</sup> Ebd., S.124

<sup>235</sup> DYER, Richard: „Entertainment and Utopia“, S.22, in: DYER, Richard: „Only Entertainment“

Für eine sich verstärkt gegen Autorität auflehrende Generation wird Draculas abweichende Sexualität zum Negativ-Beispiel. Aber die Inszenierung seiner Lebenswelt liefert teilweise gegenläufige Signale:

„Lee’s decor announces his allegiance to a sleek future not a dusty past; his Castle Dracula is a streamlined respite from the suffocating clutter of the virtuous family’s Victorian home. Before Van Helsing throws his curtains open, Lee himself has let the light in on a timid, claustrophobic domesticity.”<sup>236</sup>

Auch die Darstellungsweise der Wirkung des Vampirismus, lässt Dracula als für Frauen weniger entmündigender Mann erscheinen. So sollen seine weiblichen Opfer ihm willenlos untergeben sein, ähnlich der Sucht nach Drogen. Ihr symbolisch sexuelles Verhalten ist den Bedürfnissen und Begierden Draculas unterworfen. Aber auch hier liefert die Inszenierung einen anderen Eindruck: „as Terence Fisher directs these scenes, Dracula is scarcely there. This Vampire is too elusive to be another overbearing male”<sup>237</sup>. Die Verhaltensweisen der Frauen zeigen nur indirekt eine Beeinflussung durch Dracula, wie die Beobachtung zur Inszenierung des ersten Übergriffs auf Lucy beweist:

„She removes her crucifix, lies down, and, in a tender rhythm of autoeroticism, fondles the vampire bites on her neck. We never see Christopher Lee enter her room; the sequence fades out on the open window. The scene suggests vampirism, but we see, instead, a woman alone, claiming herself.”<sup>238</sup>

Zu sehen ist die erotische Selbstbestimmtheit einer Frau, ihr körperlicher Wandel von jungfräulichem Mädchen zu sexueller Erwachsener.

---

<sup>236</sup> AUERBACH, Nina: “Our Vampires, Ourselves”, S.123

<sup>237</sup> Ebd., S.124

<sup>238</sup> Ebd., S.124f.



**Abbildung 15: Lucy befiingert erwartungsvoll ihre Bisswunden**

Lucy und die anderen verwandelten Vampire werden zwar gepfählt, aber Draculas Lebensentwurf liest sich so als befreiende, moderne Alternative zur unterdrückenden Sexualmoral des viktorianischen Bürgertums. Die Inszenierung problematisiert die gesellschaftliche Autorität und gestaltet Dracula als ungehemmte Form der physischen Energie: „he is an emanation of the anger, pride, and sexuality that lie dormant in the woman themselves“. Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass die Umsetzung/Freisetzung körperlicher Energien der Zuschauer im Vampir verschlüsselt ist. So wird die Betonung der physischen Aspekte der Vampir-Mythologie als Ausdruck körperlicher Möglichkeiten der Menschen verständlich.

Signifikant ist hierbei die Interpretation Auerbachs: „One could almost see the '60s dawning in *Horror of Dracula*“<sup>239</sup>. Hammers Inszenierung nimmt die gesellschaftlichen Auflehnungsprozesse der 1960er Jahre vorweg. Es bedient ein utopisches Gefühl ungehemmter menschlicher Energie, das durch die Widersprüche in der Darstellung positiv verstärkt wird. Dracula, als symbolische Veränderung des menschlichen Körpers, ist eine archaische, aber moderne und freie Alternative zur herrschenden Gesellschaftsstruktur. Der deutliche Fokus auf die Energie des Publikums verlegt das Potenzial für gesellschaftlichen Wandel und Auflehnung gegen patriarchale Autorität allein in die Körper der Zuschauer. Eine Utopie handlungsstarker und ungehemmter menschlicher Energie.

---

<sup>239</sup> AUERBACH, Nina: „Our Vampires, Ourselves“, S.119

## Conclusio

Ich konnte anhand einer Struktur-Analyse also darlegen welche Bedeutungen zwei Klassiker des populären Vampir-Films artikulieren. Daran wird ersichtlich wie die Bilder und Zeichen, der an Massen gerichteten Kultur, nicht einfach nur die ökonomischen Interessen der Produzenten bestätigen. In ihnen finden sich Widersprüchlichkeiten und Bedeutungen wieder, die ein soziales und kritisches Bewusstsein ermöglichen.

Zu Beginn wurde mit Hilfe der Theorie von Marx und Engels die Beziehung zwischen Kultur und dem Leben der Menschen strukturell bestimmt. Das *Basis-Überbau*-Modell macht deutlich, dass Staatsformen, Gesellschaftsstrukturen und Kulturen nicht allein für sich selbst verstanden werden können, sondern durch die materielle Umwelt der Menschen bedingt sind. Die politische und wirtschaftliche Organisation bildet die Basis, auf der sich Ideologien als Teil des Überbaus erheben und einem bestimmten Bewusstsein entsprechen. Das (gesellschaftliche) Sein bestimmt das Bewusstsein der Individuen. So lassen sich Kulturprodukte wie Romane, Filme und Musik als bewusster Ausdruck der ökonomischen Verhältnisse verstehen: sie sind wirkliche oder illusorische Vorstellungen des Lebensprozesses. Dabei geben die ökonomisch herrschenden auch die herrschenden Ideologien einer Gesellschaft vor. Politisch kam es deshalb zu extremen Auffassungen der Basis-Überbau-Struktur, in welchen Kultur und die Produkte des Denkens durch die Wirtschaftsverhältnisse festgelegt sind. Die deterministische Auslegung der Beziehung zwischen Basis und Überbau kennzeichnet das Verhältnis der sozialistischen und kommunistischen Parteien und Bewegungen zur Kultur. Für die Betrachtung der Filme über Graf Dracula bedeutet das Basis-Überbau Modell, dass in ihnen bestimmte ökonomische, politische und soziale Verhältnisse Ausdruck finden. Kultur steht als Teil des Überbau in einer Beziehung zu den realen Lebens-Verhältnissen. So könnte in den Kulturprodukten unter Berücksichtigung ihres Produktionskontexts ein Bewusstsein der Gesellschaftsstruktur markiert werden.

Entgegen den sozialistischen Hoffnungen auf die Überwindung des Kapitalismus, entwickelte sich in der Arbeiterschaft nur in Ansätzen ein revolutionäres Bewusstsein. Ein Behagen in der eigenen, abhängigen Position ist festzustellen. Weshalb die Vertreter der Frankfurter Schule die Kultur der Industriestaaten in ihrer sozialen Funktion hinterfragten. Sie prägten den Begriff der *Kulturindustrie*, in der die Massenmedien (Film, Hörfunk, etc.) ausschließlich als Steuerungsinstrument der ökonomisch Herrschenden dienen. Die Produkte dieser Kultur würden die Interessen der

Produzenten bestätigen und die Freizeit der Massen als verlängerten Arm von Fabrik und Büro gestalten. Sie würden die industriellen Strukturen auf die Gesellschaft erweitern, da sich in ihnen nur dementsprechende Ideologien wiederfinden. Sie würden ihre Macht weiter über die Arbeiter und Lohnabhängigen ausüben, indem ihre Bilder und Werte als Unterhaltung rezipiert werden und einer authentischen Kultur in Form von Kunst oder Religion im Wege stehen. Der ideologische Herrschaftsanspruch des Medienverbands werde aber verschleiert, da er als Teil der aufgeklärten bürgerlichen Kultur mit einer vermeintlich neutralen „Wahrheit“ gleichgesetzt wird. Eigentlich, so die Beobachtung der Frankfurter Schule, betreibe dieser Aufklärungsanspruch eine Vereinheitlichung der Natur und unterwerfe alles dem Äquivalent des Geldes. So werden die Kulturprodukte als Industriewaren betrachtet, die ihre Konsumenten manipulieren und keine adäquaten Vorstellungen der tatsächlichen Lebensverhältnisse zulassen. Sattdessen würden sie der Ordnung und Klassifizierung der Massen dienen. So versteht sich Pop als ein falsches gesellschaftliches Bewusstsein, das einem authentischen Ausdruck in Form von Kunst und Hoch-Kultur gegenüber steht.

Mit Hilfe von Umberto Ecos Theorien zur Massenkultur wird jedoch deutlich, dass die abwertende Haltung gegenüber der industriellen Massenkultur eine soziale Wertung bedeutet. Für Eco könne Kultur sich nicht in ein dualistisches System spalten, mit der „authentischen“ Kultur und der sekundären, ja eigentlich antithetischen, Kulturindustrie. Da Kultur für ihn das System koordinierter Kommunikation - also Struktur, „Formbildungsweise“, Werte und Inhalte von Botschaften - ausmache, sieht er die Mechanismen der Massenkommunikation als Voraussetzung sowohl für „authentische“ Kultur als auch die Kulturindustrie. Er definiert die neue kulturelle Situation als Massenkommunikation, die durch historische, soziale und technologische Veränderungen hervorgebracht wurde. Diese Veränderungen hätten einen bestimmten Kontext strukturiert, der der Produktion und Zirkulation von Kultur bestimmte Bedingungen auferlegt. Massenkultur beschreibe daher die neue anthropologische Situation einer *Medienzivilisation*, in der alle Kulturprodukte von den Bedingungen der vermehrt aufkommenden Massen beeinflusst sind. Nur allein die Begriffsfetische „Kulturindustrie“ und „Massenkultur“ bedingten eine widersprechende Analyse, da sie das Rezeptionsverhalten der Konsumenten vorab als das des „Massenmenschen“ disqualifizierten und ihnen einen Mangel an Bewusstsein vorwarfen. Die Verblendung und „Lüge“ der Kulturprodukte verlagert sich auf bestimmte Formen der

Botschaftsstruktur, die nicht zwangsläufig auf die Massenmedien zurückzuführen sind. Damit entlastet Eco die Massenkultur von ihrer Verantwortung gegenüber den Ungerechtigkeiten der sozialen Ordnung und den Konsequenzen für Kunst. Die massenhaft vermittelten, industriell gefertigten Botschaften seien in der Rezeption nicht allein an die ideologische Struktur eines einheitlichen Wertesystems gebunden, das die notwendigen ökonomischen Zielsetzungen verkörpert. Vielmehr würden sie einen zentralen Teil der Medienzivilisation bilden, in der die Menschen Kultur über Massenmedien austauschen. Die Bedingungen dieser Massenkommunikation eröffnen Rezeptionskontexte, die sich als potenziell unabhängig von der Ideologie der Botschaft präsentieren. Wie die Konsumenten sich den Botschaften und Medien gegenüberstellen ist weniger determiniert durch einen kulturellen und moralischen Zerfall, vielmehr vom Rezeptionsverhalten (z.B. Kitsch) und Gebrauch (Kunst/Industrie) *durch* eben jene Konsumenten. Entscheidend für die Kultur der Menschen sind nicht die industriellen Massenprodukte, sondern diese beiden Faktoren der Auseinandersetzung mit Medien.

Durch die Theorie John Fiskes lassen sich die Bedingungen der Populär-Kultur innerhalb der modernen Industriegesellschaft weiter abgrenzen. Populärkultur werde von der Bevölkerung aus den „Rohmaterialien“, den Waren der Industriegesellschaft, produziert, so die Grundthese Fiskes. Das Kontingent würden die gesellschaftlichen Zeichen und Bedeutungen bilden, denen jedes Mitglied der Medienzivilisation sich ausgesetzt sieht und die allgemeine, gesamtgesellschaftliche Strukturen ausdrücken; kulturelle und soziale Schlachtfelder. In der Wiederverwendung, Bearbeitung und Rezeption innerhalb der populären Kultur würden sich die Rezipienten der Mechanismen und Methoden bedienen, die in ihrer alltäglichen Erfahrung der Gesellschaft erprobt wurden. Fiske spricht von „popular tactics“, die sich durch gezielte Eingriffe und Attacken auf die Bedeutungen der Zeichen einer Kultur gegen die konzentrierte Gewalt der dominanten Ordnung und Hierarchie zur Wehr setzen und sich die Kulturprodukte zu „Eigen“ machen. Folgerichtig argumentiert er auch für einen veränderten Stellenwert des Konsums. Fiske betrachtet den Konsum als weitere Form der Produktion und die eigentlichen Konsumgüter als Ressourcen und Quellen für Bedeutungen und Vergnügen. Die Konsumenten würden die gebotenen Materialien kreativ und diskriminierend zur Produktion ihrer eigenen Kultur nutzen. Die Populärkultur der modernen Industriegesellschaften stelle sich als eine konstante Bewegung gegen die Hierarchien und die dominante Ordnung der Gesellschaft dar, die sich deswegen nicht über ein

bestimmtes Kontingent von Zeichen und Texte, Vorstellungen und Bedeutungen erstreckt. In ihrem Kern fasse sie die Widersprüchlichkeiten und Schwachpunkte der Gesellschaftsordnung. Die populäre Rezeption der Industriewaren sei in der Hauptsache daran interessiert die hierarchisch untergeordneten Positionen zu identifizieren und zu stärken. Fiske lokalisiert das Potenzial populärer Lesarten in der Art und Weise wie die Kulturindustrien ihre Strukturvarianten, gesellschaftlichen Hierarchien und kulturellen Bedeutungen präsentieren. Die über die Massenmedien kommunizierten Werte und Normen entziehen sich der Kontrolle der Produzenten und unterstehen den Bedürfnissen der Konsumenten. Dadurch rückt die Struktur der Zeichen in den Mittelpunkt und es wird deutlich, dass sich in ihnen Widersprüchlichkeiten finden können, die zum Ansatzpunkt für abweichende und kritische Bewusstseinsformen werden.

Anhand einer kurzen Abhandlung der Geschichte des Vampir-Glaubens konnte ich verdeutlichen, dass sich im Vampir sexuelle und psychologische Bedeutungen versammeln. Der Aberglaube findet sich in den unterschiedlichsten Kulturkreisen und Vampire wurden lange Zeit als wirkliche Bedrohung betrachtet. Im Zentrum der verschiedenen Aberglauben stand vor allem die Assoziation von Leben mit Blut und anderen Körpersäften. Der Vampir-Aberglaube wurde von der Psychoanalyse ausgiebig untersucht. So herrscht weitgehend Einigung über die Funktion des Vampirs als Projektionsfläche für menschliche Ängste und Wünsche. Die psychologischen Implikationen der Vampir-Figur erzeugten ein reichhaltiges Ensemble charakteristischer Eigenschaften die sich rund um lebensspendende und lebensraubende Motive versammeln. Sind seine Erscheinungen über die Zivilisationen hinweg sehr variantenreich, weisen sie doch mehr oder weniger offensichtliche ideologische Eigenschaften auf und lesen sich (psychologisch) als Ausdruck gewisser Basis-Verhältnisse. Gesellschaftliche Sexual- und Lebensnormen werden an ihm markiert. Im 18. Jahrhundert wurde der Vampir-Mythos verboten und als Hirngespinnst unaufgeklärter Bauern enttarnt. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Vampirismus wurde zwar eingestellt, aber der Vampir fand Einzug in die Roman-Kultur der bürgerlichen Gesellschaft. Von anfänglich einfachen Vampir-Motiven, entwickelten sich erste eigenständige Geschichten, die im 19. Jahrhundert ihren Höhepunkt fanden. 1897 veröffentlicht Bram Stoker seinen Roman *Dracula* und der blutsaugende Aristokrat

aus Transsilvanien wird zu einer zentralen Figur der Pop-Kultur. Es folgen etliche Adaptionen für Theater und Kino.

Im darauffolgenden Kapitel analysierte ich unter Berücksichtigung des Produktions- und Gesellschaftskontext zwei Verfilmungen der Dracula-Erzählung auf ihre präsentierten Bedeutungen. Universals *Dracula* (1931) entstand in der Übergangsphase von Stumm- zu Tonfilm und war die erste offizielle Adaption von Stokers Roman. Das Vampir-Motiv stellte für das finanziell angeschlagene Studio eine riskante Investition dar. Die Existenz eines blutsaugenden Monsters konnte dem aufgeklärten Publikum des relativ jungen Mediums Film nicht verkauft werden. In Zeiten der sozialen und wirtschaftlichen Krisen, die die Industrienationen der 1930 Jahre prägten, gewann das Kino Bedeutung als Illusionsmedium und folgte einer allgemeinen Konvention die filmische Welt als möglichst realistisch und authentisch darzustellen. Die Analyse entlang der Chronologie des Films zeigt auf, dass der von Bela Lugosi gemimte Vampir eine archaische, animalische und irrationale Vor-Kultur personifiziert. Draculas Kontext wird auf geographischer, sozialer und historischer Ebene qualifiziert und der urbanen, aufgeklärten und westlichen Welt gegenübergestellt. Im Gegensatz zur Romanvorlage und in Anlehnung an die Theaterversionen ist der ausländische Vampir eine Gefahr für die Gesellschaft der 1930er Jahre und nicht das spätviktorianische London. Die Oberflächenstruktur des Films beschränkt sich auf eine grobe Gegenüberstellung von Adelsaristokratie und Bürgertum, von feudalen und bürgerlichen Lebensformen sowie von Ost und West. Draculas Vorgehen dämonisiert Abweichungen von bürgerlichen Sexualnormen und Lebensentwürfen, da sie den Angriffspunkt seiner Invasion darstellen. Sein westlicher Gegenspieler Van Helsing charakterisiert wiederum die Bedingungen zum Erhalt der Gesellschaft. Er markiert den Führungsanspruch bürgerlicher Normen und westlicher Rationalität als einzige Lösung für die entstandene Krise. Die Vampir-Mythologie wird auf einen kulturellen Diskurs verlagert, in welchem sie die negative Alternative gesellschaftlicher Entwicklungen repräsentieren soll. Graf Dracula wird zur Verkörperung des Bösen, dessen Bekämpfung und finale Vernichtung die Wertigkeit der westlichen Kultur bestätigt, weil seine Herkunft außerhalb dieser liegt. Sowohl die bürgerliche Kultur als auch die Industrie werden von ihrer Verantwortung entlastet und als positive Entwicklung des menschlichen Lebens gewertet. Allerdings zeigen sich bei der Analyse widersprüchliche Bedeutungen, die im Zusammenhang mit dem krisengebeutelten sozialen Kontext dem Publikum

ermöglichen den Autoritätsanspruch der bürgerlichen Gesellschaft zu identifizieren. In Teilen widersprechen die Zeichen der fremdländischen, irrationalen und animalischen Herkunft Draculas und verdeutlichen dass seine vermeintlich gegensätzliche Natur auch als Teil der aufgeklärten Industriegesellschaft zu verstehen ist und sich nicht als eindeutig böse präsentiert. Ebenso wird sein bürgerlicher Gegenspieler Van Helsing nicht als zweifelsfrei gut charakterisiert. Die Struktur des Films eröffnet eine utopische Transparenz, in der dem Zuschauer das Erkennen der gegenläufigen Interessen bedeutet wird. Gerade in den Krisenzeiten der 1930er Jahre musste der Wunsch nach sozialer und finanzieller Absicherung groß gewesen sein. Draculas untote Existenz wird dementsprechend zwar als böse und andersartig definiert, beherbergt aber eine reizvolle Attraktivität und befreiende Individualität. Universal's Inszenierung des Schreckensmythos schafft ein Ventil für die Individualitäts- und Selbstbestimmungswünsche der Menschen, die in Draculas auch stark sexualisierter Stellung innerhalb des populären Bewusstseins kulminieren.

Als zweiten Film untersuchte ich *Horror of Dracula*, eine Produktion von 1958 des britischen Studios Hammer. Zur Zeit der Produktion befand sich die Filmindustrie Hollywoods in einer wirtschaftlichen Krise. Die Bedeutung des Kinos als vorherrschende Unterhaltungsmöglichkeit sank. Hinzu kamen demografische Verschiebungen des Publikums; Kino wurde vermehrt zur Freizeitaktivität jüngerer Generationen. Um diese Krisensituation zu bewältigen verlagerten die Hollywoodstudios ihre Produktion auf Blockbuster, investierten ins Fernsehgeschäft und ausländische Filmstudios. Hammer erhielt 1957 die Verarbeitungsrechte an Universal's Verfilmung von 1931. Bei der Analyse zeigt gerade der Vergleich der beiden Film-Versionen an, dass in Hammers Produktion bereits veränderte Bedeutungen um den Vampir versammelt werden. So versetzt das britische Studio die Handlung zurück in das späte 19. Jahrhundert und weicht auch auf anderen Ebenen von ihrem filmischen Vorgänger ab. Anders als sein Vorgänger des frühen Ton-Film personifiziert der Vampir keine gegensätzliche Kultur, sondern eine konkurrierende Lebensform. Seine Heimat und sozialer Kontext werden als Abweichung von Sexualnormen definiert, die von der bürgerlichen Gesellschaft nicht geduldet werden. Dracula wird von Christopher Lee verkörpert und stellt in erster Linie eine Bedrohung für die erotische Ökonomie der Gesellschaft dar, die dem Mann die Führungsrolle zuschreibt. Die Inszenierung betont die sexuellen Implikationen der Vampir-Metapher und verlagert den Konflikt auf die körperliche Beziehung zwischen

Mann und Frau. Der Vampirismus symbolisiert sexuell freizügiges und selbstbestimmtes Verhalten, das die soziale Hierarchie des Bürgertums zu kippen droht. Der bürgerliche Van Helsing wird dem als konsequenter Patriarch gegenübergestellt und sein finaler Sieg über den Vampir bestätigt die Wertigkeit konservativer Geschlechterrollen. Seine betont männlichen Eigenschaften und die Unterordnung der Frau unter die Herrschaft des Mannes werden mit dem Fortbestehen der Gesellschaft gleichgesetzt. In diesem Sinne befördert *Horror of Dracula* eine konservative Ideologie, die sich durch die sozialen Veränderungen der Nachkriegszeit erklären lässt. Es kam zu Krisen innerhalb der bürgerlichen Familien, da sich vermehrt Frauen in Männerberufen wiederfanden und die männliche Autorität in Frage stand. Die Wirksamkeit und Funktionalität klassischer Geschlechterrollen wurde angezweifelt. Der Sieg Van Helsing markiert daher die Durchschlagsfähigkeit dieser Rollenvorstellungen und legitimiert die maskulin orientierte Gesellschaftsstruktur. Aber auch hier liefert die Inszenierung gegenläufige Signale.

Dracula setzt in seinen weiblichen Opfern körperliche Energien frei, die zwar eine Gefährdung der Gesellschaftsordnung bedeuten, dadurch aber auch die Schwächen der männlichen Oberhäupter betonen. Die körperlich erstarkten Vampirinnen entziehen sich der Kontrolle ihrer Männer und handeln sexuell selbstbestimmt. Dieser Kontrollverlust und das patriarchale Weltbild sind auch grundsätzlich als konfliktstiftend strukturiert. Und nicht zuletzt verleiht die Inszenierung Dracula und seinem vampirischen Kontext die Form einer modernen und befreienden Alternative zu der repressiven Sexualmoral des viktorianischen Bürgertums. Hammers Inszenierung nimmt die gesellschaftlichen Auflehnungsprozesse der 1960er Jahre vorweg. Es bedient ein utopisches Gefühl ungehemmter menschlicher Energie, das durch die Widersprüche in der Darstellung positiv verstärkt wird. Dracula, als symbolische Veränderung des menschlichen Körpers, ist eine archaische, aber moderne und freie Alternative zur herrschenden Gesellschaftsstruktur.

Im Vampir drücken sich also Lebensvorstellungen der Menschen aus. Dabei sind die Vorstellungen und Bedeutungen der Vampirfilme offensichtlich durch die wirtschaftlichen Interessen und Bedürfnisse der Produzenten geprägt und bestätigen die vorherrschenden Hierarchien. Es zeigen sich aber auch Widersprüchlichkeiten, die gesellschaftliche Utopien bezeichnen können. Sie weisen auf akute Mangel innerhalb der Gesellschaft hin. Es finden sich im Vampir dementsprechend kritische Reflexionen der

dominanten Ideologien, die Bedürfnisse der Mitglieder der Industriegesellschaften ansprechen können. Anhand der zwei oft rezipierten Vertreter des populären Vampir-Film wird offensichtlich, dass der Vampir kritische und bewusste Bedeutungen transportieren kann. Die psychologischen Implikationen der Medienrezeption weisen hier deutlich ideologisch abweichende und bewusste Tendenzen auf. Es lässt sich also mit Recht vermuten, dass das Publikum der jüngsten Vampir-Welle nicht allein morbiden Sensationsgelüsten und jugendlichen Schwärmereien nachgeht. Die Freude an den Bildern und Zeichen hat ihren Ursprung womöglich in einem gesellschaftlichen Bewusstsein, das sie ihren Rezipienten eröffnen.

# **Anhang**

## **Quellenverzeichnis**

### ***Literatur:***

**Auerbach, Nina:** *Our Vampires, Ourselves*, The University of Chicago Press, Chicago/London, 1995

**Austin, Thomas:** *Hollywood, hype and audiences. Selling and Watching Popular Film in the 1990s*, Manchester University Press, 2002

**Adorno, Theodor W. und Horkheimer, Max:** *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2006

**Barker, Martin:** *From Antz to Titanic. Reinventing Film Analysis*, Pluto Press, London, 2000

**Barthes, Roland:** *Myth Today* in; John Storey: „Cultural Theory and Popular Culture. A Reader“, Prentice Hall, Hertfordshire/England, 1998

**Benjamin, Walter:** *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977

**Bordwell, David:** *The Classical Hollywood Cinema* in; Philip Rosen (Hrsg.): “Narrative, Apparatus, Ideology“, Columbia Press, New York, 1986

**Dorn, Margit:** *Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen. Ein Beitrag zur Genregeschichte*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main, 1994

**Dyer, Richard:** *Entertainment and Utopia* in; Richard Dyer: “Only Entertainment“, Harvard University, Cambridge, 2002

**Eco, Umberto:** *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1984

**Elsaesser, Thomas:** *Augenweide am Auge des Maelstroms? Francis Ford Coppola inszeniert BRAM STOKER'S DRACULA als den ewig jungen Mythos Hollywood*, in: „Die Filmgespenster der Postmoderne“, Hrsg. Andreas Rost und Mike Sandbothe, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1998

**Fiske, John:** *Understanding Popular Culture*, Routledge, Abingdon/England, 2010

**Florescu, Radu und McNally, Raymond T.:** *In Search of Dracula. The History of Dracula and Vampires*, Robson Books, London, 1995

**Freud, Sigmund:** *Die Traumdeutung*, Nikol Verlagsgesellschaft mbH & Co.KG, Hamburg, 2010

**Freud, Sigmund:** *Das Unbehagen in der Kultur*, Reclam, Stuttgart, 2010

**Gramsci, Antonio:** *Hegemony, Intellectuals and the State* in; John Storey: “Cultural Theory and Popular Culture. A Reader”, Prentice Hall, Hertfordshire/England, 1998

**Hall, Stuart:** *Encoding/Decoding*, in Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe und Paul Willis: “Culture, Media, Language”, Hutchinson, London, 1980

**Hamberger, Klaus:** *Über Vampirismus: Eine vergleichende Studie zur Struktur des Phantasmas*, Diplomarbeit, Wien, 1990

**Hamberger, Klaus:** *Mortuus non mordet: kommentierte Dokumentation zum Vampirismus 1689 – 1791*, Turia und Kant, Wien, 1992

- Harman, Chris:** *Base and Superstructure*, 1986, online Edition,  
<https://www.marxists.org/archive/harman/1986/xx/base-super.html>
- Harmening, Dieter:** *Der Anfang von Dracula. Zur Geschichte von Geschichten*,  
Königshausen&Neumann, Würzburg, 1983
- Holte, James Craig:** *Dracula in the Dark. The Dracula Film Adaptations*, Greenwood  
Press, London, 1997
- Hutchings, Peter:** *Dracula*, I.B. Tauris, London, 2003
- Hutchings, Peter:** *Hammer and Beyond: the British horror film*, Manchester  
University Press, Manchester, 1993
- Hunter, Jack:** *House of Horror. The complete Hammer Films Story*, Creation Books,  
London, 2000
- Jameson, Frederic:** *Reification and Utopia in Mass Culture*, Duke University Press,  
1979, <http://www.jstor.org/>
- Jänsch, Erwin:** *Vampir Lexikon. Die Autoren des Schreckens und ihre  
blutsaugerischen Kreaturen. 200 Jahre Vampire in der Literatur*, SoSo Verlag,  
Augsburg, 1996
- Joslin, Lyndon W.:** *Count Dracula Goes to the Movies. Stoker's Novel Adapted, 1922-  
2003*, McFarland & Company, Jefferson (North Carolina), 2006
- Jung, Uli:** *Dracula. Filmanalytische Studien zur Funktionalisierung eines Motivs der  
viktorianischen Populär-Literatur*, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1997
- Kausch, Michael:** *Kulturindustrie und Populärkultur. Kritische Theorie der  
Massenmedien*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main, 1988

- Köppl**, Rainer M.: *Der Vampir sind wir. Der unsterbliche Mythos von Dracula biss Twilight*, Residenz Verlag, St. Pölten/Salzburg, 2010
- Lutschewitz**, Dirk: *Bram Stoker's Dracula and the Vampire Genre*, BWB Verlag und Mediendienste, Heidelberg, 2014
- Marx**, Karl und Engels, Friedrich: *Karl Marx/Friedrich Engels Werke. Band 3*, Dietz Verlag, Berlin, 1978
- Marx**, Karl und Engels, Friedrich: *Karl Marx/Friedrich Engels Werke. Band 13*, Dietz Verlag, Berlin, 1961
- Meurer**, Hans: *Der dunkle Mythos – Blut, Sex und Tod. Die Faszination des Volksglaubens an Vampyre*, Ulrich Schmitt, Schliengen, 1996
- Pirie**, David: *A Heritage of Horror. The English Gothic Cinema 1946-1972*, The Gordon Fraser Gallery Ltd., London, 1973
- Pirie**, David: *The Vampire Cinema*, Hamlyn, London, 1977
- Prüßmann**, Karsten: *Die Dracula-Filme. Von Friedrich Wilhelm Murnau bis Francis Ford Coppola*, Wilhelm Heyne Verlag, München, 1993
- Schroeder**, Aribert: *Vampirismus. Seine Entwicklung vom Thema zum Motiv*, Akademische Verlagsgesellschaft, Frankfurt am Main, 1973
- Seeßlen**, Georg/Weil, Claudius: *Kino des Phantastischen. Geschichte und Mythologie des Horror-Films*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburg, 1980
- Skal**, David: *Hollywood Gothic. The Tangled Web of Dracula from Novel to Stage to Screen*, Faber and Faber Inc., New York, 2004
- Stoker**, Bram: *Dracula*, W.W. Norton & company, Inc., New York/London, 1997

**Storey, John:** *An introduction to cultural theory and popular culture*, Pearson Education Limited, Harlow/England, 1997

**Storey, John:** *Cultural Theory and Popular Culture. A Reader*, Prentice Hall, Hertfordshire/England, 1998

**Twitchell, James B.:** *Dreadful Pleasures. An Anatomy of Modern Horror*, Oxford University Press, New York, 1985

**Waller, Gregory A.:** *The Living And The Undead. From Stoker's Dracula to Romero's Dawn of the Dead*, University of Illinois Press, Urbana/Chicago, 1986

**Waller, Gregory A.:** *Tod Browning's Dracula*, in Bram Stoker: "Dracula", W.W. Norton & Company, Inc., New York/London, 1997

## **Filme:**

### ***Dracula***

**Abbildungen 1-7** aus: *Dracula*, DVD, Universal Pictures Germany GmbH, 2010

**Universal, USA, 1931**

Produktion: **Carl Laemmle Jr.**, Regie: **Tod Browning**  
Drehbuch: **Garret Fort**, Kamera: **Karl Freund**  
Schnitt: **Milton Carruth**, Musik: **Heinz Roemheld**

Darsteller:

**Bela Lugosi** – Graf Dracula  
**Dwight Frye** - Renfield  
**Edward Van Sloan** – Van Helsing  
**David Manners** – Jonathan Harker  
**Herbert Bunston** – Dr. Seward  
**Helen Chandler** – Mina  
**Frances Dade** – Lucy

### ***Dracula (Horror of Dracula)***

**Abbildungen 8-15** aus: *Dracula*, DVD, Warner Home Video, 2002

**Warner, GB, 1958**

Produktion: **Anthony Hinds**, Regie: **Terence Fisher**  
Drehbuch: **Jimmy Sangster**, Kamera: **Jack Asher**  
Schnitt: **Bill Lenny**, Musik: **James Bernard**

Darsteller:

**Christopher Lee** – Graf Dracula  
**Peter Cushing** – Van Helsing  
**John Van Eyssen**- Jonathan Harker  
**Valerie Gaunt** – Vampirbraut  
**Michael Gough** – Arthur Holmwood  
**Melissa Stribling** – Mina  
**Carol Marsh** – Lucy

## **Abstract**

Vampire sind ein zentrales Motiv der Populär-Kultur und wurden in fast jeder Dekade des letzten Jahrhunderts in Wellen von Filmen dargestellt. Dabei werden die Darstellungen bisweilen kontrovers diskutiert. Eine Untersuchung der utopischen Bezüge der Filmstrukturen soll mögliche soziale Funktionen des populären Massenmediums nachvollziehen. Diese Arbeit versucht damit einen Beitrag zu medientheoretischen und sozialwissenschaftlichen Forschungen zu leisten.

In Kapitel 1 werden die Beziehung von Kultur und Gesellschaft und der Begriff der Pop-Kultur anhand von vier grundlegenden theoretischen Überlegungen eingegrenzt. Die Philosophie Marx bildet mit Hilfe der Basis-Überbau-Struktur den Ausgangspunkt. Die sozialpsychologische Kritik der Massenmedien der Frankfurter Schule problematisiert die soziale Funktion von Kultur. Umberto Ecos medientheoretische Perspektive relativiert die abwertende Kritik der Massenmedien. John Fiskes sozial- und kulturwissenschaftliche Theorie markiert die Pop-Kultur der modernen Industriegesellschaften und grenzt die grundlegende Perspektive der Strukturanalyse ein. Darauf folgt zuletzt eine kleine Einführung in den Vampir-Glauben und der Entwicklung zum Dracula-Roman. In Kapitel 2 wird die Struktur von Universals Dracula (1931) analysiert und nachvollzogen welche Interpretation des Vampirs dadurch vermittelt wird. Diese Bedeutungen werden unter Berücksichtigung des Produktionskontext auf ihre sozialen Bezüge hinterfragt. In Kapitel 3 erfolgt eine Strukturanalyse von Hammers Dracula (1958). Die veränderte Erscheinung des Vampirs wird im Vergleich zu seinem Vorgänger und im gesellschaftlichen Zusammenhang interpretiert. In einer Zusammenfassung präsentiere ich die Ergebnisse in Form einer abschließenden Conclusio.

## **Curriculum vitae**

Eugen Henze, BA

Geboren am 10.05.1987 in Michajlowka, Kasachstan

Als Sohn von Lilia und Richard Henze

1993-1997 Freiligrath Grundschule Fechenheim, FFM

1997-2006 Leibniz-Gymnasium, Offenbach am Main

2006 -2007 Bachelorstudium Japanologie, Goethe-Universität FFM

2007-2013 Diplomstudiengang Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität  
Wien

Seit 2014 Masterstudium Theater-, Film- und Medientheorie