

BRAM STOKER

DER MANN HINTER DEM VAMPIR



VON
CHARLES LUTHER DOERR

VERLAG
ellenwoods

Brau Stoker



Die Kultur des Schreibens beginnt mit einem guten Gespräch

Mitten in der Münchner Innenstadt, nur wenige Schritte vom Marienplatz entfernt, hat sich ellenwoods als eines der führenden Fachgeschäfte für hochwertige Schreibgeräte, feine Papeterie und besondere Geschenke etabliert. Doch wer das Geschäft in der Sendlinger Straße betritt, merkt schnell, dass hier nicht allein Füllfederhalter, Tinten oder Notizbücher im Mittelpunkt stehen. Es geht um die Kultur des Schreibens – um Materialien, Handwerk, Gestaltung und die Freude daran, Gedanken dauerhaft festzuhalten. Persönliche Beratung, ausgewählte Marken und ein tiefes Verständnis für Qualität prägen das Haus seit vielen Jahren.

Dieses Dokument gibt einen Einblick in die Welt von ellenwoods. Es erzählt die Geschichte eines Fachgeschäfts, das sich bewusst gegen Beliebigkeit und Schnelllebigkeit stellt. Schreiben wird hier nicht als nostalgische Gewohnheit verstanden, sondern als Kulturtechnik, die auch im digitalen Zeitalter ihre Bedeutung behält. Ein hochwertiges Schreibgerät ist deshalb weit mehr als ein Werkzeug. Es begleitet Entscheidungen, hält Erinnerungen fest, unterzeichnet Verträge, schreibt Briefe und schenkt Gedanken eine Form, die kein Bildschirm ersetzen kann. Dabei verbindet ellenwoods zwei Welten. Das Fachgeschäft in München ist der Ort der persönlichen Begegnung. Hier stehen Beratung, das Ausprobieren verschiedener Schreibgeräte und das unmittelbare Erleben von Materialien im Mittelpunkt. Gleichzeitig erweitert der Online-Shop dieses Angebot um eine sorgfältig kuratierte Auswahl hochwertiger Produkte, die weit über München hinaus erhältlich sind. Beide Plattformen folgen derselben Idee: Qualität vor Quantität, Kompetenz vor Beliebigkeit und eine konsequente Orientierung an echter Schreibkultur.

Doch ellenwoods versteht sich nicht nur als Händler. Das Unternehmen möchte Wissen vermitteln. Auf der Website finden sich Hintergründe zu bedeutenden Autorinnen und Autoren, Künstlern, limitierten Editionen, historischen Schreibgeräten sowie Beiträge über Design, Literatur und Kulturgeschichte. Daraus entsteht ein redaktionelles Angebot, das den Blick auf das Schreiben erweitert und den Gedanken hinter den Produkten sichtbar macht. So wird aus einem Fachgeschäft zugleich eine Plattform für Menschen, die sich für die Geschichte und Zukunft der Schreibkultur interessieren. Dieses Dokument lädt dazu ein, ellenwoods näher kennenzulernen – seine Philosophie, sein Sortiment und die Menschen, die hinter dem Unternehmen stehen. Es richtet sich an Liebhaber hochwertiger Schreibgeräte ebenso wie an Sammler, Unternehmen, Schenkende und alle, die überzeugt sind, dass gute Dinge Zeit verdienen und Qualität auch heute ihren Wert behält.

Warum Bram Stoker, warum dieses Essay?

Bram Stoker gehört zu den einflussreichsten Autoren der Literaturgeschichte. Mit **Dracula** schuf er 1897 nicht nur einen Roman, sondern eine Figur, die bis heute Bücher, Filme, Theaterstücke, Comics und Computerspiele inspiriert. Erstaunlicherweise kennen viele Menschen den Mythos Dracula – den Menschen Bram Stoker jedoch kaum. Mit diesem Projekt möchte ellenwoods den Blick bewusst auf den Autor richten. Im Mittelpunkt stehen sein Leben, seine Ideen, seine weiteren Werke und die Zeit, in der sie entstanden. Die Geschichte hinter den Geschichten ist oft ebenso spannend wie die Romane selbst. Die zahlreichen Illustrationen und Comics in diesem Dokument verfolgen dabei ein klares Ziel: Sie sollen historische Ereignisse, literarische Zusammenhänge und biografische Stationen anschaulich und mit einem Augenzwinkern erzählen. Sie verstehen sich nicht als historische Fotografien, sondern als künstlerische Interpretationen, die den Zugang zu Bram Stokers Werk erleichtern und die Freude am Entdecken fördern.

Ein besonderer Aspekt dieses Projekts ist seine Entstehung. Die Illustrationen und Comics wurden überwiegend mithilfe von ChatGPT und den Bildgenerierungsfunktionen von OpenAI entwickelt. Aus Ideen, historischen Recherchen, Skizzen und zahlreichen gestalterischen Iterationen entstanden Bildwelten, die klassische Erzählkunst mit den Möglichkeiten moderner künstlicher Intelligenz verbinden. Die inhaltliche Konzeption, die Auswahl der Themen, die historischen Recherchen, die redaktionelle Bearbeitung sowie die kreative Gesamtgestaltung stammen von ellenwoods. Künstliche Intelligenz war dabei

kein Ersatz für menschliche Kreativität, sondern ein Werkzeug, um Gedanken sichtbar zu machen, historische Stoffe neu zu interpretieren und komplexe Inhalte auf eine zugängliche und unterhaltsame Weise zu vermitteln.

Wir verstehen dieses Projekt deshalb auch als Experiment: Es zeigt, wie Literatur, Geschichte und moderne Technologie zusammenfinden können – nicht, um das Original zu ersetzen, sondern um das Interesse an einem der bedeutendsten Schriftsteller des viktorianischen Zeitalters neu zu wecken.

*Charles Luther Doerr
ellenwoods*

Die Welt des Fachgeschäfts entdecken: [www.ellenwoods.de]

Den Online-Shop entdecken: [www.ellenwoods-shop.de]



Der Autor hinter dem Vampir

Warum Bram Stoker weit mehr war als der Schöpfer Draculas

Als Bram Stoker am 20. April 1912 in London starb, widmeten ihm die Zeitungen respektvolle, aber keineswegs überschwängliche Nachrufe. Gewürdigt wurde vor allem der Mann, der fast drei Jahrzehnte lang die Geschäfte des Lyceum Theatre geführt hatte und als engster Mitarbeiter des Schauspielers Sir Henry Irving zu den einflussreichsten Theatermanagern des viktorianischen England gehörte. Seine Tätigkeit als Romancier erschien dagegen eher als Ergänzung einer bemerkenswerten Laufbahn. *Dracula*, fünfzehn Jahre zuvor veröffentlicht, wurde erwähnt, doch niemand behandelte den Roman als literarisches Ereignis von außergewöhnlichem Rang. Die Literaturgeschichte hatte ihr Urteil noch nicht gefällt.

Dieser Umstand verdient Aufmerksamkeit. Denn kaum ein anderer Schriftsteller ist später so vollständig auf ein einziges Werk reduziert worden wie Bram Stoker. Wer heute seinen Namen hört, denkt nicht an einen Autor, sondern an eine Figur. *Dracula* ist längst aus dem Roman herausgetreten. Er lebt auf Theaterbühnen, in Filmen, Opern, Comics und Computerspielen weiter und gehört zu jenen wenigen literarischen Gestalten, die auch Menschen kennen, welche das Buch niemals gelesen haben. Der Vampir hat seinen Schöpfer nicht nur überlebt, sondern nahezu aus dem öffentlichen Bewusstsein verdrängt.



Dabei war Stoker weder ein Sonderling noch ein Schriftsteller, der zufällig einen Glückstreffer landete. Sein erstes Buch erschien bereits 1875. Es folgten Romane, Erzählungen, journalistische

Arbeiten und Theaterkritiken. Als *Dracula* veröffentlicht wurde, verfügte er über mehr als zwanzig Jahre schriftstellerischer Erfahrung. Er schrieb regelmäßig, mit großer Disziplin und bemerkenswerter Ausdauer. Seine erhaltenen Arbeitsnotizen zeigen keinen Autor, der auf Eingebungen wartete. Sie zeigen einen Mann, der plante, recherchierte, verwarf und neu begann.

Gerade darin unterscheidet sich Bram Stoker von jenem Bild, das sich die Nachwelt von ihm gemacht hat.

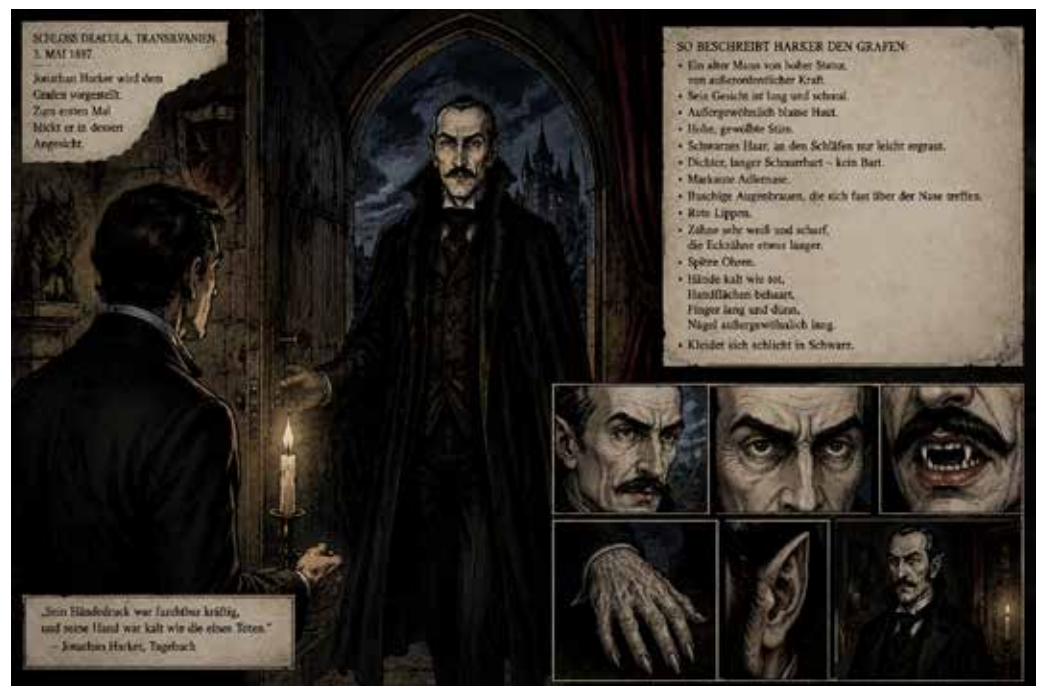
Wer seine Romane der Reihe nach liest, erkennt rasch, dass Dracula keineswegs isoliert dasteht. Schon *The Snake's Pass* führt nach Irland und verbindet Landschaft, Geschichte und Volksüberlieferung zu einer Erzählung, deren eigentliches Thema nicht das Abenteuer, sondern die Beharrungskraft alter Mythen ist. *The Mystery of the Sea* verknüpft historische Recherche mit politischen Konflikten und übersinnlichen Erfahrungen, während *The Jewel of Seven Stars* die Ägyptenbegeisterung der Jahrhundertwende aufgreift und daraus eine Reflexion über Wissenschaft, Archäologie und die Grenzen menschlicher Erkenntnis entwickelt. Selbst *The Lair of the White Worm*, häufig als exzentrische Spätarbeit abgetan, folgt demselben gedanklichen Muster. Immer stößt die moderne Welt auf etwas, das älter ist als ihre Vernunft.

Hier liegt der eigentliche Schlüssel zu Stokers Werk. Er interessierte sich nie in erster Linie für Monster. Er interessierte sich für die Fragilität menschlicher Gewissheiten.

Das viktorianische Zeitalter war überzeugt, mit Eisenbahn, Telegraphie, Medizin und Naturwissenschaft den entscheidenden Schritt in die Moderne getan zu haben. Stoker teilte diese Faszination. Seine Romane sind voller Ärzte, Juristen, Wissenschaftler und Verwaltungsbeamter. Gerade deshalb entfaltet das Übernatürliche seine Wirkung. Es bricht nicht in eine mittelalterliche Welt ein, sondern in eine Gesellschaft, die fest daran glaubt, alles erklären zu können.

Wer *Dracula* ausschließlich als Horrorman liest, unterschätzt deshalb seinen literarischen Ehrgeiz. Der Vampir ist nicht das Thema des Romans. Er ist das Instrument, mit dem Stoker die Grenzen eines Fortschrittsglaubens sichtbar macht, der jede Wirklichkeit auf Rationalität reduzieren möchte. Bluttransfusionen, Schreibmaschinen, Phonographen, Telegramme und Eisenbahnfahrpläne nehmen im Roman ebenso viel Raum ein wie Kreuze, Hostien und alte Legenden. Erst aus dieser Gegenüberstellung gewinnt die Geschichte ihre eigentliche Spannung.

Dass der Roman 1897 dennoch keinen außergewöhnlichen Erfolg erzielte, erscheint aus heutiger Sicht fast erstaunlich. Die zeitgenössischen Kritiken fielen überwiegend respektvoll aus. Gelobt wurden die dichte Atmosphäre, die ungewöhnliche Konstruktion aus Tagebüchern, Briefen und Zeitungsberichten sowie die erzählerische Disziplin des Autors. Zugleich bemängelten mehrere Rezensenten die Länge des Romans und seinen Hang zum Sensationellen. Niemand sprach von einem Meister-





werk. Niemand ahnte, dass Dracula wenige Jahrzehnte später zu den bekanntesten Figuren der Weltliteratur gehören würde.

Der eigentliche Triumph begann erst nach Stokers Tod. Zunächst auf der Bühne. Ha-

milton Deane verwandelte den wilden Grafen des Romans in einen eleganten Aristokraten. Der schwarze Umhang, der Frack und die kultivierte Erscheinung dienten zunächst ganz praktischen Zwecken. Auf einer Theaterbühne ließ sich ein Gentleman überzeugender darstellen als ein halb verwildertes Wesen mit Schnurrbart und behaarten Händen, wie Stoker es beschrieben hatte. Bela Lugosi übernahm diese Interpretation für den Broadway und später für den Film. Hollywood wiederum machte aus ihr das Bild, das bis heute unsere Vorstellung von Dracula bestimmt.

Der berühmteste Vampir der Welt verdankt sein Aussehen also weniger seinem Autor als dem Theater. Auch das gehört zu den Ironien der Literaturgeschichte.

Bram Stoker hat diesen Erfolg nicht mehr erlebt. Als Universal Pictures 1931 den ersten offiziellen Dracula-Film veröffentlichte, war sein Schöpfer bereits seit fast zwei Jahrzehnten tot. Er wusste nichts von Bela Lugosi, nichts von Christopher Lee, nichts von jener unüberschaubaren Bilderwelt, die aus seinem Roman hervorgehen sollte. Er starb in der Annahme, ein geachteter Schriftsteller unter mehreren zu sein.

Vielleicht lohnt es sich gerade deshalb, den Blick noch einmal auf den Autor zu richten.

Die Manuskripte, die heute in der Rosenbach Library in Philadelphia aufbewahrt werden, erzählen eine andere Geschichte als die spätere Legende. Sie zeigen keinen Visionär im Zustand plötzlicher Eingebung, sondern einen außerordentlich sorgfältigen Arbeiter. Seiten voller Korrekturen, Randnotizen und gestrichener Namen dokumentieren einen langen Entstehungsprozess. Literatur erscheint hier nicht als Inspiration, sondern als Handwerk.

Genau darin liegt die eigentliche Nähe zu einer Writers Edition von Montblanc.

Nicht Dracula steht am Anfang dieses Schreibgeräts.

Sondern Bram Stoker. Nicht der Mythos. Sondern der Mann, der Nacht für Nacht an seinem Schreibtisch saß, historische Quellen studierte, Manuskriptseiten neu ordnete und über Jahre hinweg an einem Roman arbeitete, dessen eigentliche Wirkung erst lange nach seinem Tod sichtbar werden sollte.

Der Vampir hat seinen Schöpfer unsterblich gemacht.

Doch bevor Dracula zur Legende wurde, war er nichts weiter als Tinte auf Papier.

Das London, in dem Bram Stoker an Dracula arbeitete, war die selbstbewussteste Hauptstadt der Welt. Das Empire umspannte nahezu ein Viertel der Erdoberfläche, britische Schiffe beherrschten die Weltmeere, die City finanzierte Eisenbahnen auf mehreren Kontinenten, und die Wissenschaft schien täglich neue Beweise dafür zu liefern, dass der Mensch die Natur bald vollständig beherrschen würde. Charles



Darwin hatte das Weltbild erschüttert, Louis Pasteur die Medizin revolutioniert, Thomas Edison die Elektrizität in den Alltag getragen. Fortschritt war im viktorianischen England keine Hoffnung mehr, sondern Gewissheit.

Gerade deshalb wirkt Dracula bis heute so modern.

Stoker erzählt nämlich nicht vom Sieg des Aberglaubens über die Vernunft. Er erzählt von einer Gesellschaft, die erkennen muss, dass Vernunft allein nicht genügt. Seine Helden sind Ärzte, Juristen, Wissenschaftler und Aristokraten. Sie schreiben



mit Schreibmaschinen, verschicken Telegramme, arbeiten mit Phonographen, analysieren Blut und organisieren ihre Erkenntnisse mit einer Akribie, die beinahe an ein modernes Ermittlungsverfahren erinnert. Betrachtet man lediglich diese Seiten des Romans, könnte man meinen, einen technischen Zukunftsroman zu lesen. Dann erscheint Dracula.

Nicht als Dämon aus einer fernen Sagenwelt, sondern als Störung einer Ordnung, die sich für vollkommen hielt. Stoker lässt den Vampir bewusst in das Herz der Moderne eindringen. Nicht zufällig reist Dracula mit dem Schiff nach England, nutzt Eisenbahnverbindungen und bewegt sich durch London, die Hauptstadt des Empires. Das Böse kommt nicht aus einer mittelalterlichen Vergangenheit. Es benutzt dieselben Verkehrswege wie der Fortschritt.

Darin unterscheidet sich Dracula von den meisten Schauerromanen seiner Zeit. Horace Walpole, Ann Radcliffe oder Matthew Gregory Lewis hatten ihre Geschichten in Burgen, Klöstern und vergangenen Jahrhunderten angesiedelt. Das Unheimliche ge-

hörte dort einer anderen Welt an. Stoker dagegen holt es mitten in die Gegenwart. Seine Leser erkennen Straßen, Bahnhöfe, Zeitungen und medizinische Verfahren wieder. Gerade diese Vertrautheit verleiht dem Roman seine nachhaltige Wirkung.

Die erhaltenen Manuskripte zeigen, mit welcher Sorgfalt Stoker diesen Realismus vorbereitete.

Über Jahre sammelte er Fahrpläne, Landkarten, Reiseberichte und historische Studien. Er überprüfte Entfernungen zwischen Eisenbahnstationen ebenso gewissenhaft wie die Fahrzeiten von Dampfschiffen. Manche Seiten seiner Notizbücher erinnern weniger an die Arbeitsunterlagen eines Romanciers als an die Akten eines Verwaltungsbeamten. Vielleicht überrascht das nur auf den

ersten Blick. Wer Stoker ausschließlich als Erfinder eines Vampirs betrachtet, unterschätzt den nüchternen Analytiker hinter dem Schriftsteller.



Diese Genauigkeit erklärt auch, weshalb Dracula bis heute glaubwürdig wirkt. Das Übernatürliche entfaltet seine Kraft nicht trotz des Realismus, sondern gerade wegen ihm. Je präziser die Wirklichkeit beschrieben wird, desto verstörender erscheint das Unerklärliche.

In den frühen Rezensionen wurde dieser Zusammenhang kaum erkannt. Die Kritiker lobten vor allem Stokers Fähigkeit, Spannung zu erzeugen. Die ungewöhnliche Form des Romans – Tagebücher, Briefe, Telegramme und Zeitungsberichte – fand Anerkennung, ebenso die dichte Atmosphäre. Gleichzeitig warf man dem Autor vor, den Bogen gelegentlich zu überspannen und den Roman mit zu vielen Einzelheiten belastet zu haben. Aus heutiger Sicht liest sich gerade diese vermeintliche Schwäche als Stärke. Die Fülle an Dokumenten erzeugt jene Authentizität, die den Leser bis heute vergessen lässt, dass er einer erfundenen Geschichte folgt.

Stoker selbst hat diesen Wandel der Wahrnehmung nie erlebt. Als er 1912 starb, war Dracula ein geachteter Roman, aber noch kein Mythos. Erst das Theater verlieh dem Grafen seine elegante Erscheinung, Hollywood machte ihn unsterblich, und die Literaturwissenschaft begann Jahrzehnte später zu erkennen, dass der Vampir weit mehr verkörperte als eine Schreckensfigur. Er wurde zur Chiffre einer Epoche, die zwischen technischem Optimismus und kultureller Verunsicherung schwankte. Gerade darin liegt seine erstaunliche Aktualität. Jede Generation erkennt in Dracula weniger das Böse als vielmehr die Gestalt ihrer eigenen Unsicherheit.



Vielleicht erklärt sich von hier aus auch die anhaltende Faszination für Bram Stoker.

Er hat keinen Roman über Vampire geschrieben. Er hat einen Roman über die Verletzlichkeit einer Zivilisation geschrieben, die glaubte, sich selbst vollständig erklären zu können. Alles andere – Theater, Film, Popkultur und schließlich der Mythos Dracula – entstand erst später.

Die Literaturgeschichte kennt zahlreiche Gestalten, die ihre Zeit überdauert haben. Don Quijote, Robinson Crusoe, Sherlock Holmes oder Emma Bovary gehören zu ihnen. Sie alle besitzen eine bemerkenswerte Eigenschaft: Mit jeder Generation verändern sie ihre Bedeutung, ohne ihre Identität zu verlieren. Dracula reiht sich in

diesen kleinen Kreis ein, unterscheidet sich von den meisten seiner literarischen Verwandten jedoch in einem entscheidenden Punkt. Kaum eine Figur ist im Laufe ihrer Geschichte so weit von ihrem Ursprung entfernt worden.

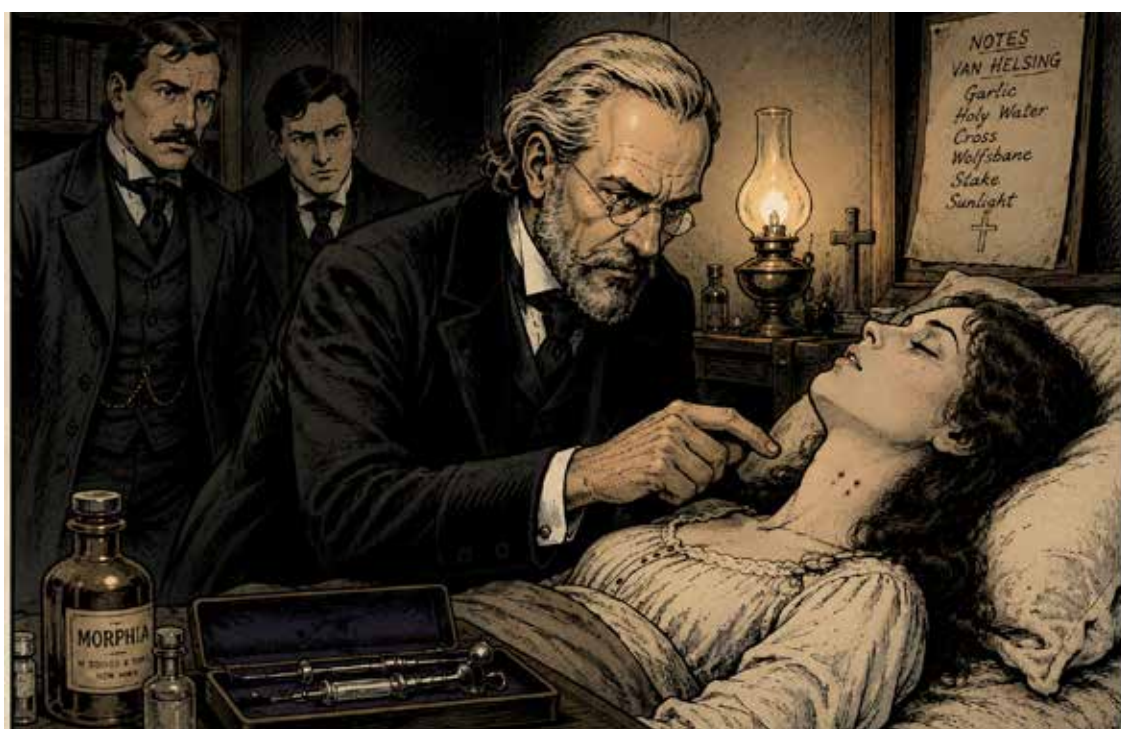
Der Dracula Bram Stokers hat mit jenem Grafen, den das Kino später berühmt machte, nur noch wenig gemeinsam. Im Roman begegnet der Leser keinem eleganten Aristokraten im schwarzen Umhang. Stoker beschreibt einen alternden Mann mit buschigem Schnurrbart, kräftigen Augenbrauen und ungewöhnlich behaarten Händen. Seine Erscheinung wirkt weniger vornehm als fremd. Das Unheimliche entsteht nicht durch kultivierte Eleganz, sondern durch eine kaum zu fassende Andersartigkeit. Dracula ist kein Verführer. Er ist ein Eindringling.

Gerade deshalb lohnt ein Blick auf die ersten Jahrzehnte nach Erscheinen des Romans. Die eigentliche Geschichte Draculas wurde nämlich nicht mehr von Bram Stoker geschrieben. Sie entstand auf der Bühne.

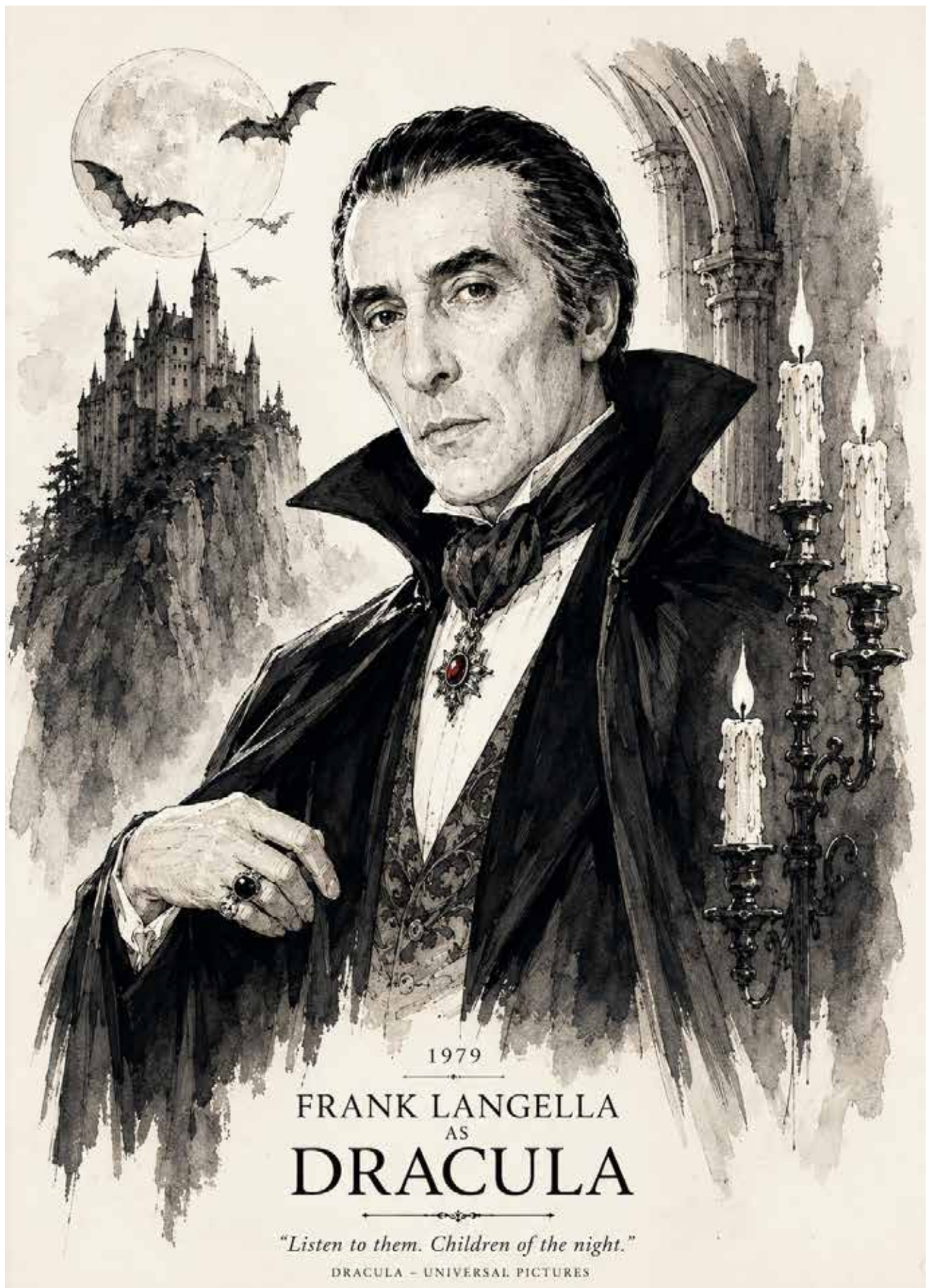


Als der irische Schauspieler und Theaterautor Hamilton Deane den Roman in den zwanziger Jahren dramatisierte, stand er vor einem praktischen Problem. Das Wesen, das Stoker beschrieben hatte, ließ sich auf einer Theaterbühne kaum überzeugend darstellen. Das Publikum musste den Grafen auf den ersten Blick als außergewöhnliche Erscheinung wahrnehmen, zugleich aber bereit sein, ihm über längere Zeit zuzusehen. Deane entschied sich daher für eine radikale Vereinfachung. Aus dem wilden Wesen wurde ein kultivierter Aristokrat. Der Abendanzug ersetzte die Reisekleidung des Romans, der schwarze Umhang diente nicht in erster Linie der Wirkung, sondern verbarg elegante Bühnenwechsel und kleine Illusionen. Aus einer pragmatischen Entscheidung entwickelte sich eines der dauerhaftesten Bilder der Kulturgeschichte.

Als Bela Lugosi wenige Jahre später die Rolle am Broadway übernahm, kam eine zweite Veränderung hinzu. Sein ungarischer Akzent, seine langsamen Bewegungen und die beinahe statische Körper-



haltung verliehen Dracula jene Mischung aus Distanz und Verführung, die später Millionen Kinobesucher mit der Figur verbinden sollten. Hollywood übernahm diese Interpretation nahezu unverändert. Der Film von 1931 wurde deshalb weniger zur



Verfilmung von Bram Stokers Roman als zur Verfilmung eines Theaterstücks, das den Roman bereits grundlegend verändert hatte.

Diese Entwicklung ist für Literaturhistoriker keineswegs ungewöhnlich. Figuren

beginnen häufig ein Eigenleben zu führen, sobald sie andere Medien erreichen. Sherlock Holmes trägt den charakteristischen Deerstalker-Hut vor allem deshalb, weil Illustratoren ihn so zeichnen; Arthur Conan Doyle beschreibt ihn weit zurückhaltender. Frankenssteins Geschöpf verdankt seine grünliche Haut und die Halsbolzen den Universal-Studios der dreißiger Jahre, nicht Mary Shelley. Auch Dracula gehört zu jenen Figuren, deren berühmtestes Gesicht nicht aus dem Buch stammt.

Das Erstaunliche liegt allerdings woanders.

Trotz aller Veränderungen blieb der Kern der Figur erhalten. Jede Epoche erkannte in Dracula etwas anderes und hielt ihn dennoch für denselben Vampir. Das erklärt seine ungewöhnliche Langlebigkeit. Große literarische Gestalten besitzen keine feste Bedeutung. Sie sind offen genug, um immer wieder neu gelesen zu werden. Hamlet wurde zum Zögernden, Don Quijote zum Idealisten, Sherlock Holmes zum Inbegriff analytischen Denkens. Dracula dagegen wurde zum Spiegel jener Ängste, die sich nur schwer benennen lassen.

Hier schließt sich der Kreis zu Bram Stoker.

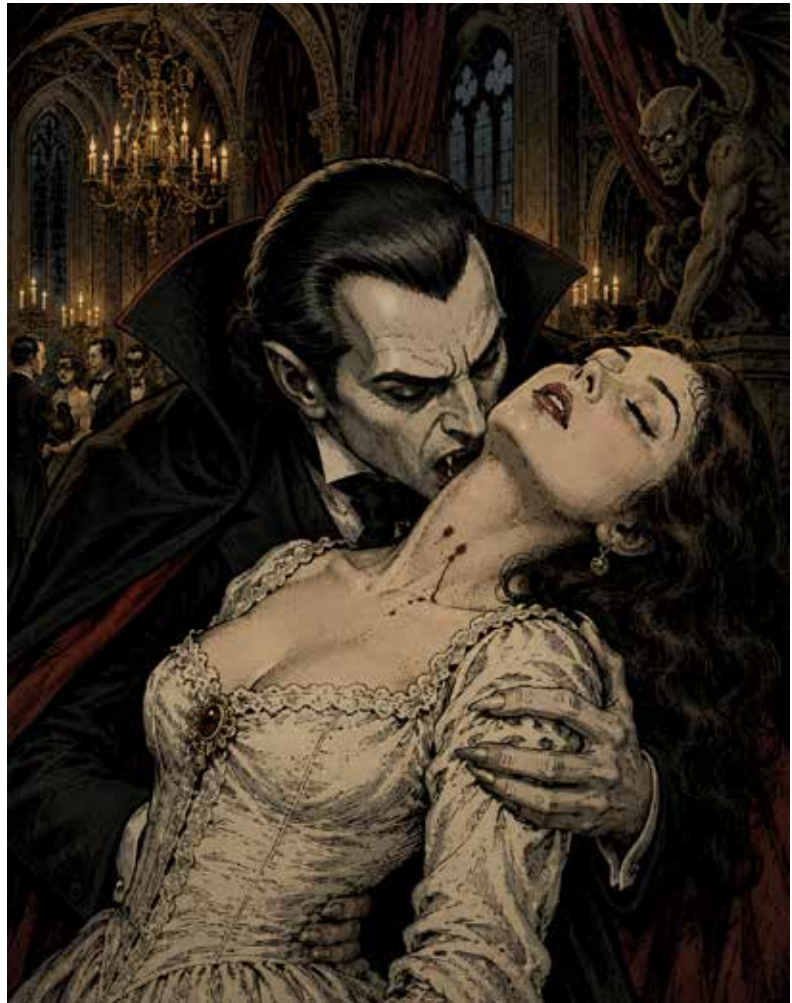
Er schrieb seinen Roman am Ende eines Jahrhunderts, das von technischem Optimismus geprägt war. Die Leser des 21. Jahrhunderts begegnen demselben Text unter völlig

anderen Voraussetzungen. Digitalisierung, künstliche Intelligenz, globale Vernetzung und biotechnologische Entwicklungen haben den Glauben an den linearen Fortschritt längst erschüttert. Dennoch wirkt Dracula nicht veraltet. Im Gegenteil. Der Roman scheint mit jeder Epoche neue Fragen zu stellen, weil er nie von Vampiren allein handelte. Er erzählt von der Erfahrung, dass jede Zivilisation an einen Punkt gelangt, an dem ihre vertrauten Erklärungen nicht mehr ausreichen.

Vielleicht liegt darin die eigentliche Größe Bram Stokers. Er schuf keine Figur für seine Zeit.

Er schuf eine Form, in der sich jede Zeit selbst betrachten kann. Nur wenige Schriftsteller ist ein ähnliches Kunststück gelungen.

Diese Entwicklung hätte Bram Stoker vermutlich mit Verwunderung betrachtet. Es gibt keinen Hinweis darauf, dass er seinen Roman für den Beginn eines literarischen Mythos hielt. Seine Briefe verraten weder den Ehrgeiz, eine unsterbliche Figur geschaffen zu haben, noch den Wunsch, ein neues Genre zu begründen. Er arbeitete an Dracula mit derselben Sorgfalt, mit der er zuvor seine anderen Romane geschrieben hatte. Die Manuskripte zeigen einen Autor, der korrigiert, umstellt, er-



gänzt und streicht. Nichts deutet auf jenes Pathos hin, das spätere Generationen gern mit großen Schriftstellern verbinden.

Gerade diese Nüchternheit macht seine Geschichte so bemerkenswert. Während Oscar Wilde die Öffentlichkeit suchte und George Bernard Shaw die politische Debatte liebte, zog Stoker die zweite Reihe vor. Er organisierte Theaterproduktionen, führte Korrespondenzen, plante Gastspiele und sorgte dafür, dass andere im Mittelpunkt standen. Seine eigene schriftstellerische Arbeit entstand in den Stunden nach dem Theaterbetrieb. Das erklärt vielleicht auch den Ton seiner Romane. Sie besitzen wenig von der sprachlichen Selbstinszenierung, die viele viktorianische Auto-



ren pflegten. Stoker schreibt sachlich, beinahe dokumentarisch. Selbst dort, wo der Schrecken seinen Höhepunkt erreicht, bleibt die Sprache kontrolliert.

Gerade diese Zurückhaltung hat lange verhindert, den literarischen Rang des Romans angemessen zu erkennen. Die Kritik des späten 19. Jahrhunderts maß stilistische Eleganz häufig höher als erzählerische Konstruktion. Wilde, James oder Conrad galten als Künstler der Sprache. Stoker erschien dagegen als zuverlässiger Erzähler mit einem Faible für das Unheimliche. Erst die Literaturwissenschaft des späten 20. Jahrhunderts begann zu erkennen, wie kunstvoll Dracula tatsächlich gebaut ist.

Der Roman besitzt keinen allwissenden Erzähler. Er setzt sich aus Tagebüchern, Briefen, Telegrammen, Phonographenprotokollen, Zeitungsberichten und Schiffsjournalen zusammen. Jeder Erzähler weiß nur, was ihm in diesem Augenblick bekannt ist. Die Wahrheit entsteht nicht durch Autorität, sondern durch das Zusammensetzen vieler Stimmen. Betrachtet man diese Konstruktion genauer, wirkt sie erstaunlich modern. Sie erinnert weniger an den klassischen viktorianischen Roman als an dokumentarische Literatur des 20. Jahrhunderts.

Auch hierin war Stoker seiner Zeit voraus. Er vertraute seinen Lesern mehr, als man lange angenommen hat. Die entscheidenden Schlüsse müssen sie selbst ziehen. Niemand erklärt den Roman. Er entfaltet sich aus Dokumenten, Beobachtungen und Widersprüchen. Was heute selbstverständlich erscheint, war 1897 eine ungewöhnlich anspruchsvolle Erzähltechnik. Vielleicht erklärt sich daraus auch die merkwürdige Geschichte seiner Rezeption. Die ersten Leser sahen den Vampir. Die späteren Generationen entdeckten den Roman.

Diese Verschiebung ist in der Literatur nicht häufig. Meist verliert ein Werk mit den Jahrzehnten an Bedeutung, weil seine historischen Voraussetzungen verschwinden. Dracula verhält sich umgekehrt. Je größer der zeitliche Abstand wird, desto deutlicher tritt seine Konstruktion hervor. Der Roman wirkt heute komplexer als auf seine ersten Leser.

Die eigentliche Ironie liegt jedoch an anderer Stelle. Bram Stoker hat seinen größten Erfolg niemals erlebt.

Als er im Frühjahr 1912 starb, existierte weder der elegante Dracula Bela Lugosis noch der expressionistische Schrecken von Nosferatu. Die großen Verfilmungen, die Bühnenbearbeitungen und die weltweite Popularität seiner Figur lagen noch in der Zukunft. Selbst jene berühmte Silhouette mit Umhang, zurückgekämmtem Haar und aristokratischer Haltung, die heute jeder sofort erkennt, war noch nicht erfunden. Stoker starb als angesehener Theatermann. Nicht als Schöpfer eines Mythos.

Die Literaturgeschichte kennt nur wenige ähnliche Schicksale. Herman Melville starb fast vergessen, lange bevor Moby-Dick zum amerikanischen Nationalepos wurde. Emily Dickinson veröffentlichte zu Lebzeiten nur einen Bruchteil ihrer Gedichte. Franz Kafka verfügte testamentarisch die Vernichtung seines Werkes. Bram Stoker gehört in diese Reihe von Autoren, deren eigentliche Wirkung erst einsetzte, als sie selbst nicht mehr eingreifen konnten.

Vielleicht erklärt gerade diese zeitliche Distanz den eigentümlichen Zauber seiner

Manuskripte. Wer heute vor den vergilbten Seiten in Philadelphia steht, sieht keinen Mann, der wusste, dass er Literaturgeschichte schrieb. Er sieht einen Autor, der seine Arbeit ernst nahm. Mehr nicht. Die Unsterblichkeit begann erst, als die Tinte längst getrocknet war.

Es gehört zu den Merkwürdigkeiten der Literaturgeschichte, dass nicht immer die größten Bücher ihre Autoren berühmt machen. Mitunter geschieht das Gegenteil. Eine einzige Figur wächst derart über ihren Ursprung hinaus, dass sie den Blick auf das übrige Werk vollständig verstellt. Don Quijote überragt Cervantes bisweilen ebenso wie Sherlock Holmes Arthur Conan Doyle. Im Falle Bram Stokers hat dieser Prozess jedoch eine besondere Radikalität erreicht. Der Name des Schriftstellers verschwindet beinahe hinter dem Namen seiner Erfindung.

Dabei lohnt sich gerade der Blick auf das Gesamtwerk. Liest man Stokers Romane in ihrer zeitlichen Folge, entsteht ein erstaunlich geschlossenes Bild. Fast alle handeln von Grenzüberschreitungen. Alte Landschaften treffen auf neue Technik, historische Erinnerungen auf wissenschaftliche Gewissheiten, überlieferte Mythen auf den Rationalismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Irland, Schottland, Ägypten oder die Karpaten unterscheiden sich lediglich als Schauplätze. Das eigentliche Thema bleibt dasselbe.

Stoker schrieb über den Augenblick, in dem eine Kultur erkennt, dass sie nicht alles weiß. Darin unterscheidet er sich deutlich von den großen Abenteuerautoren seiner Zeit. Robert Louis Stevenson interessierte sich für das moralische Doppelleben des Menschen. H. Rider Haggard erzählte von den letzten weißen Flecken der Weltkarte. Arthur Conan Doyle vertraute der Logik seines Detektivs selbst dort, wo der Fall zunächst übernatürlich erschien. Bram Stoker hingegen ließ die Vernunft an ihre Grenze gelangen, ohne sie jemals preiszugeben. Professor Van Helsing gibt die Wissenschaft nicht auf; er erweitert lediglich ihren Horizont. Das ist ein feiner, aber entscheidender Unterschied.

Gerade deshalb wirkt Dracula heute erstaunlich modern. Der Roman fordert seinen Leser nicht auf, zwischen Wissenschaft und Aberglauben zu wählen. Er beschreibt vielmehr eine Welt, in der beide nebeneinander bestehen müssen. Die moderne Medizin rettet Leben, aber sie erklärt nicht alles. Die Technik beschleunigt Kommunikation und Verkehr, doch sie schützt nicht vor den Erfahrungen, die sich ihrer Sprache entziehen. In dieser Hinsicht ist Dracula kein Gegenentwurf zur Moderne, sondern eine Reflexion über ihre Grenzen.

Diese Einsicht erschließt sich allerdings erst im historischen Abstand. Den Zeitgenossen erschien der Roman vor allem als wirkungsvoll komponierte Schauerliteratur. Erst die Literaturwissenschaft der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts begann, ihn als Dokument einer Epoche zu lesen, die sich zwischen technischem Fortschritt und kultureller Verunsicherung bewegte. Mit jedem Jahrzehnt trat deutlicher hervor, dass der Vampir nur die sichtbarste Oberfläche eines sehr viel komplexeren Romans bildet.

Vielleicht erklärt sich daraus auch die eigentümliche Karriere Bram Stokers. Während viele Bestseller ihrer Zeit heute kaum noch gelesen werden, hat Dracula seine Wirkung eher vergrößert als verloren. Das liegt nicht allein an den zahllosen Verfilmungen oder Bühnenfassungen. Es liegt an der Offenheit des Romans selbst. Jede



Generation erkennt in ihm etwas anderes. Die Leser des frühen 20. Jahrhunderts entdeckten den Einbruch des Fremden in die Welt des Empire. Nach den Weltkriegen las man ihn als Roman über Bedrohung und Zivilisationsbruch. Gegen Ende des Jahrhunderts rückten Fragen nach Sexualität, Identität und Geschlechterrollen in den Mittelpunkt. Heute beschäftigt viele Leser eher das Verhältnis von Wissen, Technik und Unsicherheit. Ein Roman, der sich über mehr als hundert Jahre auf so unterschiedliche Weise lesen lässt, besitzt eine Qualität, die weit über den Schrecken seiner Handlung hinausreicht.

Gerade an diesem Punkt wird verständlich, weshalb Montblanc Bram Stoker in die Reihe der Writers Editions aufgenommen hat. Die Entscheidung lässt sich kaum mit der Popularität Draculas allein erklären. Populäre Figuren gäbe es viele. Geehrt wird vielmehr ein Schriftsteller, dessen Werk sich als erstaunlich widerstandsfähig erwiesen hat. Die Gestaltung des Füllhalters greift deshalb nicht die bekannten Bilder des Kinos auf, sondern kehrt an den Ursprung zurück – zu jenem Autor, der in den stillen Stunden nach dem Theaterbetrieb an einem Schreibtisch saß und Satz für Satz an einem Roman arbeitete, dessen eigentliche Zukunft er niemals erleben sollte. Vielleicht liegt genau darin die stille Eleganz dieser Writers Edition. Sie feiert nicht den Vampir, sondern den Schriftsteller. Nicht die Legende, sondern ihre Entstehung. Und sie erinnert daran, dass jede große literarische Figur einmal nichts weiter war als eine Folge handgeschriebener Seiten, deren Bedeutung selbst ihrem Verfasser noch verborgen blieb.

Es gehört zu den Merkwürdigkeiten der Literaturgeschichte, dass nicht immer die größten Bücher ihre Autoren berühmt machen. Mitunter geschieht das Gegenteil. Eine einzige Figur wächst derart über ihren Ursprung hinaus, dass sie den Blick



Blitt

auf das übrige Werk vollständig verstellt. Don Quijote überragt Cervantes bisweilen ebenso wie Sherlock Holmes Arthur Conan Doyle. Im Falle Bram Stokers hat dieser Prozess jedoch eine besondere Radikalität erreicht. Der Name des Schriftstellers verschwindet beinahe hinter dem Namen seiner Erfindung.

Dabei lohnt sich gerade der Blick auf das Gesamtwerk. Liest man Stokers Romane in ihrer zeitlichen Folge, entsteht ein erstaunlich geschlossenes Bild. Fast alle handeln von Grenzüberschreitungen. Alte Landschaften treffen auf neue Technik, historische Erinnerungen auf wissenschaftliche Gewissheiten, überlieferte Mythen auf den Rationalismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Irland, Schottland, Ägypten oder die Karpaten unterscheiden sich lediglich als Schauplätze. Das eigentliche Thema bleibt dasselbe.

Stoker schrieb über den Augenblick, in dem eine Kultur erkennt, dass sie nicht alles weiß.

Darin unterscheidet er sich deutlich von den großen Abenteuerautoren seiner Zeit. Robert Louis Stevenson interessierte sich für das moralische Doppelleben des Menschen. H. Rider Haggard erzählte von den letzten weißen Flecken der Weltkarte. Arthur Conan Doyle vertraute der Logik seines Detektivs selbst dort, wo der Fall zunächst übernatürlich erschien. Bram Stoker hingegen ließ die Vernunft an ihre Grenze gelan-



gen, ohne sie jemals preiszugeben. Professor Van Helsing gibt die Wissenschaft nicht auf; er erweitert lediglich ihren Horizont. Das ist ein feiner, aber entscheidender Unterschied.

Gerade deshalb wirkt Dracula heute erstaunlich modern. Der Roman fordert seinen



Vampire

~~memorandum~~
~~go walking, gloves, in boots~~
~~house~~

~~never can see him reflected~~
~~in me - no shadow?~~
light arranged to give no
shadow -

~~never eat, nor drink~~

Carried ~~or~~ led over threshold

immense strength -

see in the dark

power of getting small or large

Money always old bill - traced to
Bulzberg banking house

much dead house see face among
- thick corpse - but is alive

white hair white mustache grown in
face of Count in London

at dinner Countess saw him
saw

John's delirious phantoms over - one
wrong as thought -

Leser nicht auf, zwischen Wissenschaft und Aberglauben zu wählen. Er beschreibt vielmehr eine Welt, in der beide nebeneinander bestehen müssen. Die moderne Medizin rettet Leben, aber sie erklärt nicht alles. Die Technik beschleunigt Kommunikation und Verkehr, doch sie schützt nicht vor den Erfahrungen, die sich ihrer Sprache entziehen. In dieser Hinsicht ist Dracula kein Gegenentwurf zur Moderne, sondern eine Reflexion über ihre Grenzen. Diese Einsicht erschließt sich allerdings erst im historischen Abstand. Den Zeitgenossen erschien der Roman vor allem als wirkungsvoll komponierte Schauerliteratur. Erst die Literaturwissenschaft der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts begann, ihn als Dokument einer Epoche zu lesen, die sich zwischen technischem Fortschritt und kultureller Verunsicherung bewegte. Mit jedem Jahrzehnt trat deutlicher hervor, dass der Vampir nur die sichtbarste Oberfläche eines sehr viel komplexeren Romans bildet.

Vielleicht erklärt sich daraus auch die eigentümliche Karriere Bram Stokers. Während viele Bestseller ihrer Zeit heute kaum noch gelesen werden, hat Dracula seine Wirkung eher vergrößert als verloren. Das liegt nicht allein an den zahllosen Verfilmungen oder Bühnenfassungen.

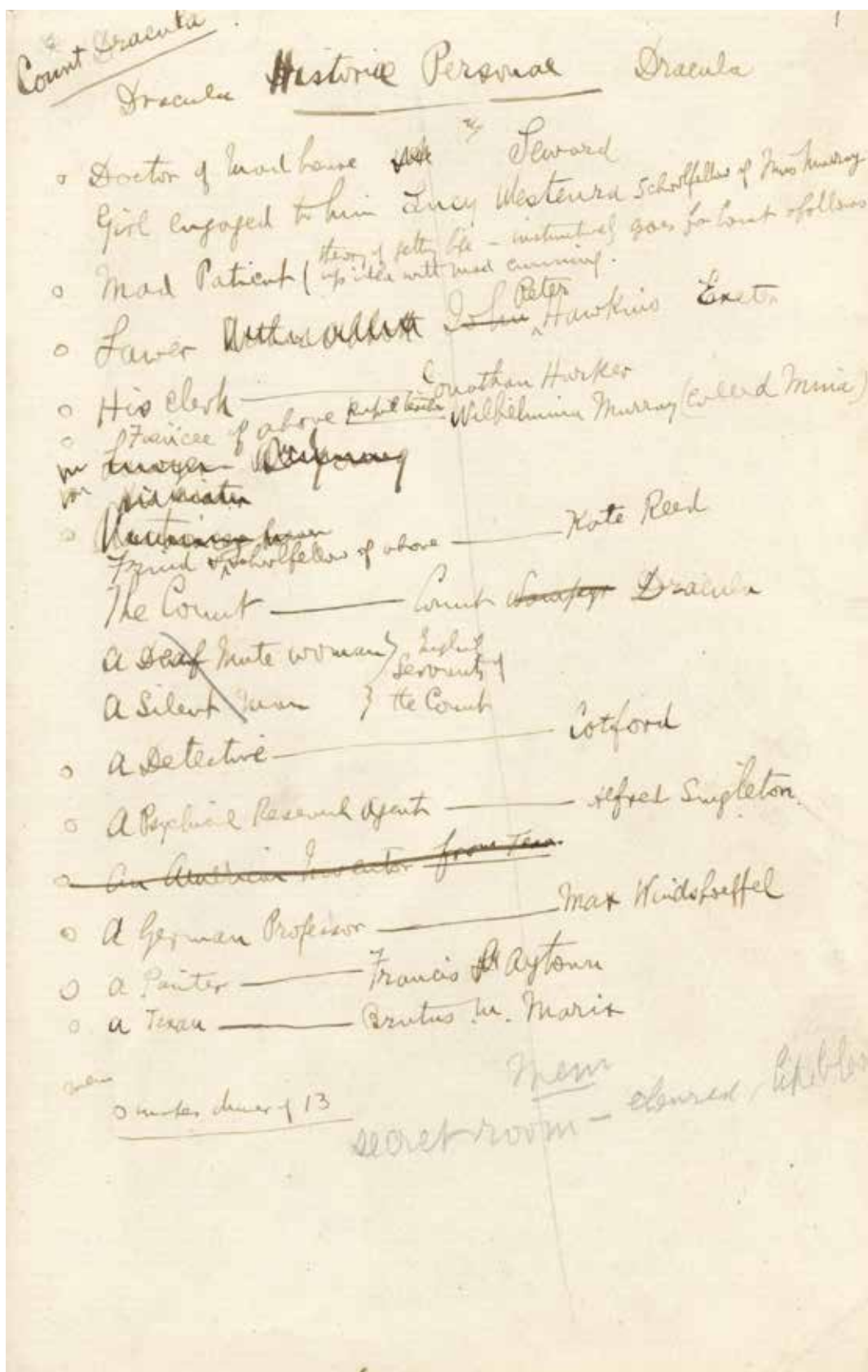
Es liegt an der Offenheit des Romans selbst. Jede Generation erkennt in ihm etwas anderes. Die Leser des frühen 20. Jahrhunderts entdeckten den Einbruch des Fremden in die Welt des Empire. Nach den Weltkriegen las man ihn als Roman über Bedrohung und Zivilisationsbruch. Gegen Ende des Jahr-

hundreds rückten Fragen nach Sexualität, Identität und Geschlechterrollen in den Mittelpunkt. Heute beschäftigt viele Leser eher das Verhältnis von Wissen, Technik und Unsicherheit. Ein Roman, der sich über mehr als hundert Jahre auf so unterschiedliche Weise lesen lässt, besitzt eine Qualität, die weit über den Schrecken seiner Handlung hinausreicht.

Gerade an diesem Punkt wird verständlich, weshalb Montblanc Bram Stoker in die Reihe der Writers Editions aufgenommen hat. Die Entscheidung lässt sich kaum mit der Popularität Draculas allein erklären. Populäre Figuren gäbe es viele. Geehrt wird vielmehr ein Schriftsteller, dessen Werk sich als erstaunlich widerstandsfähig erwiesen hat. Die Gestaltung des Füllhalters greift deshalb nicht die bekannten Bilder des Kinos auf, sondern kehrt an den Ursprung zurück – zu jenem Autor, der in den stillen Stunden nach dem Theaterbetrieb an einem Schreibtisch saß und Satz für Satz an einem Roman arbeitete, dessen eigentliche Zukunft er niemals erleben sollte.

Vielleicht liegt genau darin die stille Eleganz dieser Writers Edition. Sie feiert nicht den Vampir, sondern den Schriftsteller. Nicht die Legende, sondern ihre Entstehung. Und sie erinnert daran, dass jede große literarische Figur einmal nichts weiter war als eine Folge handgeschriebener Seiten, deren Bedeutung selbst ihrem Verfasser noch verborgen blieb.

Mit dem Erfolg Draculas verbindet sich eine eigentümliche Umkehrung. Je bekannter die Figur wurde, desto weiter trat ihr Schöpfer in den Hintergrund. Bela Lugosi, Christopher Lee oder Gary Oldman prägten das Gesicht des Vampirs für ihre Generatio-



nen; Bram Stoker selbst verschwand fast vollständig aus dem öffentlichen Bewusstsein. Die Populärkultur bewahrt Bilder zuverlässiger als Biographien. Sie erinnert sich an einen Blick, einen schwarzen Umhang, eine Silhouette im Türrahmen. Der Name des Schriftstellers verliert sich dahinter.

Gerade deshalb führt der sicherste Weg zu Bram Stoker nicht ins Kino, sondern in ein Archiv.

In einem klimatisierten Magazin der Rosenbach Library in Philadelphia liegen mehrere hundert Manuskriptseiten, deren äußere Erscheinung jeden überrascht, der hinter ihnen den Ursprung eines literarischen Mythos erwartet. Das Papier ist vergilbt, die Tinte stellenweise ausgeblichen, die Handschrift dicht und unspektakulär. Seiten wurden neu nummeriert, Namen durchgestrichen, Randbemerkungen eingefügt. Zwischen den Zeilen finden sich Pfeile, Ergänzungen und Verweise auf historische Quellen. Nichts wirkt feierlich. Alles wirkt benutzt. Die Blätter erzählen eine andere Geschichte als jene, die das Kino später aus Dracula machte.

Sie zeigen keinen Autor, der auf den einen großen Einfall wartet. Sie zeigen einen Mann, der arbeitet. Kapitel werden umgestellt, Figuren erhalten neue Aufgaben, Ortsangaben überprüft, zeitliche Abläufe korrigiert. Wer diese Manuskripte betrachtet, begegnet weniger einem Romancier als einem sorgfältigen Redakteur seines



eigenen Werkes. Der Mythos beginnt hier nicht mit Inspiration, sondern mit Korrekturen.

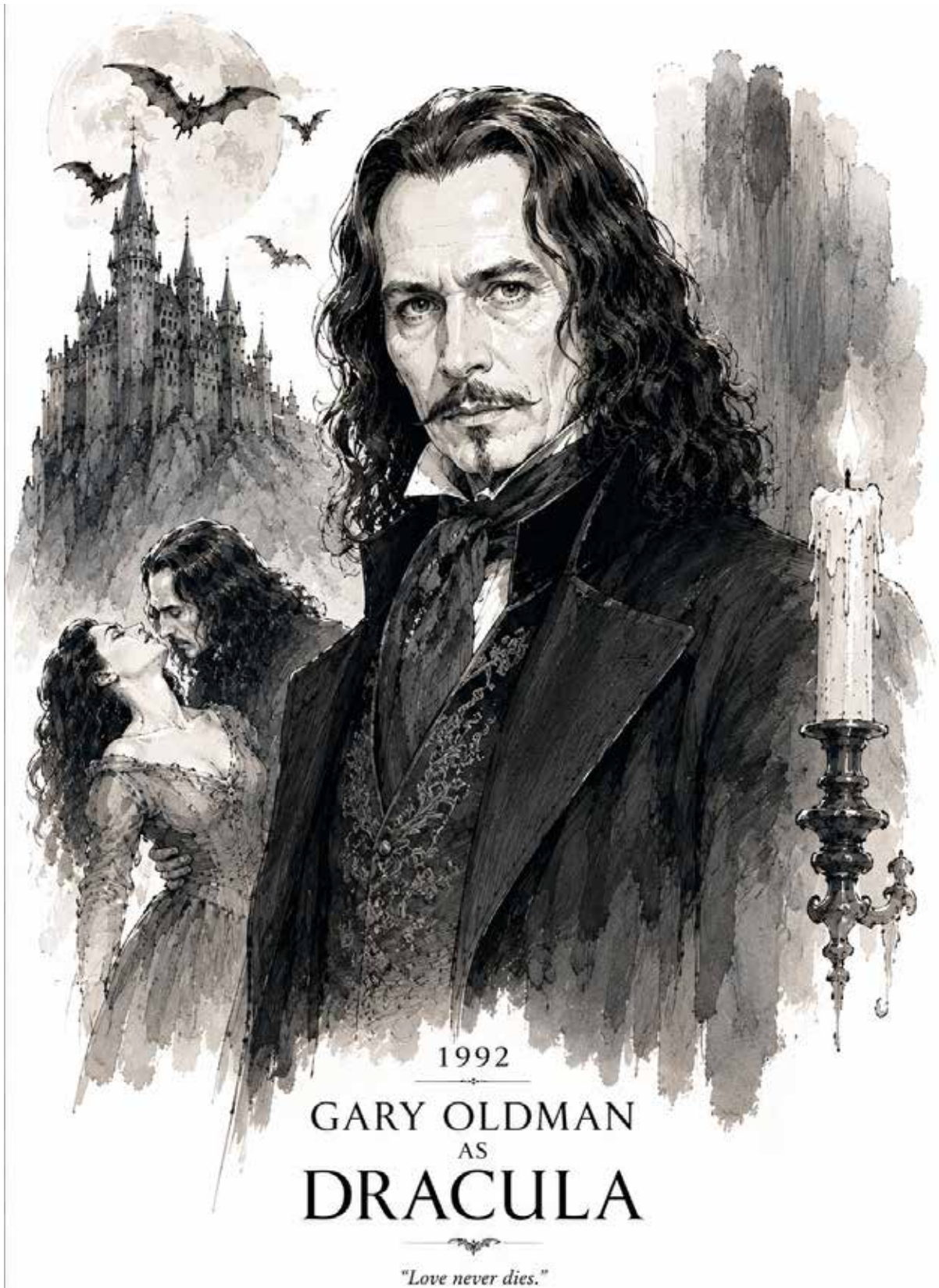
In dieser Hinsicht steht Bram Stoker keineswegs allein. Gustave Flaubert rang oft tagelang um einen einzigen Absatz. Marcel Proust klebte immer neue Papierstreifen an seine Druckfahnen, bis daraus wahre Papierlandschaften wurden. Thomas Mann sprach vom langsamen Rhythmus des Satzes und davon, dass Literatur Geduld verlange. Stokers Arbeitsweise reiht sich unspektakulär in diese Tradition ein. Große Bücher entstehen selten aus einem plötzlichen Geistesblitz. Sie entstehen aus der Bereitschaft, dieselbe Seite immer wieder neu zu lesen.

Vielleicht liegt gerade darin der eigentliche Wert literarischer Manuskripte. Sie bewahren nicht den fertigen Roman, sondern seinen Entstehungsprozess. Bevor ein Buch gebunden, rezensiert oder verfilmt wird, existiert es als Folge tastender Entscheidungen. Ein Name wird ersetzt, eine Szene gestrichen, ein Dialog verkürzt.

Jede Änderung lässt erkennen, dass Literatur kein Zustand, sondern ein Vorgang ist.

Auch Dracula gewinnt aus dieser Perspektive eine andere Bedeutung. Vampire gehörten längst zum europäischen Sagen-schatz, als Bram Stoker seinen Roman schrieb. Neu war nicht die Figur, sondern ihre literarische Form. Das Über-

natürliche tritt nicht in einer fernen Vergangenheit auf, sondern im Zentrum einer hochmodernen Gesellschaft. Ärzte führen Bluttransfusionen durch, Telegramme übermitteln Nachrichten in wenigen Minuten, Eisenbahnfahrpläne bestimmen den Rhythmus der Handlung. Gerade diese Präzision verleiht dem Unheimlichen seine Überzeugungskraft. Der Roman fordert den Leser nicht auf, an Vampire zu glauben. Er zeigt, wie schmal der Grat zwischen wissenschaftlicher Gewissheit und menschlicher Erfahrung sein kann.



Vielleicht erklärt gerade diese Offenheit die ungewöhnliche Lebensdauer des Romans. Jede Generation liest Dracula anders, ohne den Text verändern zu müssen. Das Theater entdeckte den aristokratischen Verführer, das Kino die große Ikone des Schreckens, die Literaturwissenschaft den Roman der Moderne. Keine dieser Deutungen hebt die andere auf. Sie erweitern den Text, weil Bram Stoker ihn offen genug angelegt hat, um neue Lesarten zuzulassen.

Als der Schriftsteller im April 1912 starb, konnte er davon nichts wissen. Er erlebte weder Hamilton Deanes Bühnenfassung noch Bela Lugosis Darstellung oder die weltweite Karriere seiner Figur. Er hinterließ einen Roman. Den Mythos schufen die Jahrzehnte danach.

Wer heute vor den Manuskriptseiten in Philadelphia steht, begegnet deshalb nicht dem berühmtesten Vampir der Welt. Er begegnet einem Schriftsteller bei der Arbeit. Vielleicht ist das die aufschlussreichere Erfahrung. Denn ehe Literatur zur Legende wird, ist sie zunächst Handwerk – eine Folge von Streichungen, Ergänzungen und beharrlicher Überarbeitung.

Der schwarze Umhang kam später.
Die Legende ebenfalls.
Die Handschrift war zuerst.

Die Geschichte Draculas widerspricht einer Vorstellung, die sich bis heute hartnäckig hält. Wir neigen dazu, literarische Werke als abgeschlossene Schöpfungen zu betrachten. Mit der Veröffentlichung, so scheint es, verlässt ein Buch den Schreibtisch seines Autors und nimmt seinen festen Platz in der Literaturgeschichte ein. Tatsächlich beginnt an diesem Punkt häufig erst sein eigentlicher Weg.

Kein Schriftsteller besitzt die Deutungshoheit über sein Werk auf Dauer. Sobald ein Roman gelesen wird, tritt er in einen Dialog mit seinen Lesern. Theaterregisseure, Übersetzer, Illustratoren und Schauspieler erweitern diesen Dialog um weitere Stimmen. Manche verändern nur Nuancen, andere verschieben den Blick auf den gesamten Text. Aus dieser fortlaufenden Aneignung entsteht jene Wirkungsgeschichte, die oft bedeutender ist als die ursprüngliche Veröffentlichung.

Dracula gehört zu den eindrucksvollsten Beispielen dieses Prozesses. Bram Stoker schrieb einen Briefroman über die Verletzlichkeit einer hochmodernen Gesellschaft. Das Theater entdeckte den aristokratischen Verführer. Das Kino machte daraus eine universelle Ikone des Schreckens. Die Literaturwissenschaft erkannte Jahrzehnte später die komplexe Konstruktion des Romans und seine Verankerung im geistigen Klima der Jahrhundertwende. Keine dieser Lesarten ist falsch. Keine besitzt den Anspruch auf Ausschließlichkeit. Sie zeigen vielmehr, dass große Literatur ihre Bedeutung nicht bewahrt, indem sie unverändert bleibt, sondern indem sie neue Deutungen zulässt.

Gerade darin unterscheidet sich ein literarischer Mythos von einer Modeerscheinung. Ein Bestseller beantwortet die Fragen seiner Zeit. Ein Mythos stellt Fragen, auf die jede Epoche andere Antworten findet. Deshalb konnte Dracula im viktorianischen England als Schauerroman gelesen werden, in der Zwischenkriegszeit als Geschichte des fremden Eindringlings, in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg als Symbol verdrängter Ängste und heute als Roman über die Grenzen technischer Ge-

wissheit. Der Text hat sich nicht verändert. Verändert haben sich seine Leser.

Diese Einsicht erklärt zugleich, weshalb manche Bücher altern und andere nicht. Literatur verliert ihre Aktualität selten deshalb, weil ihre Sprache veraltet. Sie verliert sie, wenn ihre Fragen keine Antworten mehr provozieren. Dracula gehört zu jenen seltenen Romanen, die jeder Generation neue Fragen stellen. Darin liegt seine eigentliche Modernität.

Für Bram Stoker selbst wäre diese Entwicklung vermutlich ebenso überraschend wie tröstlich gewesen. Er hat weder den Welterfolg seiner Figur noch ihre zahllosen Verwandlungen erlebt. Was er hinterließ, war ein sorgfältig gebauter Roman. Alles Weitere entstand in einem langen kulturellen Prozess, an dem Leser, Schauspieler, Regisseure und Wissenschaftler gleichermaßen beteiligt waren.

Vielleicht verdient deshalb weniger der Vampir unsere Aufmerksamkeit als der Schriftsteller, der ihm seine erste Gestalt gab. Nicht weil Bram Stoker die spätere Wirkung seines Romans vorausgesehen hätte, sondern weil er etwas schuf, das groß genug war, sich seiner eigenen Zeit zu entziehen. Nur wenige Bücher gelingt eine solche Emanzipation von ihrem Autor. Noch weniger Schriftsteller erleben, dass ihre berühmteste Figur schließlich bekannter wird als sie selbst.

Gerade darin liegt die stille Größe von Bram Stokers Werk. Es fordert seinen Autor nicht zurück. Es lebt ohne ihn weiter. Und vielleicht ist genau das das verlässlichste Kennzeichen großer Literatur: Sie beginnt als persönliches Werk und endet als gemeinsames kulturelles Gedächtnis.

An diesem Punkt erhält auch die Montblanc Writers Edition eine andere Bedeutung. Sammlereditionen werden häufig danach beurteilt, wie präzise sie Motive eines Romans zitieren oder wie aufwendig Edelmetalle, Lacke und Gravuren verarbeitet sind. Das mag für den Kunsthandwerker von Interesse sein. Für den Literaturhistoriker stellt sich eine andere Frage: Hat die Gestaltung den Autor verstanden?

Diese Frage ist anspruchsvoller, als sie zunächst erscheint. Ein Schriftsteller hinterlässt keine Farben, keine Ornamente und keine Materialien. Er hinterlässt Gedanken. Wer versucht, Literatur in ein Objekt zu übersetzen, steht deshalb vor derselben Schwierigkeit wie ein Bühnenbildner oder Regisseur. Er muss entscheiden, was wesentlich ist und was lediglich Illustration.

Gerade hier unterscheidet sich die Bram-Stoker-Edition von vielen anderen Sammlerstücken. Sie erzählt nicht den Film. Sie erzählt auch nicht den Vampir, wie ihn das zwanzigste Jahrhundert erfunden hat. Ihr Ausgangspunkt ist der Schriftsteller. Die Gestaltung greift Motive des Romans auf, ohne sich in ihnen zu verlieren. Sie verweist auf Manuskripte, auf Schatten, auf die Architektur der Erzählung und auf jene Atmosphäre, die Stoker aus historischen Quellen, Reiseberichten und sorgfältiger Recherche entwickelte. Das Objekt versucht nicht, eine Filmfigur nachzubilden. Es erinnert an den langen Weg, der jedem Mythos vorausgeht.

Diese Zurückhaltung verdient Aufmerksamkeit. In einer Zeit, in der kulturelle Erinnerung häufig über Bilder funktioniert, entscheidet sich Montblanc gegen das naheliegende Zitat. Weder Bela Lugosis Umhang noch Christopher Lees Erscheinung bestimmen die Gestaltung. Die Edition kehrt dorthin zurück, wo jede Literatur beginnt – an den Schreibtisch des Autors.

Vielleicht liegt gerade darin ihre größte Stärke. Sie versteht Bram Stoker nicht als Lieferanten einer berühmten Figur, sondern als Schriftsteller. Das klingt selbstverständlich, ist es aber keineswegs. Der Erfolg Draculas hat den Blick auf seinen Urheber lange verstellt. Die Writers Edition versucht, diesen Blick wieder freizulegen. Wer sie lediglich als luxuriösen Füllhalter betrachtet, übersieht deshalb ihren eigentlichen Anspruch. Sie ist kein Erinnerungsstück an einen Vampir. Sie ist eine Hommage an den Vorgang des Schreibens selbst.

Man könnte darin den eigentlichen Kern der gesamten Writers-Edition-Reihe erkennen. Montblanc ehrt keine Bestseller und keine Verkaufszahlen. Geehrt werden Autoren, deren Werke ihre Entstehungszeit überdauert haben. Jane Austen, Marcel Proust, Ernest Hemingway oder Bram Stoker verbindet weniger ihr Stil als die Erfahrung, dass ihre Bücher längst aufgehört haben, ausschließlich ihnen zu gehören. Sie sind Teil einer kulturellen Überlieferung geworden, die von jeder Generation neu gelesen wird.

Vielleicht erklärt sich von hier aus auch die eigentümliche Faszination solcher Schreibgeräte. Sie erinnern nicht an den Augenblick des Erfolgs. Sie erinnern an die Jahre davor – an jene langen Abende, in denen ein Schriftsteller noch nicht wissen konnte, ob seine Arbeit jemals Bestand haben würde. Zwischen den Manuskriptseiten in Philadelphia und dem fertigen Füllhalter liegen mehr als hundert Jahre. Verbunden werden beide durch denselben stillen Vorgang: das Schreiben.

Die Geschichte Bram Stokers wirft schließlich eine Frage auf, die weit über den Roman hinausreicht. Warum überleben manche literarischen Figuren ihre Schöpfer? Weshalb kennen Millionen Menschen Dracula, ohne je eine Zeile Bram Stokers gelesen zu haben? Warum ist Sherlock Holmes gegenwärtiger als Arthur Conan Doyle, Pinocchio vertrauter als Carlo Collodi oder Tarzan berühmter als Edgar Rice Burroughs?

Die Literaturgeschichte kennt auf diese Frage keine eindeutige Antwort. Sicher ist nur, dass zwischen einem erfolgreichen Buch und einem kulturellen Mythos ein grundlegender Unterschied besteht. Ein erfolgreicher Roman gehört seiner Zeit. Ein Mythos beginnt irgendwann, sich seiner Zeit zu entziehen. Er wird immer wieder gelesen, neu erzählt und umgedeutet, bis sein Ursprung allmählich hinter den zahllosen Aneignungen verschwindet.

Dracula hat genau diesen Weg genommen. Die Figur wanderte aus dem Roman auf die Bühne, von dort ins Kino und schließlich in eine Bilderwelt, die längst unabhängig vom ursprünglichen Text existiert. Der Name genügt heute, um eine ganze Kette von Vorstellungen hervorzurufen. Man denkt an Burgen, Fledermäuse, lange Umhänge und bleiche Gesichter. Nur selten denkt man an einen Schreibtisch im London des späten neunzehnten Jahrhunderts, an Notizbücher voller Korrekturen oder an einen Theatermanager, der nach langen Arbeitstagen bis tief in die Nacht an seinem Roman schrieb.

Gerade darin liegt eine eigentümliche Form literarischer Gerechtigkeit. Große Schriftsteller schreiben nicht für ihre Gegenwart allein. Sie schaffen Texte, die sich der Verfügung ihres Autors entziehen. Von dem Augenblick an, in dem ein Buch veröffentlicht wird, beginnt es ein Eigenleben. Leser entdecken Bedeutungen, die der

Verfasser nicht beabsichtigt hat. Schauspieler verleihen Figuren eine Stimme, die nie auf dem Papier stand. Regisseure schaffen Bilder, die stärker werden als jede Beschreibung. Literatur verliert dadurch nichts. Sie gewinnt eine Zukunft. Bram Stoker hat diese Zukunft nicht mehr erlebt. Als er 1912 starb, war Dracula ein geachteter Roman, aber noch kein Mythos. Der Weltruhm seiner Figur entstand erst in den Jahrzehnten danach. Es gehört zu den stillen Paradoxien der Literaturgeschichte, dass gerade jener Schriftsteller, dessen Werk heute auf allen Kontinenten bekannt ist, den größten Teil seines Lebens in der zweiten Reihe verbrachte – als Organisator, Theatermann und gewissenhafter Verwalter fremder Erfolge.

Vielleicht erklärt sich daraus auch die besondere Würde seiner Geschichte. Nicht jeder Autor erlebt den Triumph seines Werkes. Manche schreiben Bücher, die ihre Zeit prägen. Andere schreiben Bücher, die erst spätere Generationen verstehen. Bram Stoker gehört zu jener kleinen Gruppe von Schriftstellern, deren eigentliche Leser noch gar nicht geboren waren, als sie den letzten Satz niederschrieben.

Wer heute den Namen Dracula ausspricht, ruft deshalb ungewollt zwei Geschichten auf. Die eine erzählt von einem Vampir, der den Tod überwindet. Die andere handelt von einem Schriftsteller, dessen Werk ihn selbst überlebte. Die erste kennt nahezu jeder. Die zweite beginnt erst, wenn man den Roman wieder aufschlägt.

Man hat Bram Stoker lange als Chronisten des Unheimlichen gelesen. Das greift zu kurz. Seine eigentliche Leistung bestand nicht darin, den Vampir in die Literatur eingeführt zu haben – Vampire bevölkerten europäische Sagen und Erzählungen seit Jahrhunderten. Neu war der Ort, an den er seine Figur versetzte. Dracula erscheint nicht in einer Welt, die noch an Dämonen glaubt. Er erscheint in einer Gesellschaft, die überzeugt ist, den Aberglauben hinter sich gelassen zu haben.

Das viktorianische England verstand sich als Labor der Moderne. Eisenbahnen verbanden das Land mit einer bis dahin unvorstellbaren Geschwindigkeit, Dampfschiffe verkürzten Kontinente, der Telegraph überwand Entfernungen in wenigen Minuten. Medizin und Naturwissenschaft schienen jedes Jahr neue Gewissheiten hervorzubringen. In London entstand das Gefühl, Geschichte lasse sich planen wie ein Eisenbahnfahrplan. Fortschritt war keine Hoffnung mehr, sondern eine Erfahrung. Gerade deshalb wirkt der Beginn des Romans bis heute so verstörend. Jonathan Harker reist nicht als romantischer Abenteurer in die Karpaten. Er reist als Jurist. Er führt Verträge mit sich, prüft Eigentumsverhältnisse und denkt in den Kategorien eines modernen Verwaltungsstaates. Selbst dort, wo ihn die Einheimischen mit Kreuzen, Knoblauch und alten Warnungen empfangen, reagiert er zunächst mit höflicher Skepsis. Der Leser begegnet keiner mittelalterlichen Welt, sondern einem Vertreter aufgeklärter Vernunft.

Stoker konstruiert den Roman mit bemerkenswerter Konsequenz aus dieser Spannung. Je präziser die Figuren ihre Welt vermessen, desto deutlicher entzieht sie sich ihrer Kontrolle. Ärzte analysieren Blutproben, Telegramme übermitteln Nachrichten, Schreibmaschinen ordnen Dokumente, Eisenbahnfahrpläne bestimmen die Verfolgung des Grafen – und dennoch genügt all diese Rationalität nicht, um das Geschehen vollständig zu erklären. Der Roman ist deshalb keine Absage an die Wissenschaft. Er ist eine Erinnerung daran, dass wissenschaftliche Erkenntnis und menschliche Erfahrung nicht deckungsgleich sind.

Diese Einsicht hat den Roman erstaunlich gut altern lassen. Viele Zukunftsvisionen des späten neunzehnten Jahrhunderts wirken heute wie historische Kuriositäten. Dracula dagegen erscheint mit jeder Generation neu. Nicht weil seine Handlung zeitlos wäre, sondern weil sie eine Frage stellt, die jede Epoche beschäftigt: Was geschieht, wenn die Welt sich nicht mehr mit den Begriffen erklären lässt, die wir für ausreichend gehalten haben?

Vielleicht erklärt gerade dieser Gedanke die ungewöhnliche Wirkungsgeschichte des Romans. Jede Generation erkennt in Dracula ihre eigene Unsicherheit. Für die Leser der Jahrhundertwende war es die Erfahrung, dass selbst das mächtige Empire verletzlich sein konnte. Nach den Weltkriegen verschob sich der Blick auf Gewalt und Zivilisationsbruch. Heute lesen viele den Roman vor dem Hintergrund einer Welt, deren technologische Möglichkeiten schneller wachsen als ihre Fähigkeit, deren Folgen zu überschauen. Der Text hat sich nicht verändert. Seine Fragen haben lediglich neue Antworten gefunden.

Bram Stoker hätte diese Lesarten vermutlich mit Interesse verfolgt. Er war weder Kulturpessimist noch Fortschrittsfeind. Seine Notizbücher und seine Arbeitsweise sprechen eher für einen Mann, der der Vernunft zutiefst verpflichtet war. Gerade deshalb vertraute er ihr nicht blind. Vielleicht ist das der eigentliche Unterschied zwischen einem Schriftsteller und einem Ideologen. Der Ideologe sucht Gewissheiten. Der Schriftsteller interessiert sich für den Augenblick, in dem Gewissheiten ins Wanken geraten.

Von dort aus betrachtet erscheint auch Dracula in einem anderen Licht. Er ist weniger eine Figur des Bösen als eine Figur der Störung. Er unterbricht Routinen, erschüttert Sicherheiten und zwingt seine Gegner, ihre Welt neu zu betrachten. Große Literatur arbeitet selten mit Antworten. Sie verändert die Fragen. Bram Stoker ist genau das gelungen. Deshalb hat sein Roman die Epoche überdauert, aus der er hervorging.

Eine weitere Eigenheit des Romans wird leicht übersehen, weil sie sich nicht in der Handlung, sondern in seiner Konstruktion verbirgt. Dracula besitzt keinen Erzähler. Es gibt keine Instanz, die den Leser sicher durch die Ereignisse führt, keine Stimme, der uneingeschränkt zu vertrauen wäre. Stattdessen setzt Bram Stoker den Roman aus Briefen, Tagebüchern, Telegrammen, Zeitungsartikeln, Schiffsjournalen und den Aufzeichnungen eines Phonographen zusammen. Jede Figur weiß nur einen kleinen Teil der Wahrheit. Erst im Zusammenfügen dieser Dokumente entsteht allmählich ein Bild des Geschehens.

Für die Leser des Jahres 1897 war diese Form ungewöhnlich, wenn auch nicht völlig neu. Der Briefroman besaß eine lange Tradition, von Samuel Richardson bis Wilkie Collins. Doch Stoker erweitert dieses Verfahren um die technischen Medien seiner Zeit. Die Schreibmaschine steht gleichberechtigt neben der Handschrift, das Telegramm neben dem persönlichen Brief, die Tonaufzeichnung neben dem Tagebuch. Der Roman wirkt dadurch erstaunlich modern. Er erzählt seine Geschichte nicht, er dokumentiert sie.

Gerade darin liegt eine Qualität, die häufig hinter der Figur des Vampirs verschwindet. Dracula ist nicht nur ein Roman über das Eindringen des Unheimlichen in die

Welt der Moderne. Er ist zugleich ein Roman über die Entstehung von Wissen. Niemand besitzt von Anfang an den Überblick. Erkenntnis entsteht erst durch das Sammeln, Ordnen und Vergleichen von Informationen. Professor Van Helsing löst das Rätsel nicht, weil er übernatürliche Fähigkeiten besitzt. Er löst es, weil er Dokumente liest, Aussagen prüft und Beobachtungen miteinander verbindet. Der Kampf gegen Dracula beginnt nicht mit dem Kreuz, sondern mit dem Archiv.

Vielleicht erklärt sich daraus auch die ungewöhnliche Rolle, die Schriftstücke im Roman spielen. Fast jede entscheidende Wendung ist an ein Dokument gebunden. Ein Brief erreicht seinen Empfänger zu spät. Ein Tagebuch wird erst nachträglich gelesen. Ein Zeitungsbericht liefert ein Detail, das zunächst belanglos erscheint. Der Roman lebt von geschriebenen Worten. Ohne sie könnten die Figuren ihre Erfahrungen weder festhalten noch miteinander teilen.



In diesem Sinne erzählt Dracula nicht allein von der Bedrohung einer Gesellschaft. Er erzählt zugleich vom Versuch, Ordnung in eine Wirklichkeit zu bringen, die sich der unmittelbaren Erfahrung entzieht. Schreiben wird zur Methode des Verstehens. Jeder Brief, jede Notiz und jede Randbemerkung dient einem gemeinsamen Ziel: aus verstreuten Beobachtungen ein verständliches Ganzes zu formen. Es wäre deshalb verkürzt, Bram Stoker lediglich als Erfinder einer berühmten Romanfigur zu betrachten. Seine eigentliche Innovation liegt in der Architektur des Romans. Lange bevor Begriffe wie »Netzwerk« oder »Informationsgesellschaft« geprägt wurden, entwirft er eine Erzählung, deren Figuren ihr Wissen gemeinschaftlich organisieren. Niemand erkennt die Wahrheit allein. Sie entsteht aus der Verbindung vieler Stimmen.

Gerade diese Konstruktion wirkt heute erstaunlich gegenwärtig. In einer Zeit, in der Informationen in kaum überschaubarer Menge verfügbar sind, entscheidet nicht ihre Zahl über Erkenntnis, sondern ihre Einordnung. Stokers Figuren sammeln keine Daten um ihrer selbst willen. Sie suchen nach Zusammenhängen. Darin unterscheiden sie sich kaum von Historikern, Archivaren oder Wissenschaftlern. Vielleicht

erklärt sich gerade deshalb die anhaltende Aktualität des Romans. Nicht der Vampir macht ihn modern. Es ist sein Vertrauen darauf, dass Erkenntnis immer das Ergebnis geduldiger Lektüre ist.

Wer *Dracula* unter diesem Gesichtspunkt liest, begegnet einem Autor, der weit nüchterner und analytischer arbeitete, als es der spätere Ruhm seiner Figur vermuten lässt. Das eigentliche Wunder des Romans besteht nicht darin, dass ein Untoter durch das viktorianische England streift. Das eigentliche Wunder besteht darin, dass aus Hunderten einzelner Dokumente eine Erzählung entsteht, die den Leser bis heute davon überzeugt, sie könne sich tatsächlich ereignet haben.

Vielleicht liegt gerade darin die eigentliche Tragik und zugleich die stille Größe Bram Stokers. Er gehörte nicht zu jenen Schriftstellern, deren Ruhm sie ein Leben lang begleitete. Weder suchte er die Öffentlichkeit mit der Konsequenz Oscar Wildes



noch besaß er den literarischen Nimbus eines Henry James. Die meiste Zeit seines Berufslebens stand er im Dienst eines anderen. Henry Irving war der Star. Bram Stoker sorgte dafür, dass der Vorhang sich hob, die Gastspiele funktionierten und der Theaterbetrieb reibungslos verlief. Erst wenn das Publikum das Haus verlassen hatte, begann für ihn der zweite Arbeitstag – am Schreibtisch.

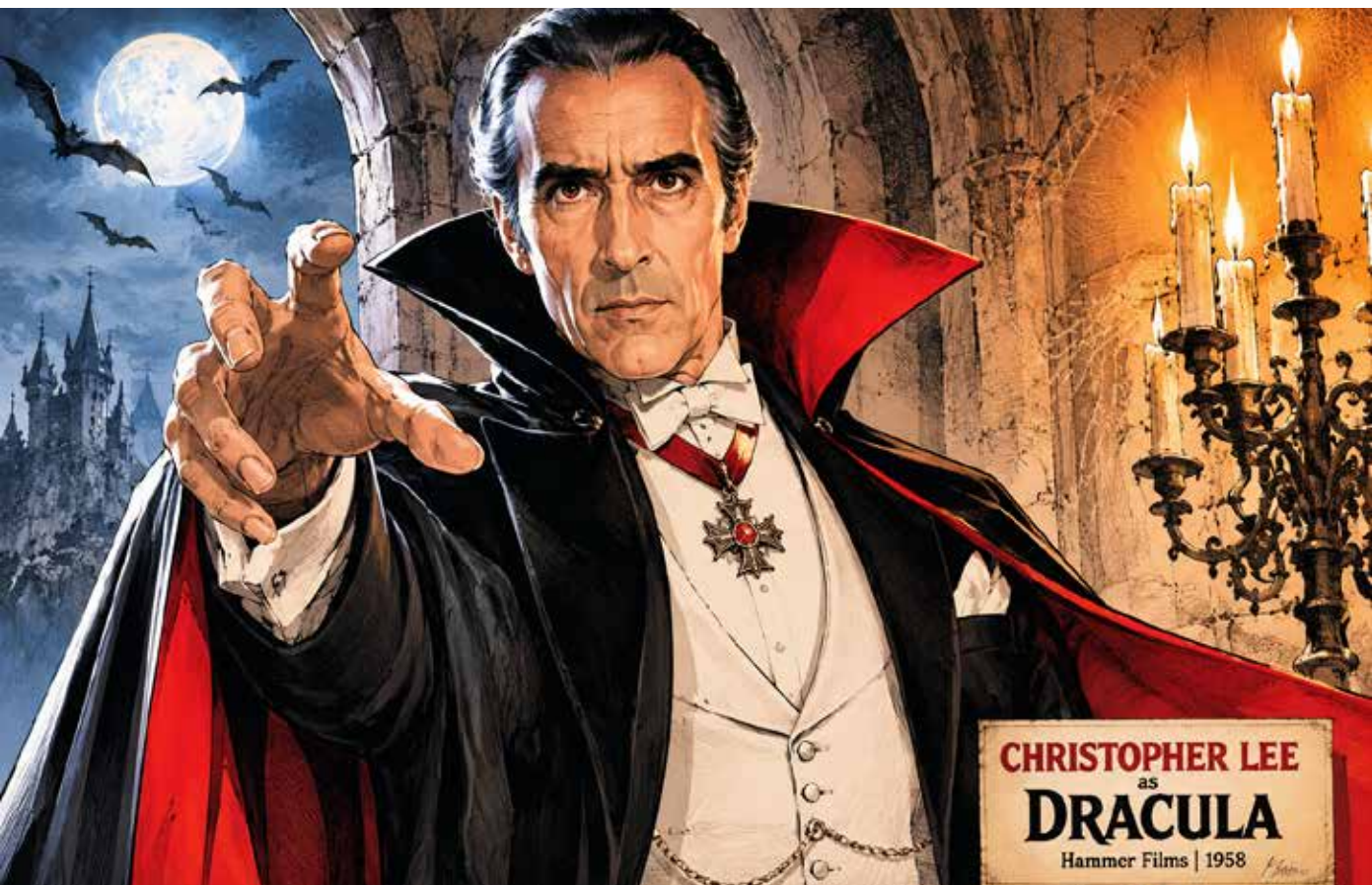
Wer heute *Dracula* aufschlägt, begegnet deshalb nicht nur dem berühmtesten Vampir der Literatur. Er begegnet einem Schriftsteller, der mit außerordentlicher Geduld einen Roman schuf, dessen eigentliche Leser noch gar nicht geboren waren. Darin liegt seine stille Größe. Nicht im Mythos des Vampirs. Sondern im Vertrauen auf die Kraft des geschriebenen Wortes.

DER STIFT, DER NICHT DRACULA ERZÄHLT

**WARUM DIE NEUE MONTBLANC WRITERS EDITION BRAM STOKER EHRT
– UND GERADE DESHALB AUF DEN BERÜHMTESTEN VAMPIR DER WELT
VERZICHTET**

Es gibt Schreibgeräte, die eine Geschichte illustrieren. Und es gibt wenige, die versuchen, ihren Ursprung zu verstehen. Die neue Montblanc Writers Edition zu Ehren Bram Stokers gehört zur zweiten Kategorie. Wer sie zum ersten Mal betrachtet, sucht unwillkürlich nach den vertrauten Bildern des Vampirmythos: nach Fledermäusen, gotischen Burgen, wallenden Umhängen oder den markanten Gesichtszügen Bela Lugosis. Doch genau diese Erwartungen unterläuft die Edition mit bemerkenswerter Konsequenz.

Sie erzählt nicht Dracula. Sie erzählt den Mann, der Dracula geschrieben hat. Das mag zunächst wie eine feine sprachliche Unterscheidung erscheinen. Tatsächlich entscheidet sich genau an diesem Punkt, ob aus einem luxuriösen Schreibgerät ein kulturgeschichtliches Objekt wird. Montblanc hätte den einfachen Weg wählen können. Die Filmgeschichte bietet seit mehr als einem Jahrhundert eine nahezu unerschöpfliche Bildwelt: expressionistische Schatten, aristokratische Vampire, rote Augen, Fledermäuse und Burgruinen. All das gehört längst zum kollektiven Gedächtnis. Gerade deshalb verzichtet die neue Writers Edition fast vollständig darauf. Dieser Verzicht ist ihre eigentliche Aussage.



Denn der Dracula, den Millionen Menschen vor Augen haben, ist nur zum Teil Bram Stokers Erfindung. Der elegante Aristokrat mit schwarzem Umhang entstand erst Jahrzehnte nach dem Erscheinen des Romans – auf der Theaterbühne und später in Hollywood. Die literarische Figur des Jahres 1897 sieht anders aus. Sie ist älter, fremder und von einer beinahe animalischen Präsenz. Wer Bram Stokers Roman heute zum ersten Mal liest, begegnet einem Dracula, der mit den vertrauten Bildern der Populärkultur nur entfernt verwandt ist.

Montblanc folgt deshalb nicht der Ikone des Kinos, sondern dem Schriftsteller. Die Designer fragen nicht, wie Dracula aussah. Sie fragen, aus welcher geistigen Welt er entstand. Ihre Antwort führt nicht nach Transsilvanien, sondern in das London des späten viktorianischen Zeitalters – in eine Epoche, die von technischem Fortschritt, wissenschaftlichem Optimismus und einem beinahe grenzenlosen Vertrauen in die Vernunft geprägt war. Genau dort setzte Bram Stoker seinen Roman an. Nicht im Mittelalter, sondern im Herzen der Moderne.

Diese Entscheidung prägt die gesamte Gestaltung der Edition. Das dunkelrote Edelharz erinnert zunächst an das Offensichtliche – an Blut. Doch der Roman kennt Blut nicht nur als Symbol des Schreckens. Blut ist bei Stoker zugleich Gegenstand medizinischer Forschung. Professor Van Helsing experimentiert mit Bluttransfusionen, Ärzte diskutieren Diagnosen, wissenschaftliche Instrumente stehen gleichberechtigt neben Kreuzifix und Knoblauch. Dracula erzählt von einer Welt, in der Rationalität und Aberglaube nicht gegeneinander kämpfen, sondern nebeneinander bestehen. Von hier aus erschließt sich auch die ungewöhnliche Silhouette des Füllhalters. Sie orientiert sich an der historischen Pravaz-Spritze, einem medizinischen Instrument des 19. Jahrhunderts. Auf den ersten Blick wirkt diese Anspielung überraschend. Auf den zweiten gehört sie zu den klügsten Entscheidungen der gesamten Kollektion. Sie erinnert daran, dass Bram Stokers Roman ebenso sehr von Wissenschaft handelt wie vom Übernatürlichen. Wer Dracula allein als Schauergeschichte liest, übersieht eine seiner wichtigsten Ebenen.

Die neue Writers Edition versteht das. Sie illustriert den Roman nicht. Sie liest ihn. Die Writers Edition folgt damit einem Prinzip, das Montblanc seit mehr als drei Jahrzehnten verfolgt. Die Kollektion versteht sich nicht als Galerie berühmter Namen. Sie versucht, literarische Werke in Form, Material und Symbolik zu übersetzen. Manche Editionen greifen dafür auf die Biografie eines Autors zurück, andere auf einzelne Motive seines Werkes. Bei Bram Stoker fällt die Entscheidung zugunsten einer dritten Möglichkeit. Die Gestaltung erzählt von den geistigen Voraussetzungen des Romans.

Gerade deshalb lohnt sich der Blick auf die Details.

Die beiden feinen Einkerbungen am Clip fallen kaum auf. Wer sie entdeckt, erkennt darin die Bissspuren des Vampirs. Sie drängen sich nicht in den Vordergrund und funktionieren auch ohne Erklärung. Ähnlich verhält es sich mit der handgefertigten Goldfeder, die einen Teil des Familienwappens der Stokers trägt. Es handelt sich nicht um dekorative Zitate, sondern um kleine Hinweise, die sich erst allmählich erschließen. Der Füllhalter verlangt dieselbe Aufmerksamkeit wie der Roman, auf den er sich bezieht.

Diese Zurückhaltung unterscheidet die Edition von vielen Produkten, die literarische Stoffe illustrieren wollen. Sie vertraut darauf, dass der Betrachter Zusammenhänge selbst entdeckt. Das entspricht erstaunlich genau Bram Stokers Erzählweise. Auch Dracula erklärt seine Welt nicht. Der Roman setzt sich aus Briefen, Tagebüchern, Telegrammen und Zeitungsberichten zusammen. Der Leser muss die verstreuten Hinweise ordnen und ihre Bedeutung selbst erkennen. Erkenntnis entsteht nicht durch Erklärung, sondern durch Lektüre.

In diesem Punkt begegnen sich Gestaltung und Literatur.

Der Füllhalter erzählt seine Geschichte nicht auf den ersten Blick. Er entfaltet sie Schicht für Schicht. Was zunächst wie eine elegante Form erscheint, verweist auf wissenschaftliche Instrumente des viktorianischen Zeitalters. Das rote Edelharz erinnert nicht nur an Blut, sondern ebenso an medizinische Forschung und die Experimente, die im Roman eine zentrale Rolle spielen. Selbst die Proportionen des Schreibgeräts wirken weniger dekorativ als erzählerisch. Jede Entscheidung führt zurück zu einer Welt, in der Fortschrittsglaube und Aberglaube nebeneinander existierten.

Gerade hier zeigt sich die eigentliche Stärke der Edition. Sie verwechselt Literatur nicht mit Illustration. Zwischen beiden liegt ein wesentlicher Unterschied. Eine Illustration bildet Szenen nach. Literatur öffnet Bedeutungsräume. Montblanc hat sich für den schwierigeren Weg entschieden. Die Gestaltung verzichtet bewusst auf alles, was sich unmittelbar als Dracula erkennen ließe. Stattdessen verweist sie auf den Schriftsteller, seine Arbeitswelt und die geistige Atmosphäre, aus der der Roman hervorging.

Das wirkt zunächst überraschend. Schließlich ist Dracula längst zu einer der bekanntesten Figuren der Populärkultur geworden. Kaum ein literarischer Held wurde häufiger verfilmt, auf Bühnen adaptiert oder grafisch interpretiert. Gerade deshalb wäre es naheliegend gewesen, sich dieser Bildwelt zu bedienen. Doch genau diese Versuchung vermeidet die Writers Edition.

Sie beginnt dort, wo jede Literatur beginnt.

Nicht auf der Leinwand.

Nicht auf der Bühne.

Sondern am Schreibtisch eines Autors, der über Jahre hinweg recherchierte, verwarf, neu formulierte und einen Roman schrieb, ohne zu ahnen, dass seine berühmteste Figur eines Tages berühmter werden würde als er selbst. Damit rückt zwangsläufig die Frage in den Mittelpunkt, weshalb Montblanc ausgerechnet Bram Stoker in den Kreis der Writers Editions aufgenommen hat. Auf den ersten Blick überrascht diese Entscheidung. Shakespeare, Goethe oder Hemingway gehören längst zum literarischen Kanon. Bram Stoker dagegen wird bis heute häufig auf einen einzigen Roman reduziert. Wer seinen Namen hört, denkt selten an den Autor. Fast immer erscheint zuerst seine berühmteste Figur.

Gerade darin liegt jedoch seine außergewöhnliche Stellung in der Literaturgeschichte.

Nur wenige Schriftsteller haben eine Figur geschaffen, die sich so vollständig von ihrem Ursprung gelöst hat. Sherlock Holmes bleibt eng mit Arthur Conan Doyle verbunden. Wer den Namen Holmes hört, denkt meist auch an seinen Schöpfer. Dracula hingegen ist längst zu einem kulturellen Symbol geworden. Er lebt in Romanen,

Filmen, Theaterstücken, Opern, Comics und Computerspielen weiter. Seine Gestalt verändert sich mit jeder Generation, während der Name Bram Stoker zunehmend hinter seinem Werk verschwindet.

Montblanc interessiert sich genau für diesen Ursprung.

Nicht für den Mythos, sondern für den Augenblick, bevor der Mythos entstand. Abraham Stoker wurde 1847 im Dubliner Vorort Clontarf geboren und verbrachte einen Teil seiner Kindheit schwer krank. Über diese Jahre ist viel geschrieben worden, manches davon romantisiert. Sicher ist vor allem eines: Seine Mutter Charlotte erzählte ihrem Sohn Geschichten über die Cholera-Epidemie, die Irland wenige Jahre zuvor erschüttert hatte. Es waren Berichte über Angst, Krankheit und die Verletzlichkeit einer Gesellschaft, die sich plötzlich mit etwas konfrontiert sah, das sich weder erklären noch beherrschen ließ. Diese Erfahrungen mögen den jungen Stoker geprägt haben. Entscheidend wurden sie jedoch erst Jahrzehnte später, als sie auf einen zweiten Einfluss trafen: das viktorianische London.

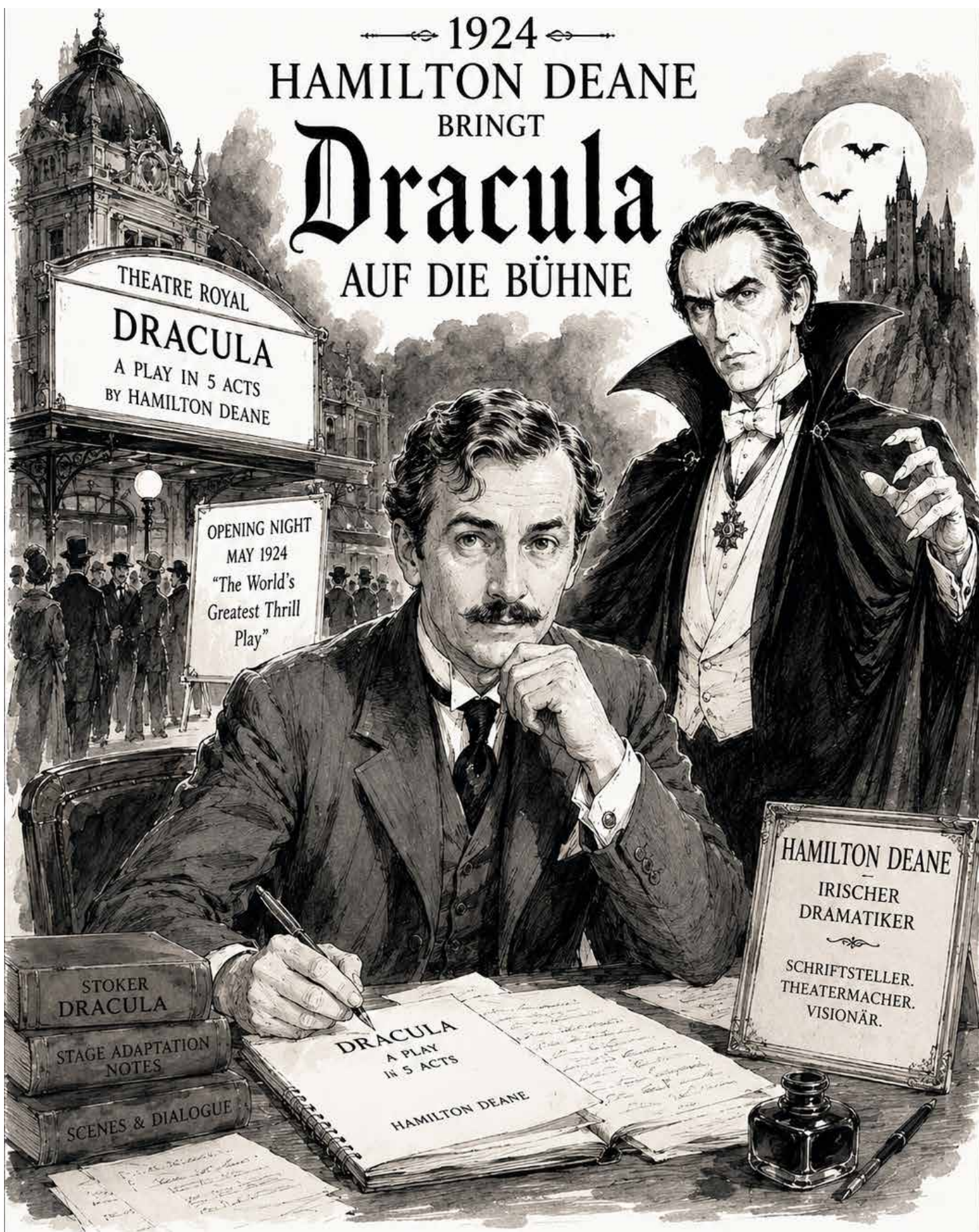
Kaum eine Epoche war so überzeugt von ihrer eigenen Zukunft wie das späte 19. Jahrhundert. Die Eisenbahn hatte Entfernungen neu definiert, der Telegraph Nachrichten beschleunigt, die Medizin feierte spektakuläre Fortschritte und das Britische Empire verstand sich als Ausdruck einer Weltordnung, die auf Wissenschaft, Technik und Vernunft beruhte. Bram Stoker stand diesem Fortschrittsoptimismus keineswegs skeptisch gegenüber. Im Gegenteil. Er war ein Kind seiner Zeit.

Vielleicht konnte gerade deshalb niemand besser beschreiben, wie fragil diese Gewissheiten waren.

Dracula erzählt nicht vom Sieg des Aberglaubens über die Vernunft. Der Roman schildert vielmehr den Augenblick, in dem selbst eine hochmoderne Gesellschaft erkennt, dass ihre Instrumente nicht jede Erfahrung erklären können. Ärzte, Juristen und Wissenschaftler begegnen einer Wirklichkeit, die sich ihren Begriffen entzieht. Darin liegt die eigentliche Modernität des Romans. Nicht der Vampir macht ihn außergewöhnlich, sondern die Frage, wie eine aufgeklärte Welt auf das Unbegreifliche reagiert. Genau diesen Gedanken greift die neue Writers Edition auf. Sie zeigt keinen Autor der Finsternis. Sie erinnert an einen Schriftsteller, der die Hoffnungen seiner Zeit ebenso ernst nahm wie ihre Zweifel. Deshalb begegnen sich auf diesem Füllhalter Medizin und Mythos, Wissenschaft und Fantasie, Präzision und Imagination. Die Gestaltung wirkt nicht wie eine Illustration des Romans. Sie erscheint vielmehr als Kommentar zu jener geistigen Welt, aus der Dracula hervorging.

Damit erzählt die Edition letztlich weniger von einem Vampir als von einer Epoche. Und genau darin liegt ihre kulturgeschichtliche Qualität.

Der Dracula, den Bram Stoker nie beschrieben hat
Wer heute an Dracula denkt, sieht fast zwangsläufig dieselbe Gestalt vor sich. Ein hochgewachsener Aristokrat im schwarzen Umhang, makelloser Frack, weißes Hemd, stechender Blick. Seine Bewegungen sind langsam, seine Sprache beherrscht, seine Höflichkeit beinahe beunruhigend. Dieses Bild gehört längst zum kulturellen Gedächtnis. Es wirkt so selbstverständlich, als müsse es bereits im Roman angelegt gewesen sein.



1924

HAMILTON DEANE

BRINGT

Dracula

AUF DIE BÜHNE

OPENING NIGHT
MAY 1924
"The World's
Greatest Thrill
Play"

HAMILTON DEANE
IRISCHER
DRAMATIKER
—
SCHRIFTSTELLER.
THEATERMACHER.
VISIONÄR.

*"Ich nehme die Legende aus dem Nebel
und stelle sie ins Licht des Theaters."*

Hamilton Deane

Genau das ist einer der erstaunlichsten Irrtümer der Literaturgeschichte. Bram Stokers Dracula sieht anders aus. Jonathan Harker begegnet auf Schloss Dracula keinem eleganten Salonlöwen, sondern einem kräftigen Mann mit mächtigem Schnurrbart, buschigen Augenbrauen und ungewöhnlich behaarten Händen. Seine Erscheinung wirkt fremd und archaisch, seine Bewegungen erinnern eher an ein Raubtier als an einen kultivierten Gastgeber. Selbst seine Höflichkeit besitzt etwas Unheimliches. Sie wirkt nicht selbstverständlich, sondern erlernt – als ahme dieses Wesen menschliche Umgangsformen lediglich nach.

Dass wir uns heute einen anderen Dracula vorstellen, verdankt sich nicht dem Roman, sondern dem Theater.

Als der irische Dramatiker Hamilton Deane den Stoff 1924 für die Bühne bearbeitete, stand er vor einem praktischen Problem. Der Dracula des Romans ließ sich kaum überzeugend spielen. Seine Fremdartigkeit funktionierte in der Vorstellungskraft des Lesers, nicht aber unter den Scheinwerfern eines Londoner Theaters. Deane entschied sich deshalb für einen radikalen Schritt. Er verwandelte den Grafen in einen kultivierten Aristokraten.

Der Abendanzug war keine ästhetische Idee, sondern eine theatralische Notwendigkeit. Der schwarze Umhang erleichterte schnelle Auftritte und verbarg einfache Bühnentricks. Was aus praktischen Gründen entstand, entwickelte sich innerhalb weniger Jahre zu einer der bekanntesten Silhouetten der Kulturgeschichte.

Als Bela Lugosi die Rolle wenig später am Broadway übernahm und Universal Pictures seine Darstellung 1931 nahezu unverändert für den Film adaptierte, war die Verwandlung abgeschlossen. Von diesem Augenblick an erinnerte sich die Welt nicht mehr an Stokers Dracula. Sie erinnerte sich an den Dracula des Theaters.

Gerade hier wird verständlich, weshalb die neue Writers Edition einen anderen Weg einschlägt. Sie verwechselt den Roman nicht mit seiner späteren Wirkungsgeschichte. Sie zitiert weder Hollywood noch den expressionistischen Horrorfilm. Stattdessen kehrt sie zu Bram Stoker selbst zurück. Nicht die Ikone des zwanzigsten Jahrhunderts bildet ihren Ausgangspunkt, sondern der Schriftsteller des ausgehenden viktorianischen Zeitalters.

Das ist weit mehr als eine gestalterische Entscheidung. Es ist eine literarische Haltung.

Die Edition unterscheidet zwischen Werk und Wirkung. Sie fragt nicht, wie Dracula im Kino aussah. Sie fragt, aus welchen Gedanken heraus Bram Stoker ihn überhaupt erschaffen konnte. Genau deshalb begegnen sich auf dem Füllhalter Wissenschaft und Mythos, medizinische Präzision und literarische Fantasie. Die Gestaltung verweist auf den Ursprung der Erzählung – nicht auf ihre spätere Popularisierung. Diese Zurückhaltung ist bemerkenswert. Sie verlangt vom Betrachter dieselbe Aufmerksamkeit, die auch Bram Stokers Roman fordert. Nichts erklärt sich sofort. Viele Anspielungen erschließen sich erst nach und nach. Wer den Füllhalter lediglich betrachtet, erkennt ein sorgfältig gestaltetes Schreibgerät. Wer den Roman kennt, entdeckt eine zweite Ebene. Und wer sich mit Bram Stokers Leben beschäftigt, versteht schließlich, dass die eigentliche Geschichte dieser Writers Edition weder von Vampiren noch von Horror erzählt.

Sie erzählt von einem Schriftsteller, dessen Werk größer wurde als sein Name. Vielleicht ist das die anspruchsvollste Form der Hommage. Nicht den Mythos zu feiern, den jeder kennt, sondern den Autor wieder sichtbar zu machen, der ihn möglich gemacht hat.

Die Handschrift hinter dem Mythos

Wer verstehen will, weshalb Montblanc Bram Stoker nicht über den Vampir, sondern über das Schreiben ehrt, muss den Roman für einen Moment beiseitelegen. Der aufschlussreichste Ort seiner Entstehung ist weder das Schloss in Transsilvanien noch das London des viktorianischen Zeitalters. Es ist ein Archiv.

In der Rosenbach Library in Philadelphia werden die umfangreichen Arbeitsunterlagen Bram Stokers aufbewahrt – Notizbücher, Entwürfe und Hunderte Manuskriptseiten, die den langen Weg des Romans dokumentieren. Wer sie betrachtet, begegnet keinem Schriftsteller im Augenblick genialer Eingebung. Er begegnet einem Autor bei der Arbeit.

Die Blätter überraschen durch ihre Nüchternheit. Namen werden gestrichen und ersetzt, Kapitel verschoben,

Figuren erhalten neue Aufgaben. Zwischen den Zeilen finden sich Verweise auf Reiseberichte, historische Quellen und medizinische Fachliteratur. Man erkennt einen Schriftsteller, der recherchiert, prüft und immer wieder neu ordnet. Das berühmteste Monster der Literatur entsteht hier nicht aus einem plötzlichen Einfall, sondern aus zahllosen kleinen Entscheidungen.

Gerade diese Arbeitsweise erklärt vieles, was den Roman bis heute außergewöhnlich macht. *Dracula* wirkt deshalb so geschlossen, weil Stoker ihn nicht allein als Erzähler, sondern beinahe wie ein Dramaturg entwickelte. Die Handlung folgt einer präzisen Chronologie, Schauplätze greifen ineinander, Hinweise tauchen früh auf und gewinnen ihre Bedeutung oft erst viele Kapitel später. Nichts scheint beiläufig. Fast jedes Detail erfüllt später eine Funktion.

Vielleicht verdankt der Roman diese Genauigkeit auch Stokers zweitem Beruf. Fast drei Jahrzehnte leitete er das Lyceum Theatre in London. Dort organisierte er Gastspiele, plante Proben, koordinierte Reisen und kümmerte sich um unzählige organisatorische Einzelheiten. Wer jeden Abend einen komplexen Theaterbetrieb zusammenhalten muss, entwickelt einen besonderen Sinn für Struktur. Dieselbe Präzision findet



sich später in seinen Manuskripten wieder.

Bemerkenswert ist dabei weniger die Disziplin als die Geduld. Der Mythos vom genialen Schriftsteller, der in wenigen Wochen ein Meisterwerk niederschreibt, hält sich bis heute hartnäckig. Die Manuskripte Bram Stokers erzählen eine andere Geschichte. Große Literatur entsteht selten in einem einzigen schöpferischen Augenblick. Sie wächst langsam. Ein Satz wird verworfen, eine Figur verändert ihren Namen, eine Szene wandert an eine andere Stelle. Aus Hunderten solcher Entscheidungen entsteht schließlich jene Selbstverständlichkeit, die der Leser später kaum noch wahrnimmt.

Genau hier berührt die neue Writers Edition ihren eigentlichen Gegenstand. Sie erinnert nicht an den Erfolg des Romans, sondern an den langen Weg dorthin. Ein Füllfederhalter begleitet nicht den Augenblick, in dem ein Buch berühmt wird. Er begleitet die Jahre davor – jene stillen Stunden, in denen geschrieben, korrigiert und neu begonnen wird.

Vielleicht erklärt gerade das die besondere Wirkung dieser Edition. Sie feiert nicht den fertigen Mythos. Sie erinnert an die Arbeit, aus der er hervorging. Zwischen den Manuskriptseiten in Philadelphia und dem Füllhalter aus Hamburg liegen mehr als hundert Jahre. Verbunden werden beide nicht durch den Vampir, sondern durch denselben stillen Vorgang: das Schreiben.

Wer die Writers Edition nur als luxuriöses Sammlerstück betrachtet, übersieht deshalb ihren eigentlichen Anspruch. Sie will keinen Roman illustrieren. Sie will an den Augenblick erinnern, bevor Literatur zur Legende wurde – an den Schreibtisch, an dem Bram Stoker Satz für Satz an einer Geschichte arbeitete, deren Bedeutung er selbst nie vollständig erleben sollte.

Seit der ersten Writers Edition zu Ehren Ernest Hemingways im Jahr 1992 verfolgt Montblanc eine bemerkenswert konsequente Idee. Die Kollektion versteht Literatur nicht als Dekoration, sondern als kulturelles Erbe. Jede Edition versucht, das Werk eines Autors in eine gestalterische Sprache zu übersetzen. Mal geschieht dies über Materialien, mal über historische Bezüge, mal über die Biografie des Schriftstellers. Bei Bram Stoker ist der Ansatz anspruchsvoller. Die Edition erzählt nicht von einer Figur. Sie erzählt von einem Denkraum.

Das macht sie zu einer der geschlossensten Writers Editions der vergangenen Jahre. Nichts wirkt beliebig. Die historische Pravaz-Spritze verweist auf die medizinischen Hoffnungen des viktorianischen Zeitalters. Das tiefrote Edelharz erinnert ebenso an Tinte wie an Blut. Die dezenten Einkerbungen am Clip zitieren den Vampirmythos, ohne ihn auszustellen. Selbst die Feder verweist mit dem Familienwappen auf den Menschen hinter dem Roman. Die Gestaltung verlangt dieselbe Aufmerksamkeit wie gute Literatur. Sie erschließt sich nicht auf den ersten Blick, sondern entfaltet ihre Bedeutung Schritt für Schritt.

Gerade darin liegt der Unterschied zwischen Luxus und Kultur. Luxus beginnt beim Material. Kultur beginnt beim Gedanken.

Die Bram-Stoker-Edition möchte nicht beeindrucken. Sie möchte verstanden werden. Das ist ein ungewöhnlicher Anspruch in einer Zeit, in der viele Sammlerstücke vor allem durch Größe, Gewicht oder Seltenheit Aufmerksamkeit erzeugen. Dieses Schreibgerät wählt den entgegengesetzten Weg. Es setzt auf Andeutung statt auf



Blitt

Inszenierung, auf literarische Präzision statt auf dekorative Effekte.

Vielleicht erklärt das auch, weshalb die Edition weit über den Kreis der Montblanc-Sammler hinaus Interesse geweckt hat. Sie spricht nicht nur Menschen an, die Schreibgeräte sammeln. Sie richtet sich ebenso an Leser, Literaturhistoriker und all jene, die sich für die Entstehung großer Werke interessieren. Ihr Gegenstand ist nicht der Vampir. Ihr Gegenstand ist das Schreiben.

Das passt erstaunlich gut zu Bram Stoker selbst. Er war nie der öffentliche Schriftsteller, der den literarischen Ruhm suchte. Er arbeitete im Hintergrund, organisierte den Theaterbetrieb des Lyceum Theatre und schrieb seine Romane in den Stunden, die ihm daneben blieben. Als Dracula 1897 erschien, ahnte niemand, dass daraus einer der langlebigsten Mythen der Weltliteratur entstehen würde. Auch Stoker selbst nicht.

Vielleicht ist genau das der Gedanke, den diese Writers Edition bewahrt. Große Literatur beginnt nicht mit Ruhm. Sie beginnt mit einem leeren Blatt Papier, einem ersten Satz und der Geduld, ihm viele weitere folgen zu lassen. Der Vampir wurde unsterblich.

Vifum & Repertum,
Über die fo genannten
VAMPIRS,

oder

Blut- & Fufsfanger,

So zu Medvegia in Servien, an
der Türckifchen Graniz, den 7.

Januarii 1732. gefches
hen.

Nebft einem Anhang/

Von dem

Rauen und Schmaßen

der

Todten in Gräbern.

Nürnberg,
bey Johann Adam Schmidt.
1732.

Ein Leben für das Unheimliche

Begleiten Sie Bram Stoker auf einer Reise durch sein Leben und seine wichtigsten Werke. Von Dublin über das Theater bis zu den Romanen, die ihn unsterblich machten.

1847



Dublin

Die Kindheit eines Geschichtenerzählers

1878



Lyceum Theatre

Das Theater wird seine Welt

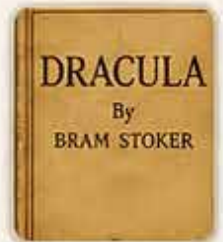
1890



Whitby

Inspiration am Rand des Meeres

1897



Dracula

Der Roman, der eine Legende wurde

THE LEGEND OF THE MUMMY



STATION 5 VON 8

The Legend of the Mummy (1902)

Bei Ausgrabungen in Ägypten wird der Fluch einer Priesterin erweckt. Lord Kearney erweckt gemeinsam mit einem Gelehrten die Mummy zu neuem Leben – und zieht damit eine Reihe von Todesfällen nach sich.

Stoker verbindet Abenteuer, Wissenschaft und das Übersinnliche mit einer düsteren Geschichte über Schuld, Rache und die Macht des Verborgenen.



THEMA

Ägypten · Fluch ·
Wiedererweckung



ORT

Ägypten ·
London

Klicken Sie auf eine Station oder nutzen Sie

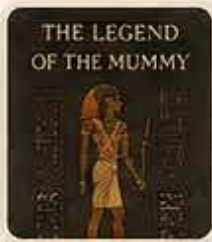
Bram Stoker

„Die Grenze zwischen dem Bekannten
und dem Unbekannten ist dünn.“

– Bram Stoker



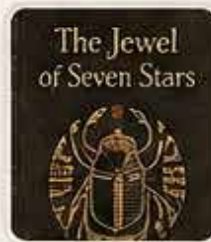
1902



The Legend of the Mummy

Ein Fluch kehrt
aus der Vergangenheit

1903



The Jewel of Seven Stars

Vom Tod, der nicht
sterben will

1911



The Lair of the White Worm

Das letzte Ungeheuer

1912



Letzte Ruhe

Das Ende eines
außergewöhnlichen
Lebens

entfesselt.
umie Tera
nach sich.
he zu einer
ergangenen.

“

„Ich wollte nicht nur erschrecken.
Ich wollte eine Vergangenheit
zum Atmen bringen.“

– Bram Stoker



BEDEUTUNG
Erkundung des
alten Bösen

← ZURÜCK

WEITER →

Zurück/Weiter, um die Zeitreise zu steuern.

Wer war Bram Stoker? Die Erfindung des modernen Mythos

Ein kulturhistorisches Porträt Bram Stoker schrieb nicht nur einen berühmten Roman. Er schuf eine Gestalt, die ihr Buch, ihren Autor und schließlich ihre Zeit überlebte.

I. Der Mann hinter dem Schatten

Es gibt kaum einen Schriftsteller der europäischen Literaturgeschichte, dessen Werk so bekannt und dessen Leben zugleich so wenig verstanden worden ist wie das Bram Stokers. Fast jeder erkennt den Namen Dracula. Selbst Menschen, die den Roman nie gelesen haben, verbinden mit ihm eine Fülle von Bildern: ein bleiches Gesicht, lange Eckzähne, einen schwarzen Umhang, ein Schloss in den Karpaten, Fledermäuse, nächtliche Friedhöfe und das Kreuz als letzte Waffe gegen das Böse. Diese Ikonographie gehört längst nicht mehr der Literatur an. Sie ist Teil der europäischen Populärkultur geworden. Dracula begegnet Kindern lange vor ihrer ersten Begegnung mit dem Roman, erscheint in Werbung, Comics, Computerspielen, Opern, Musicals und Fernsehserien. Er ist eine jener wenigen literarischen Figuren, die sich vollständig aus ihrem ursprünglichen Werk gelöst haben und heute wie selbstverständliche Bestandteile des kulturellen Gedächtnisses wirken.

Mit Bram Stoker verhält es sich genau umgekehrt.



Sein Name bleibt selbst gebildeten Lesern häufig nur in Verbindung mit Dracula präsent. Wer nach seiner Biographie fragt, stößt meist auf wenige, immer wieder zitierte Stationen: geboren in Dublin, langjähriger Theatermanager des Lyceum Theatre, Freund des Schauspielers Henry Irving, Autor des 1897 erschienenen Romans Dracula, gestorben 1912 in London. Diese Eckdaten sind richtig, erklären aber erstaunlich wenig. Sie erzählen weder, weshalb gerade dieser Mann den berühmtesten Vampir der Welt schuf, noch warum sein Roman bis heute eine Wirkung entfaltet, die weit über die Grenzen der Unterhaltungsliteratur hinausreicht.



Vielleicht beginnt das Missverständnis bereits bei der Etikettierung. Bram Stoker wird heute fast selbstverständlich als Horrorautor eingeordnet. Das ist aus moderner Perspektive verständlich, verdeckt jedoch die Vielfalt seines Werks. Stoker schrieb historische Romane, Abenteuerliteratur, phantastische Erzählungen und politische Fiktionen. *The Snake's Pass* beschäftigt sich mit irischer Geschichte und Landbesitz, *The Jewel of Seven Stars* greift die zeitgenössische Begeisterung für Ägypten auf, *The Lady of the Shroud* verbindet Balkankonflikte mit utopischer Politik, und selbst *Dracula* entzieht sich einer eindeutigen Zuordnung. Der Roman vereint Schauerroman, Reisebericht, Kriminalgeschichte, Briefroman, medizinische Fallakte und Abenteuererzählung. Seine Form ist so vielgestaltig wie seine Wirkung.

Diese Vielgestaltigkeit verweist auf eine tiefere Wahrheit. Bram Stoker schrieb nicht über Vampire, weil ihn Vampire interessierten. Er interessierte sich für eine Gesellschaft, deren Selbstverständnis sich grundlegend veränderte. Der

Vampir war für ihn weniger Ausgangspunkt als Werkzeug. Er erlaubte es, Fragen zu stellen, die sich mit den Mitteln des realistischen Romans nur schwer hätten formulieren lassen. Was geschieht mit einer Kultur, die überzeugt ist, die Welt wissenschaftlich erklären zu können, und plötzlich auf ein Phänomen stößt, das sich jeder vertrauten Ordnung entzieht? Wie reagiert eine Gesellschaft, deren Institutionen auf Rationalität beruhen, wenn sie mit etwas konfrontiert wird, das sich nicht messen, zählen oder klassifizieren lässt? Und weshalb entstehen solche Geschichten gerade in einer Zeit, die sich selbst als Zeitalter des Fortschritts begreift?

Diese Fragen führen unmittelbar in das Europa des späten 19. Jahrhunderts.

Denn Dracula ist kein mittelalterlicher Roman. Er ist ein Roman über die Moderne.

Das viktorianische Zeitalter verstand sich als Epoche des Aufbruchs. Die Naturwissenschaften erzielten in wenigen Jahrzehnten Erkenntnisse, für die frühere Jahrhunderte Generationen benötigt hatten. Die Evolutionstheorie Darwins veränderte das Menschenbild grundlegend. Pasteur und Koch machten Krankheitserreger sichtbar und legten die Grundlagen der modernen Mikrobiologie. Die Chemie entwickelte neue Farbstoffe und Medikamente, die Elektrizität begann Städte zu verändern, die Eisenbahn überwand Entfernungen, der Telegraph beschleunigte Kommunikation auf eine bis dahin unvorstellbare Weise. London war das Zentrum dieser Entwicklung – Hauptstadt eines Weltreiches, Finanzplatz, Verkehrsknotenpunkt und Laboratorium einer neuen Zeit.



"He was pale, had strange neighbors, and didn't come to church. Seems pretty clear."

Gerade deshalb ist das späte viktorianische England von einem bemerkenswerten Widerspruch geprägt. Je größer das Vertrauen in Wissenschaft und Technik wurde, desto stärker schien zugleich das Interesse an Geistern, Spiritismus, Hypnose und Okkultismus zu wachsen. Dieser scheinbare Gegensatz war in Wirklichkeit keiner. Die Wissenschaft hatte die Welt nicht entzaubert. Sie hatte sie komplizierter gemacht. Jede neue Entdeckung eröffnete neue Bereiche des Unbekannten. Die Bakteriologie zeigte, dass unsichtbare Organismen das Leben bestimmten. Die Röntgenstrahlen machten sichtbar, was dem Auge verborgen blieb. Die Psychologie begann von unbewussten Kräften zu sprechen, die menschliches Verhalten beeinflussten. Fortschritt bedeutete nicht das Ende der Geheimnisse, sondern ihre Verlagerung.

In genau dieser geistigen Atmosphäre entstand *Dracula*. Der Roman erzählt deshalb nicht vom Einbruch des Mittelalters in die Moderne. Er erzählt von einer Moderne, die an den Grenzen ihrer eigenen Gewissheiten angekommen ist.

Damit verändert sich auch der Blick auf seinen Autor.

Bram Stoker erscheint nicht länger als der Erfinder einer erfolgreichen Schauerfigur. Er wird zum Chronisten einer europäischen Übergangszeit, in der Wissenschaft und Mythos, Technik und Religion, Rationalität und Aberglaube nicht einander ausschlossen, sondern nebeneinander existierten. Sein Vampir ist keine Reminiszenz an vergangene Jahrhunderte. Er ist die literarische Gestalt einer Gegenwart, die ihre Sicherheit zu verlieren beginnt.

Wer Bram Stoker verstehen will, muss deshalb nicht mit *Dracula* beginnen.

Er muss mit Europa beginnen.

II. Europa vor *Dracula*

Als Abraham Lincoln im November 1860 zum Präsidenten der Vereinigten Staaten gewählt wurde, stand Bram Stoker kurz vor seinem dreizehnten Geburtstag. Charles Darwin hatte ein Jahr zuvor *On the Origin of Species* veröffentlicht und damit eine Debatte ausgelöst, deren Folgen weit über die Biologie hinausreichten. In Paris formte Baron Haussmann die mittelalterlich geprägte Stadt zur modernen Metropole um. London näherte sich der Marke von drei Millionen Einwohnern und wurde zur größten Stadt der Welt. Dampfschiffe verbanden die Kontinente in immer kürzeren Abständen, Eisenbahnlinien durchzogen Europa, und der elektrische Telegraph machte Nachrichten in einer bis dahin kaum vorstellbaren Geschwindigkeit verfügbar.

Für die Menschen des 19. Jahrhunderts war dieser Wandel ebenso faszinierend wie verstörend. Er veränderte nicht nur Wirtschaft und Politik, sondern auch das Selbstverständnis des Menschen. Über Jahrhunderte hatten Religion, Tradition und lokale Gemeinschaften den Alltag bestimmt. Nun trat an ihre Stelle eine Gesellschaft, die sich zunehmend über Wissenschaft, Technik und Organisation definierte. Der Glaube an den Fortschritt wurde zur eigentlichen Ideologie des



viktorianischen Zeitalters. Fast jedes Jahr schien eine neue Erfindung den Beweis zu liefern, dass sich Natur und Geschichte durch Vernunft beherrschen ließen.

Doch Fortschritt erzeugte seine eigenen Ängste.

Je stärker Städte wuchsen, desto anonym wurden sie. Millionen Menschen lebten plötzlich Tür an Tür, ohne einander zu kennen. Fabriken zogen Arbeitskräfte aus ländlichen Regionen an, Wohnviertel entstanden in atemberaubender Geschwindigkeit, soziale Gegensätze verschärften sich. Das London der 1880er und 1890er Jahre war zugleich das Zentrum des größten Weltreiches der Geschichte und eine Stadt, in der Armut, Krankheit und Gewalt zum Alltag gehörten. Besucher berichteten von einer Metropole, deren Reichtum ebenso überwältigend war wie ihre Elendsviertel. Zwischen den Fassaden der Banken und Ministerien lagen Gassen, in denen kaum Tageslicht eindrang und in denen Zehntausende unter Bedingungen lebten, die selbst Zeitgenossen als erschütternd beschrieben.

Gerade hier entwickelte sich eine neue Form der Unsicherheit. Sie ging nicht mehr von Wölfen, Räuberbanden oder Kriegen aus, wie noch in früheren Jahrhunderten. Die Bedrohung wohnte nun mitten in der Stadt. Der Fremde war nicht länger jemand, der von außen kam. Er konnte der Nachbar sein, der Mitreisende im Zug oder der höfliche Herr im Abendanzug. Diese Erfahrung veränderte die Literatur grundlegend. Robert Louis Stevenson ließ in *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* das Böse im Inneren eines angesehenen Arztes entstehen. Oscar Wilde machte *Dorian Gray* zum Inbegriff moralischer Doppelbödigkeit. Arthur Conan Doyle schickte Sherlock Holmes durch eine Welt, in der Verbrechen nicht mehr aus Leidenschaft, sondern mit wissenschaftlicher Präzision begangen wurden.

Auch Bram Stoker wird später einen Gentleman zum Monster machen.

Diese Entwicklung war kein Zufall. Sie spiegelte eine Gesellschaft wider, die be-

gann, ihren eigenen Gewissheiten zu misstrauen. Charles Darwin hatte den Menschen in die Geschichte der Natur eingeordnet und damit traditionelle Vorstellungen von Schöpfung und Sonderstellung erschüttert. Der Anthropologe Edward Burnett Tylor untersuchte Religion als kulturelles Phänomen statt als göttliche Offenbarung. Der italienische Arzt Cesare Lombroso glaubte, Verbrecher an körperlichen Merkmalen erkennen zu können. Max Nordau diagnostizierte in seinem viel gelesenen Werk *Entartung* den kulturellen Verfall der europäischen Gesellschaft und erklärte Künstler, Schriftsteller und Intellektuelle zu Symptomen einer allgemeinen Degeneration. Wenige Jahre später sollte Sigmund Freud beginnen, das Unbewusste zu erforschen und damit die Vorstellung eines vollständig rationalen Menschen endgültig infrage stellen.

Fast alle diese Debatten kreisten um dieselbe Frage: Woher kommt das Böse?

Noch im frühen 19. Jahrhundert wäre die Antwort überwiegend religiös ausgefallen. Gegen Ende des Jahrhunderts suchte man sie in der Medizin, der Biologie, der Psychologie oder der Kriminalistik. Das Böse wurde vermessen, katalogisiert und analysiert. Gleichzeitig verlor es seinen festen Ort. Es saß nicht mehr ausschließlich im Dämon oder im Sünder. Es konnte im Erbgut liegen, in der Psyche, in der Großstadt oder in den verborgenen Trieben eines scheinbar respektablen Bürgers.

Kaum ein Ereignis brachte diese Verunsicherung deutlicher zum Ausdruck als die Mordserie, die 1888 den Londoner Stadtteil Whitechapel erschütterte. Der Täter, der unter dem Namen „Jack the Ripper“ in die Geschichte einging, wurde nie gefasst. Seine Identität blieb unbekannt, obwohl Polizei, Presse und Öffentlichkeit mit bis dahin beispielloser Intensität nach ihm suchten. Zum ersten Mal entstand ein Kriminalfall, der durch moderne Massenmedien nahezu in Echtzeit verfolgt wurde. Zeitungen veröffentlichten täglich neue Spekulationen, Leser sandten Hinweise ein, Gerüchte verbreiteten sich mit erstaunlicher Geschwindigkeit. Die Großstadt zeigte sich plötzlich von einer Seite, die ihrem Selbstbild widersprach.



Mitten im Zentrum der modernsten Metropole Europas schien ein Täter zu handeln, der jeder rationalen Erklärung entglitt.

Es wäre voreilig, aus dieser zeitlichen Nähe einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen Jack the Ripper und Dracula abzuleiten. Belege dafür existieren nicht. Doch beide Phänomene gehören derselben geistigen Landschaft an. Sie erzählen von einer Gesellschaft, die gelernt hatte, Eisenbahnen zu bauen und Bakterien sichtbar zu machen, zugleich aber erkennen musste, dass technische Überlegenheit keine moralische Sicherheit garantiert. Die moderne Stadt war effizienter geworden, nicht notwendigerweise verständlicher.

Hinzu kam eine Erfahrung, die für das Selbstverständnis des Britischen Empire von zentraler Bedeutung war. Noch nie zuvor war Europa der Welt so nahe gewesen. Handelsschiffe brachten Waren aus Indien, Afrika und China nach Lon-



don, Soldaten kehrten aus den Kolonien zurück, Wissenschaftler katalogisierten Pflanzen, Tiere und Kulturen aus allen Teilen der Erde. Das Fremde wurde alltäglich. Gleichzeitig wuchs die Sorge, dass mit den Gütern auch Gefahren ins Mutterland gelangen könnten – Krankheiten, politische Ideen oder kulturelle Einflüsse, die sich der Kontrolle entzogen. Der Historiker kann diese Ängste heute als typische Begleiterscheinungen einer globalisierten Welt erkennen. Für Zeitgenossen waren sie unmittelbare Realität.

Vor diesem Hintergrund erhält die Entscheidung Bram Stokers, seinen Vampir nach London reisen zu lassen, eine neue Bedeutung. Dracula dringt nicht in eine rückständige Welt ein. Er betritt das Herz der modernen Zivilisation. Der Roman handelt deshalb nicht vom Kampf der Aufklärung gegen den Aberglauben. Er fragt, ob die Instrumente der Moderne ausreichen, um einer Bedrohung zu begegnen, die sich ihrer Logik entzieht.

Erst an diesem Punkt tritt Bram Stoker selbst in Erscheinung. Nicht als isolierter Schriftsteller mit einer originellen Idee, sondern als aufmerksamer Beobachter einer Epoche, deren Selbstgewissheit erste Risse zeigte. Seine eigentliche Leistung bestand nicht darin, einen Vampir zu erfinden. Sie bestand darin, den richtigen Mythos für die richtige Zeit zu finden.

III. Der Junge aus Dublin

Als Bram Stoker am 8. November 1847 in Clontarf, damals noch ein Vorort Dublins, geboren wurde, war Europa bereits dabei, sich neu zu erfinden. Die Eisenbahn verband Städte, Dampfschiffe verkürzten die Ozeane, und die industrielle Revolution veränderte Landschaften mit einer Geschwindigkeit, wie sie zuvor unbekannt gewesen war. Für Irland jedoch war dieses Jahrzehnt von einer anderen Erfahrung geprägt. Die Große Hungersnot hatte das Land verwüstet. Hunderttausende starben, Millionen wanderten aus. Krankheit, Tod und staatliches Versagen gehörten zur kollektiven Erinnerung einer ganzen Generation.

Stoker war noch ein Säugling, als diese Katastrophe ihren Höhepunkt erreichte. Bewusst erlebt hat er sie nicht. Dennoch wuchs er in einem Haushalt auf, in dem ihre Folgen allgegenwärtig waren. Seine Mutter Charlotte Thornley Stoker war eine außergewöhnlich gebildete Frau und eine eindrucksvolle Erzählerin. Als junges Mädchen hatte sie die Choleraepidemie von 1832 in der irischen Stadt Sligo miterlebt. Später schilderte sie ihrem Sohn immer wieder jene Wochen, in denen Straßen plötzlich menschenleer wurden, Häuser unter Quarantäne standen und das Leben scheinbar über Nacht zusammenbrach.

Diese Geschichten waren keine Märchen.

Sie handelten von verschlossenen Türen, hastig ausgehobenen Gräbern, Glocken, die unaufhörlich läuteten, und Menschen, deren Tod zunächst niemand erklären konnte. Charlotte berichtete von der Angst, die sich schneller ausbreitete als die Krankheit selbst. Gerüchte wurden zu Tatsachen, Nachbarn mieden einander, religiöse Deutungen konkurrierten mit medizinischen Erklärungen. Für einen Jungen, der mit großer Aufmerksamkeit zuhörte, mussten solche Erzählungen einen tiefen Eindruck hinterlassen.

Es wäre jedoch zu einfach, darin bereits den Ursprung Draculas zu sehen. Schriftsteller entstehen nicht aus einzelnen Kindheitserlebnissen. Sie entstehen aus deren späterer Verarbeitung. Gleichwohl fällt auf, wie viele Motive des Romans hier bereits angelegt sind: die Furcht vor einer unsichtbaren Bedrohung, die Ansteckung, die Isolation, die Unsicherheit darüber, ob medizinisches Wissen

ausreicht. Dracula verbreitet sich nicht wie ein Dämon aus der Hölle; er verbreitet sich fast wie eine Epidemie. Seine Opfer werden blasser, schwächer, verlieren ihre Kräfte und infizieren schließlich andere. Für Leser des späten 19. Jahrhunderts musste diese Dynamik an Krankheiten erinnern, die sie aus eigener Erfahrung kannten.

Gerade hierin unterscheidet sich Stoker von Mary Shelley. Frankenstein blickt auf den Augenblick der Schöpfung – auf den Versuch, Leben künstlich hervorzubringen. Dracula interessiert sich dagegen für die Ausbreitung des Todes in einer vernetzten Gesellschaft. Der Vampir ist weniger ein Experiment als eine Infektion. Er bewegt sich entlang von Verkehrswegen, nutzt Schiffe und Eisenbahnen, überschreitet Grenzen und erreicht schließlich die größte Metropole der Welt. In dieser Hinsicht denkt Stoker bereits erstaunlich modern. Sein Roman erzählt von Mobilität, Vernetzung und der Erkenntnis, dass jede Verbindung zugleich Verwundbarkeit schafft.

Zu dieser Kindheitswelt kam ein weiterer Umstand hinzu, der in fast jeder Biographie erwähnt wird, dessen Bedeutung sich jedoch nur vorsichtig deuten lässt. Stoker berichtete später, er sei während seiner ersten Lebensjahre so schwach gewesen, dass er bis ungefähr zum siebten Lebensjahr nicht aufrecht stehen konnte. Eine Diagnose ist nicht überliefert. Umso auffälliger ist seine spätere Entwicklung: Der Junge erholte sich und wurde am Trinity College zu einem erfolgreichen Sportler.

Für einen Historiker ist diese Episode kaum zu erklären. Für einen Literaturwissenschaftler ist sie hochinteressant. Stoker machte früh die Erfahrung, dass der menschliche Körper zugleich zerbrechlich und erstaunlich widerstandsfähig sein kann. Krankheit bedeutete für ihn keine abstrakte Idee, sondern gelebte Wirklichkeit. Vielleicht erklärt gerade dies, weshalb seine Romane körperliche Vorgänge mit einer Präzision beschreiben, die für die Schauerliteratur ungewöhnlich ist. Bluttransfusionen, Erschöpfungszustände, Schlaflosigkeit, Fieber und Verwesung erscheinen bei ihm nicht als bloße Effekte des Grauens, sondern als sorgfältig beobachtete Phänomene.

Diese Verbindung von persönlicher Erfahrung und wissenschaftlicher Neugier wird später zu einem Grundzug seines Schreibens. Stoker erschrickt nicht vor dem Körper; er untersucht ihn. Auch darin ähnelt er eher einem Chronisten als einem Romantiker.

Der junge Bram Stoker wuchs also in einer Welt auf, in der Geschichten und Tatsachen nie scharf voneinander getrennt waren. Die Erzählungen seiner Mutter handelten von realen Ereignissen, wurden aber mit jener Eindringlichkeit weitergegeben, die sonst Sagen vorbehalten ist. Medizin erklärte vieles, aber nicht alles. Religion spendete Trost, beseitigte jedoch keine Epidemien. Zwischen diesen Polen entwickelte sich ein Denken, das für Stokers gesamtes Werk charakteristisch werden sollte: die Bereitschaft, das Überlieferte ernst zu nehmen, ohne deshalb die Vernunft aufzugeben.

Diese Haltung führte ihn schließlich nach Dublin, an das Trinity College – eine Universität, an der klassische Bildung, Naturwissenschaft und Debatten über die Zukunft des britischen Empires aufeinandertrafen. Dort begann aus dem kränklichen Jungen ein junger Mann zu werden, der nicht nur lesen, sondern vor allem beobachten lernte. Und dort begegnete ihm zum ersten Mal jene Verbindung aus Disziplin, Organisation und intellektueller Neugier, die später seine Arbeit am Lyceum Theatre und schließlich an Dracula bestimmen sollte.

Der Beamte und die Ordnung

Stokers Weg in die Literatur führte zunächst nicht über das freie Schriftstellerleben, sondern durch die irische Verwaltung. Während und nach seiner Studienzeit arbeitete er im Staatsdienst, zuletzt als Inspektor der Petty Sessions, jener lokalen Gerichte, die kleinere Straf- und Zivilsachen verhandelten. Die Tätigkeit führte ihn durch Irland und konfrontierte ihn mit einer Welt aus Vorschriften, Protokollen, Zuständigkeiten und präziser Aktenführung.

1879 erschien sein erstes Buch: *The Duties of Clerks of Petty Sessions in Ireland*. Der mehr als zweihundert Seiten umfassende Leitfaden war kein literarisches Nebenprodukt, sondern ein ernsthaftes Verwaltungshandbuch, das die Aufgaben der Gerichtsbediensteten ordnete und über Jahre als Standardwerk diente. Gerade dieses unspektakuläre Buch wirft ein überraschendes Licht auf Dracula. Stoker hatte lange vor seinem berühmten Roman gelernt, verstreute Informationen zu sammeln, widersprüchliche Angaben zu prüfen und aus Einzelbeobachtungen eine belastbare Ordnung herzustellen.

Die Aktenform von Dracula war deshalb nicht nur ein formales Experiment. Sie entsprach einer Denkweise, die Stoker aus eigener Erfahrung kannte. Tagebücher, Briefe, Telegramme, Zeitungsberichte und medizinische Aufzeichnungen werden im Roman zu Beweisstücken. Das Ungeheuerliche gewinnt Glaubwürdigkeit, weil es wie ein Verwaltungsvorgang dokumentiert wird. Hinter dem phantastischen Erzähler steht der ehemalige Beamte.

Auch seine irische Herkunft blieb bedeutsam. Stoker war ein protestantischer Ire, sozial und institutionell eng mit der britischen Ordnung verbunden, kulturell jedoch in einer Gesellschaft aufgewachsen, deren Verhältnis zu London von Abhängigkeit, Nähe und Widerstand geprägt war. Es wäre zu einfach, Dracula deshalb als verschlüsselte politische Allegorie zu lesen. Doch Stokers Erfahrung zwischen Dublin und London schärfte vermutlich seinen Blick für Grenzlagen: für das Fremde im Vertrauten, für Herrschaft und Zugehörigkeit und für die Unsicherheit eines Zentrums, das plötzlich selbst zum Schauplatz einer Invasion wird.

IV. Die Geburt des modernen Vampirs

Es gibt literarische Figuren, deren Erfinder sich genau benennen lassen. Sherlock Holmes beginnt mit Arthur Conan Doyle. Hercule Poirot mit Agatha Christie. Harry Potter mit J. K. Rowling. Niemand würde behaupten, diese Gestalten hät-

ten bereits vor ihren Autoren existiert.

Mit Dracula verhält es sich anders.

Der berühmteste Vampir der Welt besitzt keinen eindeutigen Ursprung. Er entstand nicht an einem bestimmten Tag, nicht auf einem einzelnen Blatt Papier und auch nicht ausschließlich in der Vorstellung Bram Stokers. Seine Wurzeln reichen tief in die europäische Kulturgeschichte zurück. Sie führen in Klöster und Universitäten, in Dorfkirchen des Balkans, in medizinische Fakultäten der Habsburgermonarchie, in die Bibliotheken der Aufklärung und schließlich in die Salons des viktorianischen England. Stoker war deshalb weniger Erfinder als Vollender einer Entwicklung, die Europa über fast zwei Jahrhunderte beschäftigt hatte.

Gerade darin liegt seine eigentliche Größe.

Die Geschichte beginnt nicht in Transsilvanien.

Sie beginnt auf dem Balkan des frühen 18. Jahrhunderts.

Nach den Türkenkriegen hatte die Habsburgermonarchie große Gebiete im heutigen Serbien unter ihre Verwaltung gebracht. Es waren Grenzregionen, in denen unterschiedliche Sprachen, Religionen und Rechtstraditionen aufeinandertrafen. Die medizinische Versorgung war rudimentär, Seuchen gehörten zum Alltag, die Kindersterblichkeit war hoch, und der Tod war im Dorfleben eine allgegenwärtige



ge Erfahrung. Starben innerhalb kurzer Zeit mehrere Menschen derselben Familie oder Gemeinde, suchte man nach Erklärungen. Aus heutiger Sicht erscheinen sie irrational. Für die damaligen Bewohner waren sie jedoch durchaus plausibel.

Sie glaubten, Tote könnten zurückkehren. Nicht als Geister. Nicht als körperlose Erscheinungen. Sondern als Wesen aus Fleisch und Blut.

Der Vampir des frühen 18. Jahrhunderts hatte mit dem eleganten Aristokraten späterer Romane wenig gemein. Er war ein verwesender Dorfbewohner, häufig ein Nachbar oder Verwandter, dessen Leichnam nach der Beerdigung verdächtigt wurde, nachts das Grab zu verlassen und den Lebenden ihre Lebenskraft zu entziehen. Die Berichte schildern aufgedunsene Körper, scheinbar frisches Blut an Mund und Nase, verlängerte Fingernägel und Haare sowie eine ungewöhnlich gute Erhaltung der Leichen.

Heute kennen Pathologen die Ursachen vieler dieser Beobachtungen. Gase der Verwesung lassen den Körper anschwellen. Flüssigkeiten können aus Mund und Nase austreten. Durch das Zurückweichen der Haut wirken Nägel und Haare länger, obwohl sie nicht weitergewachsen sind. Im frühen 18. Jahrhundert fehlte dieses Wissen weitgehend. Was als natürlicher Verwesungsprozess erklärbar wäre, erschien den Zeitgenossen als Beweis einer übernatürlichen Existenz.

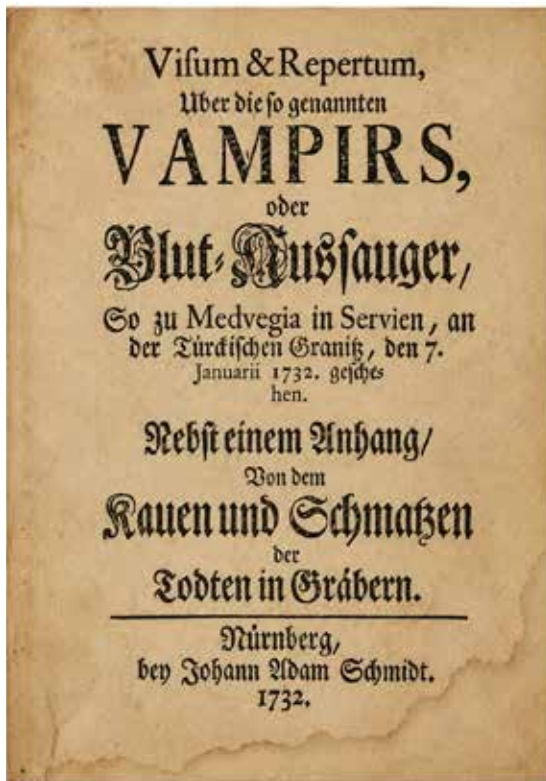
Hier beginnt eine der faszinierendsten Episoden europäischer Wissenschaftsgeschichte.

Denn erstmals beschäftigten sich nicht nur Dorfgemeinschaften und Geistliche mit Vampiren, sondern auch staatliche Behörden. Militärärzte untersuchten Leichen, Offiziere verfassten Protokolle, Beamte berichteten nach Wien. Die Fälle des Bauern Peter Plogojowitz von 1725 und des ehemaligen Soldaten Arnold Paole wenige Jahre später wurden in amtlicher Sprache dokumentiert. Gerade diese Nüchternheit verlieh den Berichten ihre Wirkung: Sie klangen nicht wie Legenden, sondern wie Verwaltungsvorgänge.

Der Historiker erkennt darin ein Muster, das weit über den Vampirglauben hinausweist. Das 18. Jahrhundert war das Zeitalter der Aufklärung. Immer mehr Bereiche des Lebens wurden vermessen, registriert und durch staatliche Institutionen geordnet. Gerade deshalb überrascht es, dass ausgerechnet die Existenz von Vampiren Gegenstand amtlicher Untersuchungen wurde. Die Verwaltung konnte das Problem nicht ignorieren, weil es konkrete Folgen hatte. Dörfer öffneten Gräber, Leichen wurden gepfählt oder verbrannt, lokale Unruhen drohten. Der Staat musste reagieren – nicht, weil er an Vampire glaubte, sondern weil seine Untertanen daran glaubten.

Hier tritt eine Figur auf die Bühne, die in den meisten Dracula-Biographien nur wenige Seiten erhält, obwohl sie für das Verständnis des Romans von zentraler Bedeutung ist: Gerard van Swieten.

Der aus Leiden stammende Arzt gehörte zu den angesehensten Medizinern



seiner Zeit. Maria Theresia berief ihn 1745 als Leibarzt nach Wien und übertrug ihm bald weitreichende Reformen des Gesundheits- und Bildungswesens. Van Swieten modernisierte die medizinische Ausbildung, bekämpfte Aberglauben und setzte sich für eine empirische, auf Beobachtung gegründete Heilkunde ein. Als die Berichte über Vampire den Wiener Hof erreichten, erhielt er den Auftrag, die Angelegenheit wissenschaftlich zu untersuchen.

Sein Gutachten markiert einen Wendepunkt.

Van Swieten erklärte die vermeintlichen Vampirerscheinungen durch natürliche Vorgänge, durch Krankheit, Verwesung und die Wirkung kollektiver Angst. Sein Bericht bestärkte Maria Theresia darin, eigenmächtige Exhumierungen, Pfählungen und Verbrennungen zu unterbinden und Untersuchungen staatlicher Kontrolle zu unterstellen. Der Vampirglaube wurde damit nicht ausgelöscht, aber aus dem Bereich amtlicher Gewissheit verwiesen.

Auf den ersten Blick scheint damit die Geschichte des Vampirs zu enden.

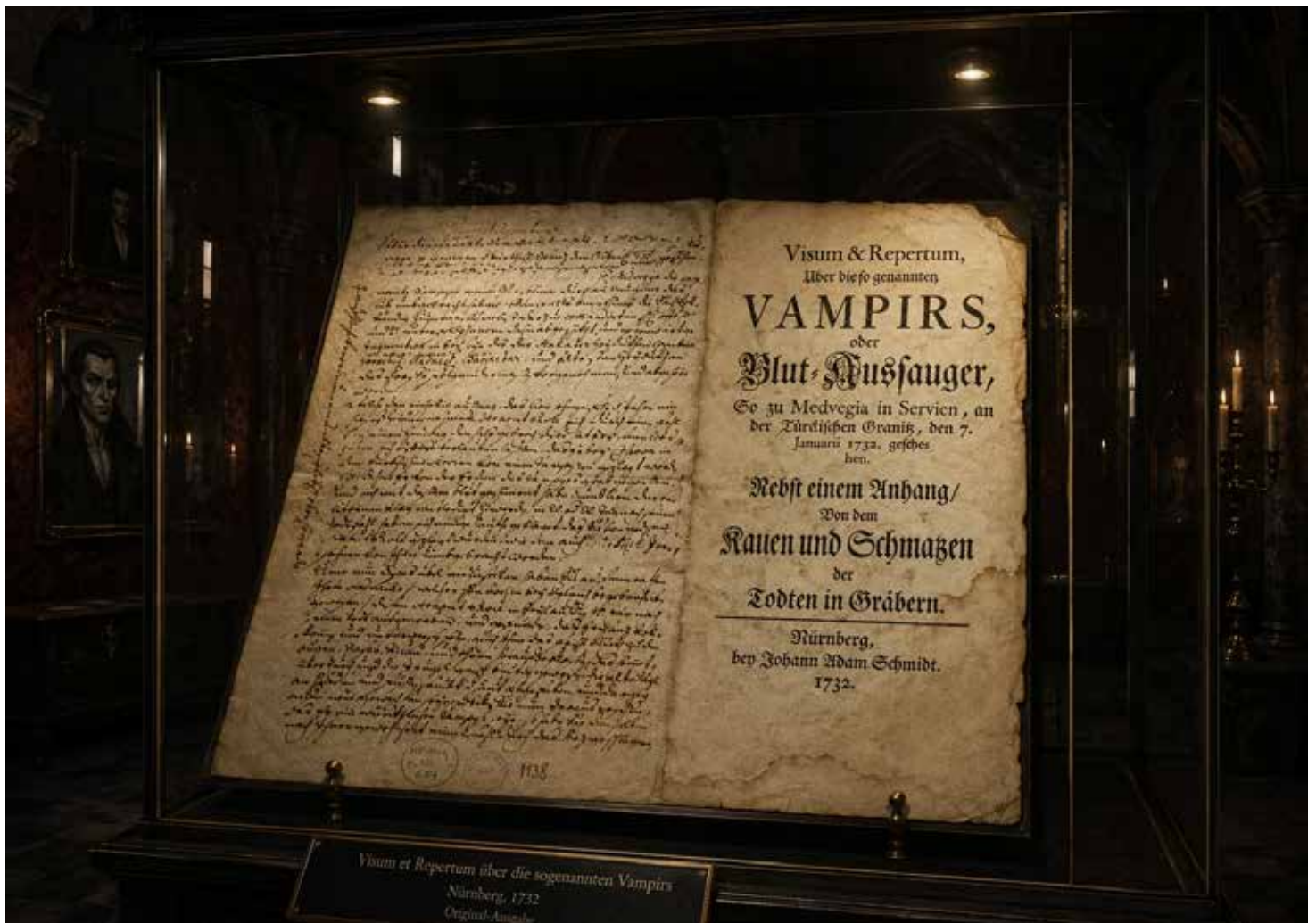
Tatsächlich beginnt sie erst.

Denn Van Swieten vernichtete den Vampir nicht. Er veränderte seinen Ort. Aus dem Gegenstand staatlicher Verwaltung wurde ein Gegenstand europäischer Gelehrsamkeit. Theologen diskutierten die Berichte, Mediziner widersprachen einander, Historiker sammelten Quellen, und Schriftsteller entdeckten darin einen Stoff, der sich weit über den ursprünglichen Volksglauben hinaus entwickeln ließ.

An dieser Stelle tritt Augustin Calmet hinzu. Der französische Benediktiner veröffentlichte 1746 seine umfangreiche Untersuchung über Erscheinungen von Geistern, Dämonen und Vampiren. Anders als Van Swieten entschied er die Frage nicht vorschnell. Calmet sammelte Berichte, verglich Zeugnisse und prüfte ihre Glaubwürdigkeit. Sein Werk ist weniger eine Verteidigung des Vampirglaubens als ein erstaunlich moderner Versuch, widersprüchliche Quellen systematisch auszuwerten. Für Generationen von Schriftstellern wurde es zu einer Fundgrube.

Als Bram Stoker rund 150 Jahre später an Dracula arbeitete, war diese lange Debatte bereits Teil des kulturellen Gedächtnisses Europas. Er musste die serbischen Dörfer nicht mehr bereisen. Die Quellen lagen längst in Bibliotheken. Seine Leistung bestand nicht darin, den Vampir zu entdecken, sondern darin, die verstreuten Fragmente einer europäischen Erzählung zu einem neuen Ganzen zu verbinden.

Und genau an diesem Punkt beginnt die Literatur.



V. Bram Stoker – Der Sammler Europas

Große Schriftsteller erkennt man selten daran, dass sie völlig neue Gedanken entwickeln. Weitaus häufiger besteht ihre Begabung darin, Gedanken ihrer Zeit früher als andere zu erkennen und ihnen eine Form zu geben, die Generationen überdauert. Dante erfand die Hölle nicht. Shakespeare erfand weder den Ehrgeiz noch die Eifersucht. Cervantes schuf nicht den Ritterroman, sondern führte ihn an sein Ende. Ebenso wenig erfand Bram Stoker den Vampir.

Er erkannte den Augenblick, in dem Europa bereit war, ihn neu zu denken.

Diese Erkenntnis ist wichtiger, als sie zunächst erscheinen mag. Denn sie verschiebt den Blick von der Frage nach den Quellen auf die Frage nach ihrer Ordnung. Literatur entsteht selten aus dem Nichts. Sie entsteht aus Auswahl. Ein Autor entscheidet, welche Stimmen seiner Zeit er aufnimmt, welche er verwirft und welche er miteinander in Beziehung setzt. Gerade darin unterscheidet sich der Schriftsteller vom Gelehrten. Der Gelehrte sammelt Wissen. Der Schriftsteller verwandelt Wissen in Bedeutung.

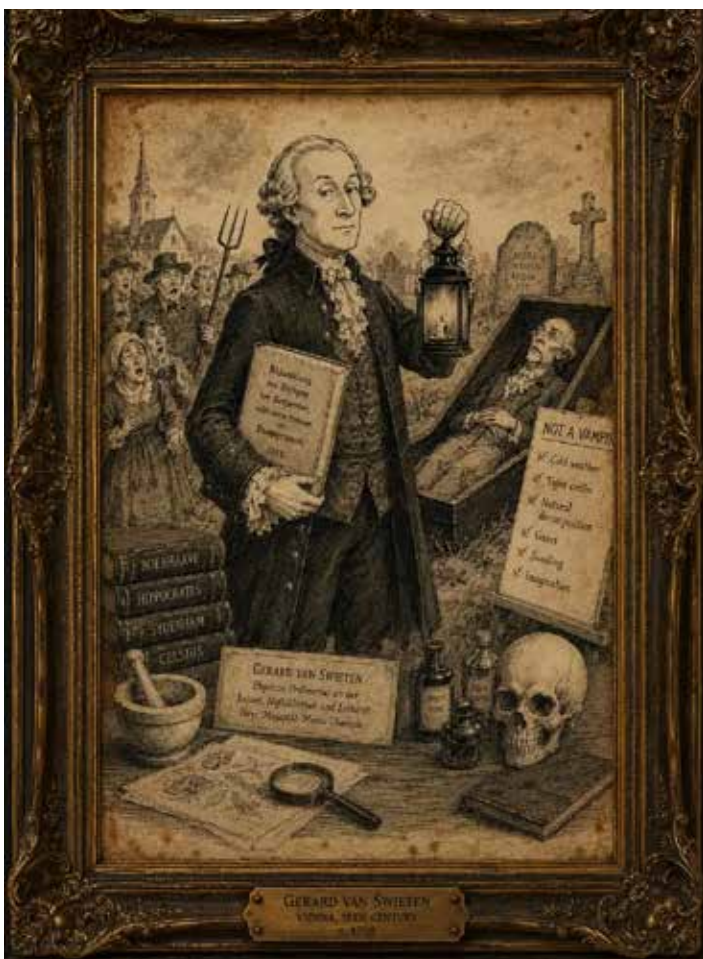
Bram Stoker war ein außergewöhnlicher Sammler. Seine erhaltenen Arbeitshefte zeigen keinen Mann, der auf den plötzlichen Einfall wartet. Sie zeigen einen Autor, der arbeitet wie ein Archivar. Namen werden notiert und wieder gestrichen.

Reisezeiten werden überprüft. Entfernungen berechnet. Zeitungsberichte exzerpiert. Historische Quellen verglichen. Selbst die Mondphasen, das Wetter und die Geschwindigkeit von Eisenbahnverbindungen spielen eine Rolle. Betrachtet man diese Blätter, entsteht weniger das Bild eines Romanciers als das eines Projektleiters, der ein kompliziertes Vorhaben plant.

Gerade hierin liegt eine bemerkenswerte Modernität.

Das 19. Jahrhundert war besessen von Ordnung. Museen katalogisierten ihre Sammlungen. Bibliotheken entwickelten neue Klassifikationssysteme. Nationalstaaten führten Volkszählungen durch. Unternehmen professionalisierten Buchhaltung und Verwaltung. Wissen wurde nicht mehr nur gesammelt; es wurde organisiert. Stoker übertrug genau dieses Prinzip auf die Literatur.

Dracula ist deshalb kein Roman, der zufällig aus Briefen und Tagebüchern besteht. Seine Form ist selbst Ausdruck des Zeitalters. Die Handlung entfaltet sich wie eine Akte, die nach und nach vervollständigt wird. Jonathan Harkers Tagebuch, Dr. Sewards Phonographenaufzeichnungen, Minas Abschriften, Zeitungsartikel, Telegramme und Schiffsjournale bilden gemeinsam ein Archiv. Der Leser erhält keinen allwissenden Erzähler, sondern eine Sammlung von Dokumenten, deren Zusammenhang sich erst allmählich erschließt.



In dieser Konstruktion begegnen sich Literatur und Verwaltung auf überraschende Weise. Beide vertrauen darauf, dass Wahrheit aus der sorgfältigen Zusammenführung einzelner Beobachtungen entsteht. Man könnte sagen, dass Bram Stoker den ersten Roman schrieb, der wie eine moderne Ermittlungsakte funktioniert.

Damit nähert er sich einem anderen großen Autor seiner Epoche: Arthur Conan Doyle.

Auch Sherlock Holmes sammelt Indizien, prüft Zeugenaussagen und rekonstruiert aus scheinbar belanglosen Details einen verborgenen Zusammenhang. Doch während Holmes am Ende stets eine natürliche Erklärung findet, führt Stoker seine Figuren an einen Punkt, an dem die Logik allein nicht mehr genügt. Der Unterschied zwischen beiden Werken ist deshalb nicht der Gegensatz von Vernunft und Aberglauben. Er besteht vielmehr in der Reichweite der Vernunft. Conan Doyle fragt, wie sich ein Rätsel lösen lässt. Stoker fragt, was geschieht, wenn selbst die beste Methode an ihre Grenze gelangt.

Gerade deshalb ist Professor Abraham Van Helsing eine der am häufigsten missverstandenen Figuren der Weltliteratur.

In Verfilmungen erscheint er oft als exzentrischer Vampirjäger, bewaffnet mit Kruzifix, Pflock und Weihwasser. Im Roman ist er etwas völlig anderes. Er ist Arzt, Naturwissenschaftler, Jurist, Philosoph und Polyglott. Vor allem aber ist er ein Mann, der seine wissenschaftliche Ausbildung ernst nimmt. Van Helsing glaubt nicht an Vampire, weil er abergläubisch wäre. Er akzeptiert ihre Existenz erst, nachdem alle anderen Erklärungen gescheitert sind.

Dieser Unterschied ist entscheidend.

Van Helsing handelt nicht gegen die Wissenschaft.

Er handelt wissenschaftlich.

Er beobachtet, vergleicht, überprüft und korrigiert seine Hypothesen. Erst als die vorhandenen Daten mit den bekannten Gesetzen nicht mehr vereinbar sind, erweitert er seinen Denkraum. In einer Zeit, in der Wissenschaft oft als starres System fertiger Wahrheiten verstanden wurde, entwirft Stoker damit ein erstaunlich modernes Wissenschaftsverständnis. Erkenntnis entsteht nicht durch Gewissheit, sondern durch die Bereitschaft, Gewissheiten infrage zu stellen.

Vielleicht erklärt gerade dies die anhaltende Aktualität des Romans.

Jede Epoche erlebt Augenblicke, in denen vertraute Erklärungsmuster nicht mehr ausreichen. Im 18. Jahrhundert waren es die rätselhaften Berichte aus den



serbischen Grenzgebieten; im 19. Jahrhundert stellten Evolutionstheorie, Bakteriologie und die beschleunigte Industriegesellschaft überkommene Weltbilder infrage. Die Gegenstände wechseln, die Erfahrung bleibt: Gesellschaften müssen lernen, ihre Gewissheiten zu überprüfen, ohne die Vernunft preiszugeben.

Die Gegenstände wechseln.

Die Erfahrung bleibt.

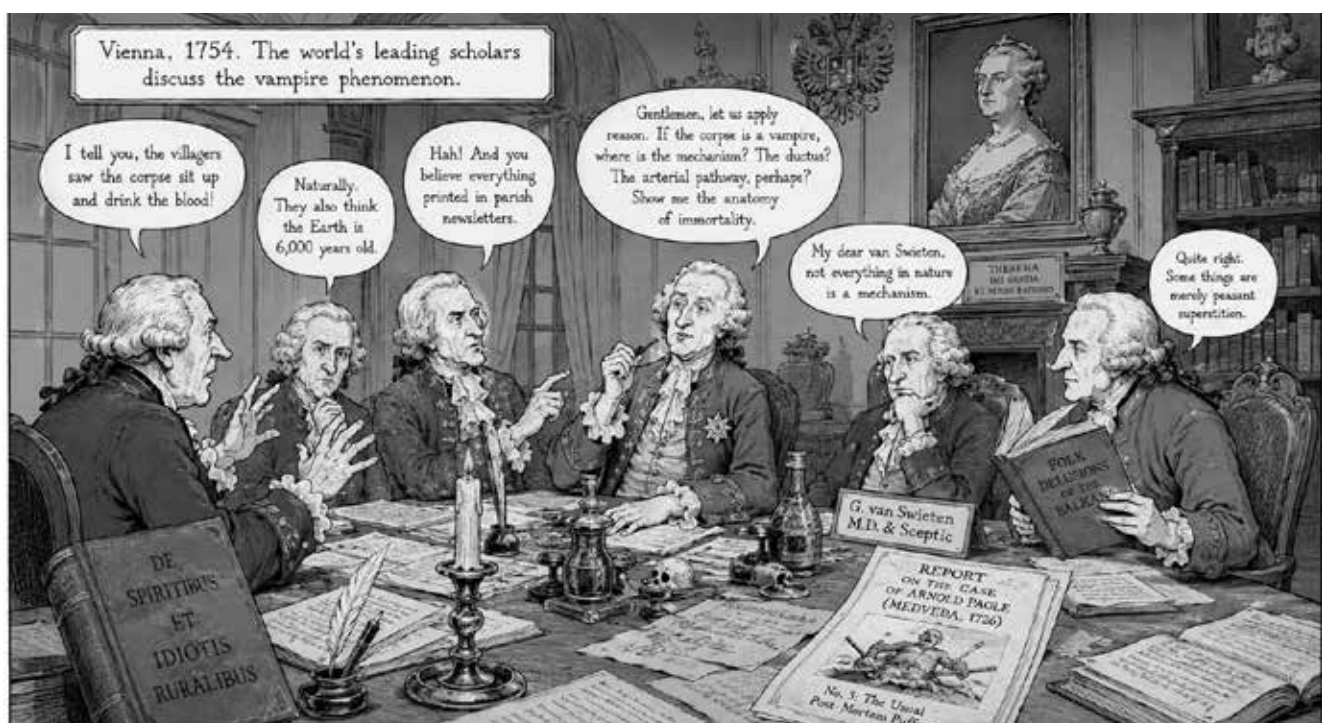
Immer wieder geraten Gesellschaften an einen Punkt, an dem vorhandenes Wissen nicht mehr genügt, um neue Phänomene vollständig zu erklären. Genau diesen Moment beschreibt Dracula. Sein Vampir ist weniger eine Gestalt des Schreckens als eine literarische Form des Unbekannten. Er verkörpert jene Zone zwischen Wissen und Nichtwissen, die jede Epoche neu vermessen muss.

Deshalb ist Dracula kein Roman gegen die Moderne.

Er ist ein Roman über die Verletzlichkeit der Moderne.

Und genau darin liegt Bram Stokers eigentliche Leistung. Er schrieb keinen zeitlosen Mythos. Er schrieb einen Mythos, der sich mit jeder neuen Epoche verändern kann, weil er nicht an einen bestimmten historischen Gegner gebunden ist. Dracula ist kein Symbol des Mittelalters, nicht der Aristokratie und nicht einmal des Bösen allein. Er ist die literarische Gestalt jener Unsicherheit, die entsteht, wenn eine Gesellschaft erkennt, dass ihr Wissen niemals vollständig sein wird.

In diesem Sinne war Bram Stoker weder bloß Romancier noch bloß Chronist. Er war ein Autor, der die intellektuellen Strömungen seiner Zeit so verdichtete, dass aus ihnen eine Figur entstand, die ihre Entstehungszeit überlebte. Nicht weil sie unveränderlich wäre, sondern weil jede Generation in ihr etwas anderes erkennt.



Darin liegt die eigentliche Unsterblichkeit Draculas. Und vielleicht auch die seines Schöpfers.

VI. 1897 – Das Jahr, in dem Europa seinen Schatten sah

Manche Jahre gewinnen ihre Bedeutung erst im Rückblick. 1897 markiert weder eine Revolution noch den Zusammenbruch eines Reiches. Und doch wirkt es heute wie ein Augenblick, in dem das lange 19. Jahrhundert einen Blick auf seine eigene Verletzlichkeit warf.

Die Weltausstellungen feierten weiterhin den technischen Fortschritt. Das Britische Empire erreichte den Höhepunkt seiner politischen Macht. Fabriken produzierten in nie gekanntem Umfang, Dampfschiffe verbanden die Kontinente, Unterseekabel übertrugen Nachrichten binnen Minuten von London nach Indien oder Nordamerika. Die Moderne schien ihren endgültigen Triumph errungen zu haben.

Gerade in diesem Moment veröffentlichte Bram Stoker einen Roman, dessen Held nicht Ingenieur oder Erfinder war, sondern ein Wesen aus einer Welt, die eigentlich längst überwunden sein sollte.

Diese Entscheidung war alles andere als rückwärtsgewandt.

Denn Dracula kommt nicht, um die Vergangenheit wiederherzustellen.

Er kommt, um die Gegenwart zu prüfen.

Das ist ein entscheidender Unterschied.

Der Graf reist nicht zufällig nach London. Er zieht nicht in ein abgelegenes Dorf, sondern in die größte Metropole der Erde. Er interessiert sich weder für Burgen noch für Schlachtfelder, sondern für Immobilien, Verkehrswege und Kommunikationsnetze. Schon Jonathan Harker staunt darüber, mit welcher Sorgfalt sein Gastgeber Karten studiert, Eisenbahnverbindungen kennt und sich über engli-





sches Eigentumsrecht informiert. Dracula verhält sich wie ein Unternehmer, der einen neuen Markt erschließt.

Gerade darin liegt seine Modernität.

Er bekämpft die Zivilisation nicht.

Er nutzt sie.

Das Schiff bringt ihn nach England.

Die Eisenbahn verkürzt seine Wege.

Die Anonymität der Großstadt schützt ihn.

Die moderne Logistik macht seine Ausbreitung überhaupt erst möglich.

In einer Zeit, in der Europa seine technischen Errungenschaften als Instrumente des Fortschritts feierte, zeigt Stoker ihre Kehrseite. Jede neue Verbindung schafft zugleich neue Verwundbarkeit. Wo Waren schneller reisen, können auch Krankheiten schneller reisen. Wo Informationen in Sekunden übertragen werden, verbreiten sich ebenso Irrtümer und Gerüchte. Wo Millionen Menschen in einer Stadt leben, wird der Einzelne leichter unsichtbar.

Deshalb lohnt sich auch ein genauer Blick auf die Gegenspieler Draculas.

Sie repräsentieren nicht den Adel, nicht die Kirche und auch nicht den Staat.

Sie bilden eine kleine Gemeinschaft von Spezialisten.

Ein Jurist. Ein Arzt. Ein Psychiater. Eine kluge Lehrerin. Ein amerikanischer Unternehmer. Ein englischer Aristokrat.

Jeder besitzt Wissen, das der andere nicht hat.

Erst gemeinsam werden sie handlungsfähig.

Für einen Roman des Jahres 1897 ist das bemerkenswert. Das viktorianische Zeitalter liebte große Einzelgestalten. Thomas Carlyle hatte die Geschichte als Werk bedeutender Männer beschrieben. Die populäre Literatur feierte den Helden, der allein entscheidet. Stoker geht einen anderen Weg. Seine Figuren gewinnen nur, weil sie kooperieren.

Stoker entwirft damit, lange bevor der Begriff geläufig wurde, eine Form interdisziplinärer Zusammenarbeit.

Van Helsing ist Mediziner, aber ohne Harkers juristische Kenntnisse kommt er nicht weiter. Seward beobachtet präzise, erkennt jedoch zunächst nicht die Bedeutung seiner Beobachtungen. Mina besitzt keine akademische Ausbildung, doch sie ordnet die Dokumente und erkennt Zusammenhänge, die den Männern entgehen. Arthur Holmwood verfügt über gesellschaftlichen Einfluss, Quincey Morris über Entschlossenheit. Keiner genügt allein.

In dieser Konstruktion spiegelt sich eine zweite Entwicklung des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Wissenschaft wurde zunehmend arbeitsteilig. Das Universalgenie der Renaissance verschwand. An seine Stelle trat der





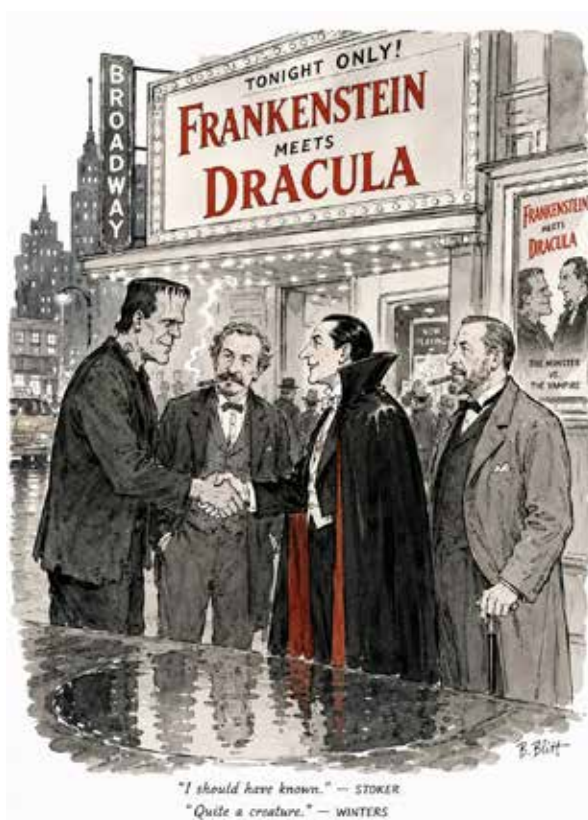
Spezialist. Universitäten gliederten sich in Institute, Disziplinen trennten sich voneinander, Forschung wurde immer differenzierter.

Stoker beschreibt diesen Wandel – und formuliert zugleich seine Grenze.

Spezialisierung schafft Wissen.

Aber erst Zusammenarbeit schafft Erkenntnis.

Vielleicht erklärt gerade dies, weshalb Mina Harker zu den modernsten Figuren des Romans gehört. Lange wurde sie vor allem als Opfer oder moralisches Gegenbild zum Vampir gelesen. Tatsächlich erfüllt sie eine weit anspruchsvollere Funktion: Sie organisiert das Wissen. Mina sammelt Briefe, ordnet Tagebücher, tippt Manuskripte, erstellt Chronologien und macht aus verstreuten Informationen ein zusammenhängendes Ganzes. Ohne ihre intellektuelle und organisatorische Arbeit blieben die Männer eine Gruppe von Spezialisten, die jeweils nur einen Ausschnitt der Gefahr erkennen.



In einem Roman, der häufig als Geschichte über Blut und Schrecken gelesen wird, ist ausgerechnet die Ordnung von Informationen der Schlüssel zum Erfolg.

Das ist kein Nebengedanke.

Es ist die eigentliche Konstruktion des Romans.

Hier, so glaube ich, liegt die tiefste Einsicht Bram Stokers.

Der Kampf gegen Dracula wird nicht durch Stärke entschieden.

Nicht durch Waffen.

Nicht durch Glauben allein.

Sondern durch die Fähigkeit, Wissen zu teilen.

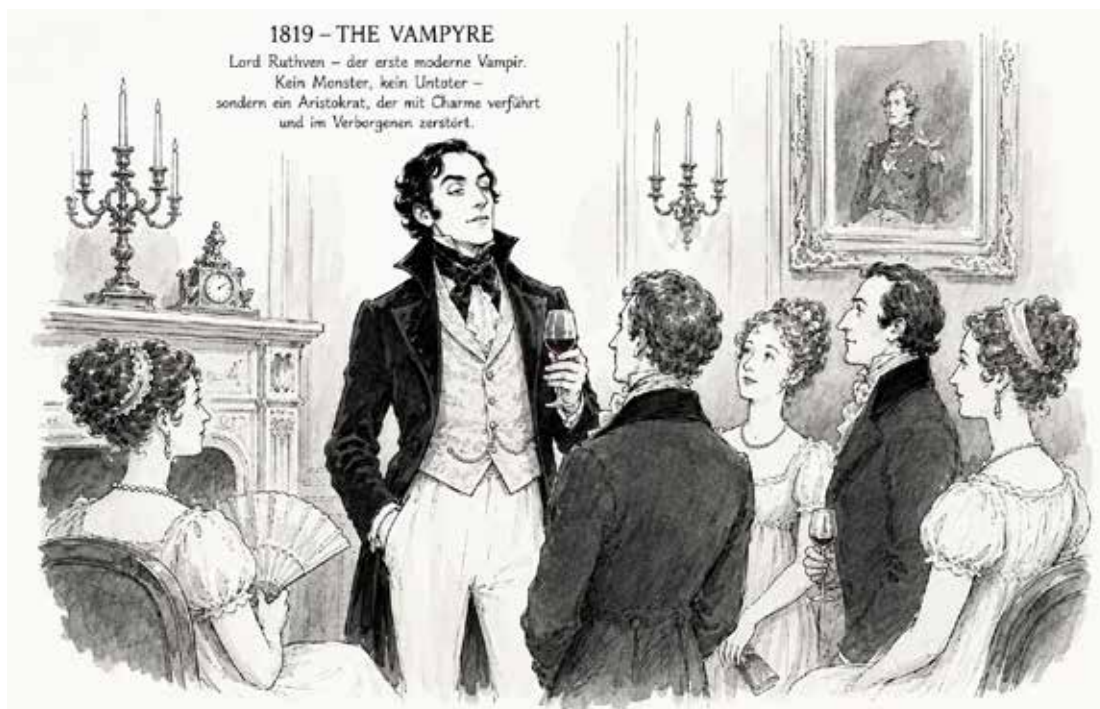
In einer Welt, die immer komplexer wird, kann niemand mehr alles wissen. Aber Menschen können ihr Wissen miteinander verbinden. Genau darin liegt die Hoffnung des Romans.

Vielleicht ist das die modernste Botschaft, die Bram Stoker seiner Zeit hinterlassen hat.

Und vielleicht erklärt gerade sie, warum Dracula bis heute nicht altert. Denn jede Generation steht erneut vor der Aufgabe, unbekannte Bedrohungen zu erkennen, ohne vorschnell auf alte Gewissheiten zu vertrauen. Stoker erzählt deshalb keine Geschichte über den Sieg der Vernunft über das Dunkel. Er erzählt von einer Vernunft, die nur dann Bestand hat, wenn sie neugierig, selbstkritisch und offen genug bleibt, das Unerwartete ernst zu nehmen.

VII. Der Graf betritt London

Die wohl folgenreichste Entscheidung Bram Stokers besteht nicht darin, einen Vampir auftreten zu lassen. Vampire waren den europäischen Lesern des ausgehenden 19. Jahrhunderts keineswegs unbekannt. Seit John Polidoris *The Vampyre* hatte sich die Figur längst aus den Dörfern Südosteuropas in die Salons der englischen Literatur bewegt. Sheridan Le Fanus *Carmilla* hatte ihr eine psychologische Tiefe verliehen, die weit über den bloßen Schauereffekt hinausging, und selbst das viktorianische Publikum war mit Geschichten vertraut, in denen das Übernatürliche die Grenzen des Alltäglichen überschritt. Neu war deshalb nicht der Vampir. Neu war der Ort, an den Stoker ihn schickte. Mit dieser Entschei-



dung veränderte sich die gesamte Bedeutung der Erzählung.

Transsilvanien erscheint im ersten Teil des Romans nicht als eigentlicher Schauplatz, sondern als literarischer Vorraum. Die Karpaten bilden eine Schwelle, an

der sich vertraute Gewissheiten allmählich auflösen. Jonathan Harker reist zunächst mit der Gelassenheit eines englischen Juristen, dessen Welt von Verträgen, Eigentumsrecht und geordneten Verkehrsverbindungen geprägt ist. Je weiter er jedoch nach Osten gelangt, desto stärker verschieben sich die Koordinaten seines Denkens. Die Eisenbahn endet, Fahrpläne verlieren ihre Verlässlichkeit, Sprachen wechseln in rascher Folge, und mit ihnen verändern sich die Vorstellungen davon, was Wirklichkeit überhaupt bedeutet. Stoker schildert diese Reise nicht als Abenteuer in exotischer Landschaft, sondern als langsame Auflösung eines Weltbildes. Harker überschreitet keine geographische Grenze allein; er überschreitet eine geistige.

Gerade deshalb ist es irreführend, Dracula als Roman über den Gegensatz zwischen Zivilisation und Wildnis zu lesen. Das eigentliche Ziel des Grafen ist nicht das abgelegene Schloss in den Karpaten, sondern London. Dort entscheidet sich die Handlung, weil dort die Selbstgewissheit der Moderne ihren sichtbarsten Ausdruck gefunden hatte. Keine Stadt Europas verfügte über ein dichteres Eisenbahnnetz, eine leistungsfähigere Verwaltung oder eine engere Verbindung von Finanzwesen, Wissenschaft und imperialer Politik. London war die Hauptstadt eines Reiches, in dem die Sonne, wie man damals sagte, niemals unterging. Wenn Stoker den Vampir ausgerechnet dorthin schickt, richtet sich seine Erzählung nicht gegen die Peripherie Europas, sondern gegen ihr Zentrum.

Darin liegt eine bemerkenswerte Umkehrung der Perspektive. Seit Jahrhunderten hatte sich Westeuropa daran gewöhnt, Bedrohungen als etwas zu begreifen, das von außen kam: aus den Steppen Asiens, vom Osmanischen Reich oder aus den Kolonien. Stoker übernimmt dieses Motiv zunächst scheinbar, nur um es im Verlauf des Romans zu unterlaufen. Dracula kommt zwar aus dem Osten, doch seine eigentliche Stärke verdankt er nicht seiner Herkunft, sondern seiner Fähigkeit, die Instrumente der modernen Welt für seine Zwecke zu nutzen. Er reist mit einem Handelsschiff, erwirbt Immobilien, studiert englische Gesetze und bewegt sich in einer Metropole, deren Anonymität ihm Schutz bietet. Der Graf zerstört die Moderne nicht. Er bedient sich ihrer mit derselben Selbstverständlichkeit wie Kaufleute, Banker oder Beamte.

Hier berührt der Roman einen Gedanken, der seine Entstehungszeit weit überdauert hat. Fortschritt und Verwundbarkeit sind keine Gegensätze. Sie entstehen gemeinsam. Jede neue Verbindung, die Handel, Kommunikation oder Mobilität erleichtert, eröffnet zugleich Möglichkeiten für jene Kräfte, die sich derselben Infrastruktur bedienen. Diese Einsicht besitzt heute eine fast beunruhigende Aktualität, doch Stoker formulierte sie bereits 1897 in einer literarischen Form. Nicht weil er zukünftige Entwicklungen vorausgesehen hätte, sondern weil er ein Strukturprinzip der Moderne erkannte: Netzwerke schaffen Wohlstand und Risiko zugleich.

VIII. Der Fremde

Der Umstand, dass Dracula aus dem Osten kommt, hat Generationen von Lesern dazu verleitet, den Roman als Ausdruck viktorianischer Fremdenangst zu lesen.

Tatsächlich lassen sich für eine solche Deutung zahlreiche Anhaltspunkte finden. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts war das Britische Empire auf dem Höhepunkt seiner territorialen Ausdehnung angelangt. Gleichzeitig begann sich das Verhältnis zwischen Zentrum und Peripherie zu verändern. Die Kolonien lieferten längst nicht mehr nur Rohstoffe und Soldaten; sie brachten auch Menschen, Sprachen und kulturelle Erfahrungen in die Metropole zurück. London wurde zu einer Stadt, in der sich die Welt versammelte. Kaufleute aus Indien, Diplomaten aus dem Osmanischen Reich, Studenten aus Afrika oder China und Unternehmer aus den Vereinigten Staaten gehörten ebenso selbstverständlich zum Straßenbild wie irische Arbeiter oder jüdische Flüchtlinge aus Osteuropa. Das Empire hatte die Welt erobert – nun begann die Welt, im Empire sichtbar zu werden.

Es wäre jedoch verkürzt, Dracula allein als literarische Verarbeitung dieser Entwicklung zu verstehen. Der Graf ist kein Fremder im soziologischen Sinn. Er bleibt nicht deshalb bedrohlich, weil er aus Transsilvanien stammt. Bedrohlich wird er, weil er die Regeln der englischen Gesellschaft schneller begreift als viele ihrer Bewohner. Er lernt die Sprache, studiert das Rechtssystem, organisiert Immobilienkäufe und beobachtet mit großer Aufmerksamkeit die Gewohnheiten seines künftigen Lebensraums. Jonathan Harker erkennt diese Fähigkeit zunächst nur beiläufig. Erst rückblickend wird deutlich, dass Dracula sich nicht auf London vorbereitet wie ein Reisender, sondern wie ein Stratege.

Gerade hierin unterscheidet er sich von den Monstern früherer Literatur. Das Ungeheuer der europäischen

Sagenwelt steht außerhalb der Gesellschaft. Es lebt im Wald, in Höhlen oder auf Bergen. Sein Ort ist die Grenze der Zivilisation. Dracula dagegen sucht ihre Mitte. Er möchte nicht zerstören, sondern dazugehören. Seine Tarnung ist Anpassung. Vielleicht erklärt gerade dies, weshalb die Figur bis heute eine eigenständige Unruhe auslöst. Das Böse trägt keine Maske, die sich leicht erkennen ließe. Es erscheint höflich, gebildet und kultiviert. Es kennt die Umgangsformen der besseren Gesellschaft und bewegt sich in ihren Räumen mit größerer Selbstverständlichkeit als viele ihrer Mitglieder.



An dieser Stelle berührt Stoker ein Motiv, das die europäische Literatur des Fin de Siècle immer wieder beschäftigt. Robert Louis Stevenson hatte wenige Jahre zuvor in *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* gezeigt, dass das Monströse nicht jenseits der bürgerlichen Ordnung existiert, sondern in ihr selbst. Oscar Wilde ließ *Dorian Gray* hinter makelloser Eleganz moralischen Verfall verbergen. Henry James erzählte in *The Turn of the Screw* eine Geschichte, in der der Leser nie mit letzter Sicherheit entscheiden kann, ob das Böse tatsächlich existiert oder erst im Bewusstsein der Figuren entsteht. Diese Werke verbindet weniger ein gemeinsames Sujet als eine gemeinsame Erfahrung. Die Bedrohung kommt nicht mehr von außen. Sie entsteht im Inneren der modernen Gesellschaft.

Stoker geht jedoch einen Schritt weiter. Sein Graf besitzt keine gesplante Persönlichkeit wie Dr. Jekyll. Er leidet auch nicht an moralischer Dekadenz im Sinne *Dorian Grays*. *Dracula* kennt keinen inneren Konflikt. Gerade diese Konsequenz macht ihn zu einer so eigentümlichen Figur. Er handelt mit einer Geduld, die fast geologisch wirkt. Jahrhunderte sind für ihn keine lange Zeit. Er denkt in Generationen, während seine Gegner in Tagen oder Wochen planen müssen. Vielleicht ist dies die eigentliche Bedeutung seiner Unsterblichkeit. Sie verleiht ihm nicht übermenschliche Kraft, sondern einen anderen Begriff von Zeit.

Damit verändert sich auch der Rhythmus des Romans. Der moderne Mensch lebt nach Fahrplänen, Geschäftszeiten und Kalendern. Die Zeit wird gemessen, eingeteilt und ökonomisch genutzt. *Dracula* entzieht sich dieser Ordnung. Er bewegt sich nach den Rhythmen von Tag und Nacht, von Jahreszeiten und jahrhundertealten Erinnerungen. Zwischen ihm und seinen Verfolgern steht deshalb nicht nur ein moralischer Gegensatz, sondern ein unterschiedliches Zeitverständnis. Der Roman erzählt auch vom Konflikt zweier historischer Erfahrungen: der beschleunigten Zeit der Moderne und der langsamen Zeit des Mythos.

Gerade in dieser Gegenüberstellung liegt eine der großen literarischen Leistungen Stokers. Er verzichtet darauf, den Vampir psychologisch zu erklären. *Dracula* besitzt kaum Biographie, keine Kindheit und keine Entwicklung. Über sein Innenleben erfährt der Leser fast nichts. Das ist kein Mangel des Romans, sondern seine Voraussetzung. Stoker schreibt nicht den Charakter eines Menschen, sondern die Gestalt eines Mythos. Mythische Figuren müssen nicht vollständig erklärt werden. Sie wirken gerade deshalb, weil sie sich der vollständigen Erklärung entziehen.

Vielleicht liegt hierin auch der Grund, weshalb so viele spätere Verfilmungen den Grafen verändert haben. Sie verliehen ihm Liebesgeschichten, traumatische Vergangenheiten oder moralische Konflikte. Das Kino verlangte nach psychologischer Motivierung. Der Roman braucht sie nicht. Sein *Dracula* bleibt rätselhaft, weil Stoker begriffen hatte, dass das Rätsel selbst Teil seiner literarischen Wirkung ist. Je genauer eine Figur erklärt wird, desto stärker verliert sie ihre symbolische Kraft.

Hier schließt sich ein Kreis, der weit über die Literatur hinausführt. Das Europa des späten 19. Jahrhunderts war überzeugt, dass sich die Welt mit den Mitteln

der Wissenschaft immer vollständiger erklären lasse. Anatomie, Chemie, Bakteriologie, Psychiatrie und Kriminalistik erweiterten den Bereich des Messbaren in einem bis dahin unbekannten Ausmaß. Zugleich entstand jedoch eine Gegenbewegung. Je genauer der Mensch sich selbst untersuchte, desto deutlicher wurde, dass sich nicht alles vermessen ließ. Die Seele entzog sich ebenso eindeutigen Kategorien wie Kunst, Religion oder Erinnerung. Dracula gehört genau in diese Grenzzone. Er ist keine Widerlegung der Wissenschaft. Er ist die Erinnerung daran, dass wissenschaftliche Erkenntnis niemals mit der Wirklichkeit selbst verwechselt werden darf.

An dieser Stelle gewinnt Professor Van Helsing seine eigentliche Bedeutung. Er ist nicht der Gegenspieler Draculas, weil er Pflöcke schnitzen oder Weihwasser segnen kann. Er ist sein Gegenspieler, weil er als Einziger erkennt, dass Aufklärung nicht bedeutet, das Unerklärliche zu leugnen. Wahre Aufklärung beginnt dort, wo sie bereit ist, ihre eigenen Voraussetzungen zu prüfen. Darin unterscheidet sich Van Helsing von fast allen anderen Figuren des Romans – und vielleicht auch von vielen seiner Leser.

IX. Henry Irving – Der Mann, der Dracula eine Bühne gab

Zu den eigentümlichsten Missverständnissen der Bram-Stoker-Forschung gehört die Annahme, Henry Irving sei lediglich ein Kapitel in der Biographie des Schriftstellers. Tatsächlich lässt sich kaum überschätzen, welche Bedeutung diese Begegnung für Stokers gesamtes Leben besaß. Sie veränderte nicht nur seine berufliche Laufbahn, sondern auch seine Vorstellung davon, wie Macht, Charisma und Öffentlichkeit funktionieren. Wer verstehen will, weshalb Graf Dracula bis heute eine der eindringlichsten Figuren der Weltliteratur geblieben ist, muss deshalb zunächst den Schauspieler betrachten, in dessen Schatten Bram Stoker fast drei Jahrzehnte arbeitete.

Als Stoker Irving 1876 begegnete, war dieser bereits einer der berühmtesten Schauspieler Großbritanniens. Seine Auftritte galten als gesellschaftliche Ereignisse. Das viktorianische Theater war weit mehr als ein Ort der Unterhaltung; es war eine Bühne des öffentlichen Lebens. Minister, Industrielle, Schriftsteller, Maler und Mitglieder der Aristokratie begegneten einander im Zuschauerraum ebenso selbstverständlich wie auf Empfängen nach den Vorstellungen. Das Lyceum Theatre war kein Schauspielhaus im heutigen Sinn. Es war ein kulturelles Machtzentrum.

Henry Irving verstand diese Welt wie kaum ein anderer. Zeitgenossen beschrieben seine Auftritte mit Begriffen, die auffallend selten technische Fähigkeiten betrafen. Immer wieder ist von »Präsenz«, »Ausstrahlung« oder »Suggestion« die Rede. Man sprach davon, dass er einen Raum beherrsche, bevor er überhaupt ein Wort gesagt habe. Seine Gesten waren sparsam, seine Bewegungen kontrolliert, seine Stimme konnte innerhalb weniger Sätze von fast flüsternder Intimität zu überwältigender Autorität wechseln. Irving spielte nicht bloß Rollen. Er erzeugte Atmosphären.

Gerade diese Beobachtung verdient größere Aufmerksamkeit, als ihr gewöhnlich zuteilwird. Denn Bram Stoker verbrachte nahezu dreißig Jahre damit, diesen Mann aus nächster Nähe zu beobachten. Er organisierte seine Tourneen, führte seine Korrespondenz, plante Gastspiele, begleitete ihn nach Nordamerika und kümmerte sich um unzählige organisatorische Einzelheiten, die das Publikum niemals wahrnahm. Während Irving auf der Bühne stand, lernte Stoker hinter den Kulissen eine andere Kunst: die Inszenierung.

Diese Erfahrung wirkt in *Dracula* auf Schritt und Tritt nach. Der Graf erscheint erstaunlich selten unmittelbar. Seine Wirkung entsteht vor allem dadurch, dass andere über ihn sprechen, auf ihn warten oder seine Spuren entdecken. Lange bevor der Leser *Dracula* kennenlernt, hat sich bereits eine Atmosphäre des Unheimlichen aufgebaut. Stoker arbeitet hier mit einem dramaturgischen Prinzip, das jeder große Theaterregisseur kennt: Die Erwartung kann stärker wirken als die Erscheinung selbst.

Bemerkenswert ist zudem, wie häufig Zeitgenossen Irvings dieselben Eigenschaften hervorhoben, die später mit *Dracula* verbunden wurden. Seine ungewöhnliche Körperhaltung, das schmale Gesicht, die langen Hände und der durchdringende Blick tauchen in Erinnerungen ehemaliger Zuschauer immer wieder auf. Schon früh entstand deshalb die Vermutung, Irving habe als unmittelbares Vorbild für den Grafen gedient. Ganz von der Hand zu weisen ist diese Annahme nicht. Gleichwohl greift sie zu kurz. Wer nur nach äußerlichen Ähnlichkeiten sucht, verfehlt den eigentlichen Zusammenhang.

Stoker übernahm nicht Henry Irvings Gesicht.

Er übernahm seine Wirkung.

Das ist ein fundamentaler Unterschied.

Dracula betritt einen Raum wie ein großer Schauspieler die Bühne. Er zwingt den Blick auf sich, ohne laut werden zu müssen. Seine Autorität entsteht nicht aus körperlicher Gewalt, sondern aus einer Form kontrollierter Selbstbeherrschung. Selbst seine Höflichkeit besitzt etwas Einschüchterndes. Der Graf bittet selten. Er formuliert Erwartungen. Er bewegt sich mit jener Gelassenheit eines Menschen, der überzeugt ist, dass ihm die Zeit gehört. Auch dies erinnert weniger an den traditionellen Dämon der Volksüberlieferung als an einen Schauspieler, der jede Bewegung bewusst setzt.

Hier öffnet sich eine weitere Perspektive auf Stokers Roman. Das Theater des ausgehenden 19. Jahrhunderts war eine Kunst der Illusion. Kulissen verwandelten sich in Landschaften, Gaslicht erzeugte Stimmungen, Musik steigerte Emotionen, und Schauspieler ließen das Publikum für wenige Stunden vergessen, dass alles Geschehen lediglich Darstellung war. *Dracula* beherrscht dieselbe Kunst. Auch er lebt von der Inszenierung. Er erscheint und verschwindet, spielt mit Licht und Dunkelheit, kontrolliert den Augenblick seines Auftretens und versteht es, Angst lange vor der eigentlichen Bedrohung entstehen zu lassen.



Vielleicht erklärt dies, weshalb der Roman bis heute eine so außergewöhnliche Bildkraft besitzt. Stoker dachte nicht allein in Sätzen. Er dachte in Szenen. Der nächtliche Hof des Schlosses, die Kutsche im Borgo-Pass, die Ankunft der Demeter in Whitby, Lucys Schlafzimmer, Carfax Abbey – all diese Orte besitzen die Prägnanz sorgfältig komponierter Bühnenbilder. Der Theatermann Stoker wusste, dass Erinnerung weniger an Handlungen haftet als an Bildern.

Doch Henry Irving vermittelte ihm noch etwas anderes, das für Dracula vielleicht ebenso bedeutsam wurde: den Blick auf Macht als Darstellung. Das viktorianische Publikum erwartete von einem großen Schauspieler nicht Authentizität, sondern Überzeugungskraft. Irving musste nicht Hamlet sein; er musste das Publikum glauben lassen, Hamlet zu sein. Dieselbe Logik bestimmt den Grafen. Dracula herrscht nicht, weil er stärker wäre als alle anderen. Er herrscht, weil er die Wahrnehmung seiner Gegner beherrscht.

Hier nähert sich der Roman einer Einsicht, die weit über das Theater hinausweist. Politische Macht, gesellschaftliches Prestige und kulturelle Autorität beruhen selten allein auf materiellen Voraussetzungen. Sie leben von Bildern, Symbolen und Ritualen. In diesem Sinne ist Dracula auch ein Roman über Inszenierung. Der Graf ist nicht nur ein Vampir. Er ist ein Meister der Selbstdarstellung.

Gerade deshalb erscheint Henry Irving im Rückblick weniger als Vorbild einer einzelnen Romanfigur denn als Lehrer einer ästhetischen Haltung. Von ihm lernte Bram Stoker, dass Wirkung oft wichtiger ist als Erklärung, dass Präsenz nicht Lautstärke bedeutet und dass das Unsichtbare auf der Bühne mitunter stärker wirkt als das Sichtbare. Diese Lektionen verwandelte er später in Literatur. Der Roman wurde zur Bühne, die Kapitel zu Akten, und Graf Dracula erhielt jene Aura, die ihn bis heute von zahllosen Nachahmern unterscheidet.

Als Bram Stoker schließlich begann, seinen Roman zu schreiben, brachte er daher nicht nur historische Quellen, Reiseberichte und medizinische Abhandlungen an den Schreibtisch. Er brachte fast drei Jahrzehnte Theatererfahrung mit. Vielleicht ist dies der eigentliche Grund, weshalb Dracula bis heute nicht nur gelesen, sondern immer wieder gespielt, verfilmt und neu interpretiert wird. Der Roman trägt seine Bühnenherkunft in jeder Szene in sich.

Florence, Oscar Wilde und der Schritt nach London

Der Wechsel nach London war zugleich eine private Entscheidung. 1878 heiratete Stoker Florence Balcombe, eine junge Dublinerin, die zuvor von Oscar Wilde umworben worden war. Wilde und Stoker kannten sich aus dem akademischen und gesellschaftlichen Leben Dublins; beide bewegten sich zeitweise in denselben Kreisen. Aus dieser Konstellation wurde später gern ein romantisches Dreieck konstruiert. Die Quellen geben dafür weniger her, als die Legende vermuten lässt. Sicher ist jedoch, dass Florence für beide Männer zu einer wichtigen biographischen Verbindung wurde.



Noch im Jahr der Heirat folgte Stoker Henry Irving nach London und übernahm Aufgaben am Lyceum Theatre. Florence führte dort einen eigenen gesellschaftlichen Haushalt, bewegte sich in künstlerischen Kreisen und zog den gemeinsamen Sohn Irving Noel groß, der 1879 geboren wurde. In vielen Darstellungen erscheint sie lediglich als Frau an der Seite des Theatermanagers. Tatsächlich war sie später die entschiedenste Verwalterin seines literarischen Erbes.

Oscar Wildes Verurteilung im Jahr 1895 verlieh den viktorianischen Debatten über Doppelleben, gesellschaftliche Abweichung und verborgene Identitäten eine neue Schärfe. Ein direkter Schlüssel zu Dracula ist darin nicht zu finden. Stoker äußerte sich zu Wilde auffallend zurückhaltend, und jede psychologische Gewissheit wäre Spekulation. Als zeitgeschichtlicher Hintergrund gehört der Fall dennoch in Stokers London: Er zeigte, wie schnell eine gefeierte Persönlichkeit aus der respektablen Gesellschaft ausgestoßen werden konnte und wie dünn die Grenze zwischen öffentlicher Rolle und geheimer Existenz geworden war.

X. Whitby – Wo aus einer Randnotiz Weltliteratur wurde

Es gibt Orte, die durch historische Ereignisse berühmt werden, und es gibt Orte, deren eigentliche Bedeutung erst im Nachhinein sichtbar wird. Whitby gehört zur zweiten Kategorie. Das kleine Hafenstädtchen an der Küste Yorkshires war gegen Ende des 19. Jahrhunderts ein beliebtes Seebad der englischen Mittelschicht. Besucher kamen wegen der frischen Luft, der Steilküste und der Ruine der Benediktinerabtei, die hoch über der Nordsee auf einem Felsen thronte. Die Stadt besaß eine lange Walfängertradition, einen geschäftigen Hafen und jene eigentümliche Mischung aus Vergangenheit und Gegenwart, wie sie für viele englische Küstenorte charakteristisch war. Bram Stoker verbrachte hier mehrere

Sommer. Betrachtet man seine Notizbücher, gewinnt man jedoch den Eindruck, dass er kaum Urlaub machte. Whitby wurde für ihn zu einem Freiluftarchiv.

Wer heute durch die engen Straßen der Altstadt geht, erkennt noch immer vieles von jener Topographie, die im Roman eine so zentrale Rolle spielt. Die berühmten 199 Stufen führen von der Kirche St. Mary zur Abtei hinauf. Von dort fällt der Blick auf den Hafen, die Mündung des Flusses Esk und die offene Nordsee. Stoker wanderte diese Wege immer wieder. Er beobachtete Wetterumschwünge, notierte Ortsnamen und hielt die eigentümliche Atmosphäre fest, die entsteht, wenn Nebel vom Meer heraufzieht und die Konturen der Landschaft verschwimmen. Diese Landschaft wird im Roman nicht bloß beschrieben. Sie übernimmt eine dramaturgische Funktion. Das Meer bringt den Fremden nach England, die Abtei erinnert an eine tiefere Vergangenheit, und die Klippen bilden jene Schwelle zwischen Land und Wasser, an der Wirklichkeit und Legende ineinander überzugehen scheinen.

Den entscheidenden Fund machte Stoker jedoch nicht im Freien, sondern in der öffentlichen Bibliothek Whitbys. Dort stieß er auf William Wilkinsons 1820 erschienene Studie *An Account of the Principalities of Wallachia and Moldavia*. Das Buch zählt weder zu den großen historischen Werken seiner Zeit noch zu den Klassikern der Reiseliteratur. Es handelt sich um einen nüchternen Bericht eines britischen Diplomaten über politische Verhältnisse, Verwaltung und Geschichte der beiden Donaufürstentümer. Für die meisten Leser wäre dieses Werk kaum mehr als eine bibliographische Randnotiz gewesen. Für Bram Stoker wurde es zum Katalysator einer literarischen Idee.

In den erhaltenen Arbeitsheften lässt sich dieser Augenblick nahezu verfolgen. Frühere Entwürfe nennen den Vampir noch nicht „Dracula“. Erst nach der Lektüre Wilkinsons erscheint der Name, während ältere Bezeichnungen gestrichen werden. Es gehört zu den seltenen Glücksfällen der Literaturgeschichte, dass sich eine solche Entscheidung in den Quellen nachvollziehen lässt. Der Augenblick, in dem ein Name gefunden wird, ist oft zugleich der Augenblick, in dem eine Figur ihre endgültige Gestalt gewinnt.

Spätere Generationen haben aus dieser Entdeckung allerdings häufig mehr gemacht, als die Quellen hergeben. Bis heute hält sich hartnäckig die Vorstellung, Bram Stoker habe eine umfassende Biographie Vlad III. Țepeș studiert und seinen Roman unmittelbar auf den walachischen Fürsten gegründet. Die erhaltenen Notizbücher sprechen dagegen. Wilkinson erwähnt Vlad lediglich knapp. Stoker übernahm den Namen und wohl auch den Hinweis, dass „Dracula“ mit Vorstellungen von Tapferkeit oder vom „Teufel“ verbunden worden sei. Für eine detaillierte historische Rekonstruktion des Fürsten reichen diese wenigen Seiten jedoch nicht aus. Der literarische Dracula ist deshalb keine verschlüsselte Darstellung Vlad Țepeșs, sondern eine eigenständige Schöpfung, die einen historischen Namen mit einem europäischen Mythos verbindet.

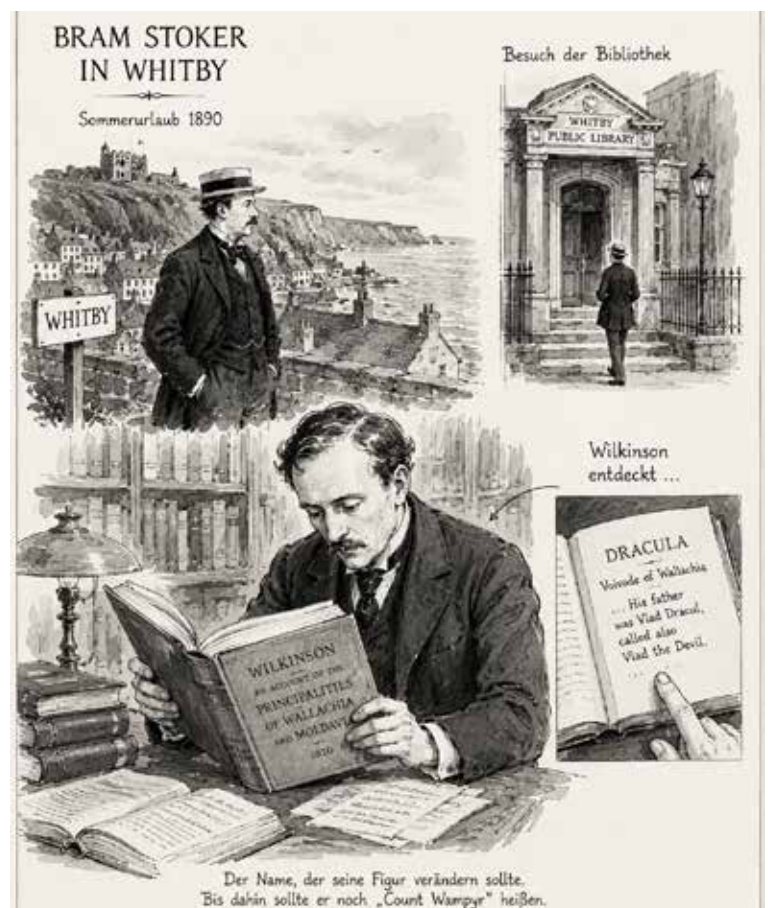
Gerade diese Unterscheidung ist von erheblicher Bedeutung. Die moderne Populärkultur hat historische Person und literarische Figur nahezu unauflöslich mit-

einander verschmolzen. Tourismus, Film und Werbung erzählen häufig dieselbe Geschichte: Hier lebte Vlad der Pfähler, dort entstand Dracula. Für den Historiker ist eine solche Gleichsetzung problematisch. Sie verwischt den Unterschied zwischen Geschichte und Literatur. Stoker interessierte sich nicht für historische Genauigkeit um ihrer selbst willen. Er suchte nach einem Namen, der Alter, Fremdheit und Autorität zugleich ausstrahlte. In diesem Sinne war Wilkinson weniger Quelle einer Biographie als Auslöser einer Imagination.

Whitby schenkte Stoker jedoch weit mehr als einen Namen. Während seiner Aufenthalte sammelte er Geschichten über Schiffsunglücke, Sturmfluten und den Alltag der Seeleute. Besonders beschäftigte ihn der spektakuläre Schiffbruch der russischen Brigg Dmitry, die 1885 bei schwerem Wetter in den Hafen getrieben wurde. Im Roman verwandelt sich dieses reale Ereignis in die Ankunft der Demeter. Aus nüchterner Lokalgeschichte wird eine der eindringlichsten Szenen der Weltliteratur. Der Kapitän ist tot, die Mannschaft verschwunden, und nur ein großer schwarzer Hund springt an Land und verschwindet zwischen den Gräbern. Wieder zeigt sich Stokers Arbeitsweise: Er übernimmt keine Geschichte unverändert. Er verdichtet sie, verbindet sie mit anderen Motiven und verleiht ihr eine neue symbolische Bedeutung.

Hier offenbart sich ein Prinzip, das für den gesamten Roman gilt. Stoker erfindet selten aus dem Nichts. Er komponiert. Wie ein Historiker sammelt er Quellen, wie ein Dramaturg ordnet er sie und wie ein Romancier verwandelt er sie in eine Erzählung. Die Wirklichkeit bleibt erkennbar, doch sie erscheint in einer neuen Ordnung. Gerade diese Ordnung erzeugt jene eigentümliche Glaubwürdigkeit, die Dracula bis heute von vielen späteren Vampirromanen unterscheidet.

Die Rosenbach-Notizbücher, die heute in Philadelphia aufbewahrt werden, erlauben einen seltenen Blick auf diesen Prozess. Sie zeigen keinen vom Genie überwältigten Dichter, sondern einen Autor bei der Arbeit. Namen werden gestrichen, Kapitel umgestellt, Fahrzeiten überprüft, Wetterverhältnisse notiert und historische Exzerpte ergänzt. Man beobachtet gewissermaßen, wie Literatur entsteht, lange bevor der erste zusammenhängende Satz geschrieben wird. Es sind Arbeitsblätter, keine Kunstwerke – und gerade deshalb gehören sie zu den aufschlussreichsten Dokumenten der europäischen Literaturgeschichte.



Vielleicht liegt hierin auch die tiefere Bedeutung Whitbys. Die Stadt ist nicht



deshalb wichtig, weil dort Dracula spielt. Sie ist wichtig, weil sich hier die Methode Bram Stokers erkennen lässt. Er betrachtete Landschaften nicht als Kulissen, Bücher nicht als Autoritäten und Legenden nicht als Wahrheiten. Alles wurde Material. Erst im

Zusammenspiel von Beobachtung, Lektüre und Vorstellungskraft entstand jene literarische Welt, die der Leser später für selbstverständlich hält. Die eigentliche Geburt Draculas vollzog sich deshalb weder in den Karpaten noch in London. Sie vollzog sich an einem Bibliothekstisch in Whitby, an dem ein Schriftsteller begann, die verstreuten Fragmente europäischer Geschichte zu einem neuen Mythos zusammenzufügen.

XI. Dem Autor beim Denken zusehen

Die Literaturwissenschaft besitzt einen seltenen Luxus. Von den meisten großen Romanen kennen wir das fertige Werk, manchmal einzelne Entwürfe oder Briefe des Autors. Wie aber ein Roman tatsächlich entsteht – welche Gedanken verworfen, welche Figuren verändert, welche Ideen erst spät entwickelt werden –, bleibt häufig verborgen. Im Fall Bram Stokers verhält es sich anders. Seine Arbeitsunterlagen sind in ungewöhnlichem Umfang erhalten geblieben. Wer sie studiert, begegnet keinem geheimnisvollen Schöpfungsakt, sondern einem Prozess beharrlicher intellektueller Arbeit. Gerade diese Nüchternheit macht ihren besonderen Reiz aus.

Die heute in der Rosenbach Library in Philadelphia aufbewahrten Notizhefte gehören deshalb zu den bedeutendsten literarischen Manuskriptbeständen des späten 19. Jahrhunderts. Sie umfassen keine frühe Romanfassung im eigentlichen Sinn, sondern eine Sammlung von Arbeitsblättern: Figurenlisten, Chronologien, Reisepläne, Exzerpte aus historischen Werken, Berechnungen von Entfernungen, Wetterbeobachtungen, Namensvarianten und dramaturgische Skizzen. Der Ein-

druck, den diese Blätter hinterlassen, unterscheidet sich grundlegend von jenem romantischen Bild des inspirierten Dichters, das sich bis heute hartnäckig hält. Man blickt einem Mann über die Schulter, der seinen Stoff organisiert.

Bereits die äußere Form der Aufzeichnungen ist aufschlussreich. Stoker schreibt knapp. Ganze Gedankengänge erscheinen in wenigen Stichworten. Namen werden ersetzt, Pfeile verbinden einzelne Abschnitte, Randbemerkungen korrigieren frühere Überlegungen. Vieles erinnert eher an die Arbeitsweise eines Juristen oder Verwaltungsbeamten als an die eines Romanciers. Diese Beobachtung überrascht nur auf den ersten Blick. Stoker hatte jahrelang Verwaltungsaufgaben übernommen, Verträge geprüft, Tournen organisiert und umfangreiche Korrespondenzen geführt. Seine berufliche Erfahrung bestand darin, komplexe Vorgänge übersichtlich zu strukturieren. Dieselbe Fähigkeit übertrug er auf den Roman.

Gerade deshalb lohnt es sich, einen Augenblick bei den Figurenlisten zu verweilen. In ihnen begegnen die Romanhelden zunächst nicht als psychologisch ausgearbeitete Charaktere, sondern als Funktionen innerhalb eines größeren Zusammenhangs. Wer weiß was? Wer befindet sich wann an welchem Ort? Welche Information muss dem Leser zu welchem Zeitpunkt zugänglich sein? Solche Fragen bestimmen die Notizen weit stärker als stilistische Formulierungen. Das eigentliche Problem Stokers lautet nicht: Wie schreibe ich einen schönen Satz?



Es lautet: Wie verhindere ich, dass die Konstruktion des Romans in sich zusammenfällt?

Hier zeigt sich eine erstaunliche Nähe zur Architektur. Bevor ein Gebäude errichtet wird, entstehen Grundrisse, Schnitte und statische Berechnungen. Niemand würde behaupten, der Bauplan sei bereits das Haus. Zugleich wäre das Haus ohne den Plan nicht denkbar. Die Rosenbach-Notizhefte erfüllen eine ähnliche Funktion. Sie bilden das statische Gerüst eines Romans, dessen erzählerische Eleganz leicht darüber hinwegtäuscht, wie sorgfältig seine Konstruktion vorbereitet wurde.

Besonders eindrucksvoll sind jene Seiten, auf denen Stoker die Chronologie der Handlung entwickelt. Die Ereignisse müssen ineinandergreifen, obwohl sie aus Tagebüchern, Briefen, Telegrammen und Zeitungsartikeln verschiedener Figuren bestehen. Jeder Eintrag setzt voraus, dass ein anderer bereits geschrieben wurde. Jede Ortsveränderung muss mit den tatsächlichen Fahrplänen der Eisenbahn vereinbar sein. Jede Schiffsreise benötigt die richtige Dauer. Diese Präzision ist keineswegs pedantischer Selbstzweck. Sie bildet die Voraussetzung jener Glaubwürdigkeit, die den Roman bis heute auszeichnet. Der Leser zweifelt nicht an der Logik der Ereignisse, weil deren zeitliche Ordnung bis ins Detail vorbereitet wurde.

Gerade hier offenbart sich eine bemerkenswerte Parallele zur wissenschaftlichen Arbeitsweise des 19. Jahrhunderts. Dieselbe Epoche, in der Archive ihre Bestände systematisierten, Museen Sammlungen katalogisierten und Naturwissenschaftler ihre Beobachtungen immer genauer dokumentierten, brachte einen Schriftsteller hervor, der auch seine Phantasie zunächst ordnete, bevor er ihr freien Lauf ließ. Man könnte sagen, dass Stoker die Methoden des viktorianischen Wissens auf die literarische Imagination übertrug.

Diese Einsicht verändert auch den Blick auf den Roman selbst. Oft wird Dracula als Triumph der Phantasie beschrieben. Das ist richtig, aber nur die halbe Wahrheit. Die Phantasie erhält ihre Überzeugungskraft gerade deshalb, weil sie auf einer außerordentlich disziplinierten Vorbereitung beruht. Hinter jeder Szene stehen Berechnungen, hinter jeder Ortsbeschreibung Recherchen, hinter jeder historischen Anspielung eine Quelle. Stoker vertraute seiner Einbildungskraft – doch er zwang sie zunächst durch die Schule der Genauigkeit.

Von besonderem Interesse ist in diesem Zusammenhang die Entwicklung des Grafen selbst. Die Arbeitshefte zeigen, dass zentrale Elemente der Figur keineswegs von Anfang an feststanden. Namen verändern sich, Handlungsstränge werden verworfen, einzelne Motive treten hinzu, andere verschwinden. Daraus folgt eine wichtige Erkenntnis. Dracula entstand nicht in einem einzigen schöpferischen Augenblick. Er entwickelte sich Schritt für Schritt. Die berühmteste Gestalt der modernen Horrorliteratur verdankt ihre Existenz nicht einer plötzlichen Inspiration, sondern einer Folge sorgfältiger Entscheidungen.

Vielleicht erklärt gerade dies die außergewöhnliche Geschlossenheit des Romans. Viele Werke der phantastischen Literatur wachsen während des Schreibens über ihren ursprünglichen Plan hinaus. Bei Stoker scheint der umgekehrte Weg vorzuliegen. Je weiter die Arbeit fortschreitet, desto stärker verdichtet sich die Kons-

truktion. Alles Überflüssige wird entfernt, bis schließlich jene Form erreicht ist, die den Eindruck natürlicher Selbstverständlichkeit erweckt. Der Leser nimmt die Architektur kaum noch wahr. Er erlebt nur noch die Geschichte.

Hier berühren sich Handwerk und Kunst auf exemplarische Weise. Der literarische Mythos erscheint im fertigen Werk zeitlos, beinahe unvermeidlich. Die Notizhefte erzählen eine andere Geschichte. Sie zeigen Zweifel, Korrekturen und Umwege. Gerade darin liegt ihr unschätzbarer Wert. Sie nehmen dem Roman nichts von seinem Geheimnis. Sie verlagern es lediglich. Das Rätsel besteht nun nicht mehr darin, wie Dracula handelt, sondern darin, wie aus einer Vielzahl unscheinbarer Notizen eine der dauerhaftesten Figuren der Weltliteratur entstehen konnte.

Vielleicht liegt darin auch eine allgemeinere Einsicht über Literatur. Große Romane beginnen selten mit großen Ideen. Häufig beginnen sie mit einer Karte, einer Randbemerkung, einer durchgestrichenen Namensliste oder einem sorgfältig notierten Fahrplan. Erst rückblickend erkennt man, dass aus diesen scheinbar beiläufigen Aufzeichnungen ein Werk hervorgegangen ist, das Generationen von Lesern beschäftigen sollte. Die Rosenbach-Notizhefte dokumentieren deshalb nicht nur die Entstehung von Dracula. Sie dokumentieren den Augenblick, in dem sorgfältige Recherche in Literatur übergeht – und Literatur schließlich in Mythos.

XII. 1897 – Ein Roman erscheint

Ende Mai 1897 erschien bei Archibald Constable & Company in London ein Roman mit dem schlichten Titel Dracula. Der Einband war in gelbem Leinen gehalten, der Titel in roten Buchstaben geprägt. Über den genauen Erscheinungstag widersprechen sich die bibliographischen Angaben; zeitgenössische Anzeigen nennen die letzten Maitage. Bram Stoker war in London als Leiter des Lyceum Theatre bekannt, nicht jedoch als Schriftsteller von erstem Rang. Seine früheren Bücher hatten Aufmerksamkeit gefunden, aber keinen nachhaltigen Eindruck auf den literarischen Markt hinterlassen. Nichts deutete darauf hin, dass gerade dieses Werk einmal zu den einflussreichsten Romanen der Weltliteratur gehören würde.

Die erste Ausgabe war keineswegs ein Misserfolg. Der Roman fand Leser und erhielt zahlreiche wohlwollende, teils enthusiastische Rezensionen. Er wurde für seine Spannung, seine unheimliche Atmosphäre und seine erzählerische Konsequenz gelobt. Ein beherrschendes literarisches Ereignis war Dracula dennoch nicht. Das Buch erschien in einer außerordentlich dichten literarischen Öffentlichkeit, geprägt von Thomas Hardy, Rudyard Kipling, Henry James und den weiterhin nachwirkenden Kontroversen um Oscar Wilde. Stoker nahm darin zunächst einen bescheidenen Platz ein.

Die zeitgenössische Aufnahme war stärker, als eine später verbreitete Legende vom verkannten Roman glauben lässt. Viele Kritiker erkannten Stokers hand-





werkliche Leistung und verglichen das Buch mit der Tradition von Mary Shelley, Edgar Allan Poe und Ann Radcliffe. Vorbehalte gab es dennoch: Manchen erschien das Grauen zu drastisch, anderen die dokumentarische Anlage zu ausgedehnt. Was kaum jemand absehen konnte, war nicht die Qualität des Romans, sondern die spätere kulturelle Karriere seiner Hauptfigur.

Diese Einschätzung überrascht aus heutiger Sicht, ist historisch jedoch durchaus verständlich. Das viktorianische Publikum verfügte über eine lange Tradition der sogenannten sensation novels, der Gothic Novel und der phantastischen Erzählung. Das Übernatürliche gehörte keineswegs zu den Außenseitern der Literatur. Autoren wie Sheridan Le Fanu, Wilkie Collins oder Robert Louis Stevenson hatten bereits gezeigt, wie wirkungsvoll sich Spannung, Psychologie und das Unheimliche miteinander verbinden ließen. Stokers Roman erschien vielen Lesern daher weniger als Revolution denn als besonders gelungene Fortsetzung einer vertrauten Tradition.

Gerade hierin liegt eine der Ironien der Literaturgeschichte. Die Zeitgenossen sahen vor allem das Bekannte; spätere Generationen erkannten das Neue.

Denn Dracula unterschied sich in einem entscheidenden Punkt von nahezu allen Vorgängern. Der Roman entwickelte kein einzelnes Motiv weiter, sondern verband eine Vielzahl literarischer Traditionen zu einem neuen Ganzen. Der Briefroman traf auf den Abenteuerroman, medizinische Fallgeschichten auf Volksglauben, Reisebeschreibung auf Kriminalroman, theologische Symbolik auf moderne Technik. Diese Verbindung wirkte auf den ersten Blick so selbstverständlich, dass ihre eigentliche Originalität leicht übersehen werden konnte. Große Innovationen erscheinen häufig erst im Rückblick als Innovationen.

Hinzu kam ein zweiter Umstand. Bram Stoker veröffentlichte seinen Roman in einem literarischen Zeitalter, das den psychologischen Realismus besonders hoch schätzte. Henry James, George Meredith oder Thomas Hardy interessierten sich vor allem für das Innenleben ihrer Figuren. Dracula verfolgt eine andere Strategie. Die Charaktere werden weniger durch innere Monologe als durch ihre Handlungen und Dokumente sichtbar. Das entspricht der Logik des Romans, ließ ihn aber manchen Kritikern weniger literarisch erscheinen, als er tatsächlich war.

Auch über den Grafen selbst urteilten die ersten Rezensenten erstaunlich zurückhaltend. Niemand sprach von einer Figur, die den literarischen Kanon dauerhaft verändern werde. Dracula galt als wirkungsvoller Schurke, nicht als zukünftiger Mythos. Vielleicht konnte er das auch gar nicht sein. Mythen entstehen selten im Augenblick ihrer Geburt. Sie bilden sich erst, wenn Generationen beginnen, eine Figur immer wieder neu zu erzählen, zu deuten und zu verändern.

Genau dies sollte mit erstaunlicher Geschwindigkeit geschehen.

Bereits wenige Jahre nach Erscheinen des Romans erschienen Bühnenbearbeitungen, gekürzte Fassungen und Übersetzungen. Doch die eigentliche Verwandlung setzte erst nach Bram Stokers Tod ein. Plötzlich löste sich die Figur von ihrem

Autor. Sie verließ das Buch und begann ein Eigenleben zu führen, das Stoker selbst kaum hätte vorausahnen können. Jede neue Bearbeitung fügte dem Grafen Eigenschaften hinzu, die im Roman nur angedeutet oder überhaupt nicht vorhanden waren. Der elegante Abendanzug, der schwarze Umhang, der hypnotische Blick, der osteuropäische Akzent und schließlich die langen Eckzähne verdanken sich nur zum Teil dem Buch. Sie sind das Ergebnis einer jahrzehntelangen kulturellen Aneignung.

Gerade darin unterscheidet sich *Dracula* von den meisten Romanen seiner Zeit. Das Werk blieb nicht auf seinen ursprünglichen Text beschränkt. Es wurde zum Ausgangspunkt einer ununterbrochenen Reihe neuer Erzählungen. Literatur ging in Theater über, Theater in Film, Film in Populärkultur. Der Graf wechselte die Medien, ohne seine Wiedererkennbarkeit zu verlieren. Mit jeder neuen Generation entfernte er sich ein Stück weiter von Bram Stokers Manuskript und gewann zugleich an weltweiter Bekanntheit.

Vielleicht beginnt hier die eigentliche Geschichte des Romans. Nicht in seiner Veröffentlichung, sondern in seiner fortwährenden Verwandlung. Denn ein literarischer Mythos zeichnet sich nicht dadurch aus, dass er unverändert bleibt. Er zeichnet sich dadurch aus, dass jede Epoche ihn neu erzählt und dennoch glaubt, dieselbe Figur vor sich zu haben. *Dracula* wurde nicht unsterblich, weil Bram Stoker ihn erschuf. Er wurde unsterblich, weil zahllose Leser, Regisseure, Schauspieler und Künstler ihn immer wieder neu erfanden.

Damit trat der Roman in jene seltene Phase ein, die nur wenigen Werken vergönnt ist. Er gehörte seinem Autor nicht länger allein. Er begann, Teil der europäischen Kultur zu werden.

XIII. Die Konstruktion eines Meisterwerks

Dracula wurde 1897 durchaus ernst genommen, doch seine spätere Bedeutung war nicht vorauszusehen. Zeitgenössische Kritiker bewunderten Spannung, Atmosphäre und handwerkliche Geschlossenheit; sie konnten jedoch kaum erkennen, dass der Roman eine Figur freisetzen würde, die Bühne, Film und Populärkultur für mehr als ein Jahrhundert prägen sollte. Zwischen der frühen Anerkennung des Buches und der weltweiten Wirkung des Mythos liegt deshalb kein völliger Gegensatz, wohl aber ein bemerkenswerter Abstand. Er erklärt sich vor allem aus der Form des Romans.

Die einfachste Antwort lautet, dass Bram Stoker den Vampir neu erfand. Sie ist zugleich die unbefriedigendste. Der Vampir existierte lange vor *Dracula*. Die gotische Literatur war etabliert, Schauerromane erfreuten sich großer Beliebtheit, und Autoren wie John Polidori oder Sheridan Le Fanu hatten längst gezeigt, dass sich das Motiv literarisch erfolgreich gestalten ließ. Wer die Bedeutung von *Dracula* allein aus seiner Hauptfigur ableitet, verwechselt Stoff mit Form. Große Literatur entsteht selten dadurch, dass sie einen völlig neuen Gegenstand findet. Sie entsteht dadurch, dass sie bekannte Elemente in einer Weise ordnet, die zuvor niemand für möglich gehalten hat.

Schon der Aufbau des Romans widersetzt sich nahezu allen Erwartungen, die Leser an einen klassischen Erzähler stellen. Es gibt keine allwissende Stimme, die das Geschehen überblickt. Niemand erklärt Zusammenhänge oder bewertet das Verhalten der Figuren. Stattdessen setzt sich die Handlung aus Tagebüchern, Briefen, Telegrammen, Zeitungsartikeln, Schiffsprotokollen und Tonaufzeichnungen zusammen. Jede Figur kennt nur einen Teil der Wahrheit. Erst der Leser fügt die verstreuten Fragmente zu einem Ganzen zusammen.

Diese Konstruktion war für ihre Zeit kühn. Stoker verteilt das Geschehen auf unterschiedliche Medien und Stimmen: Briefe, Tagebücher, Telegramme, Zeitungsausschnitte, ein Schiffsjournal und phonographische Aufzeichnungen. Der Roman besitzt keinen allwissenden Mittelpunkt, sondern ein Netzwerk begrenzter Perspektiven. Wahrheit entsteht aus dem Vergleich von Zeugnissen – und aus



der Arbeit des Lesers, der ihre Beziehungen erkennt.

Gerade deshalb ist der Roman weit mehr als eine Geschichte über Vampire. Er handelt von Wissen. Jede Figur verfügt über Informationen, die anderen fehlen. Jonathan Harker kennt das Schloss, Mina besitzt die organisatorische Übersicht, Dr. Seward dokumentiert seine Beobachtungen auf dem Phonographen, Van Helsing verbindet medizinische Erfahrung mit historischem Wissen, und selbst die

Zeitungsberichte liefern entscheidende Hinweise. Niemand könnte Dracula allein besiegen. Erst die gemeinsame Auswertung aller Dokumente macht den Gegner sichtbar. Betrachtet man den Roman unter diesem Gesichtspunkt, erscheint er weniger als Schauerliteratur denn als eine frühe Studie über kollektive Intelligenz.

Hinzu kommt eine zweite Eigenheit, die leicht übersehen wird. Der Titelheld verschwindet über weite Strecken des Romans beinahe vollständig. Nachdem Jonathan Harker das Schloss verlassen hat, tritt Dracula überraschend selten unmittelbar auf. Seine Anwesenheit zeigt sich vor allem in ihren Folgen: Krankheiten, rätselhafte Todesfälle, verschwundene Tiere, merkwürdige Zufälle oder verstörende Träume. Der Graf wird nicht durch ständige Präsenz bedrohlich, sondern durch seine Abwesenheit. Der Leser begegnet weniger der Figur selbst als ihren Spuren.

Auch hierin unterscheidet sich Stoker von vielen späteren Autoren. Das Kino machte Dracula zum Hauptdarsteller jeder Szene. Der Roman hingegen behandelt ihn beinahe wie eine Naturgewalt. Man sieht den Sturm, bevor man den Wind erkennt. Diese erzählerische Zurückhaltung verleiht der Figur ihre eigentümliche Größe. Das Unbekannte verliert seine Wirkung, sobald es vollständig sichtbar wird. Stoker wusste, dass das Unsichtbare die stärkste Form literarischer Präsenz sein kann.

Ebenso bemerkenswert ist die Art, wie der Roman seine Spannung erzeugt. Moderne Thriller leben häufig von Überraschungen, schnellen Wendungen und spektakulären Enthüllungen. Dracula verfolgt die entgegengesetzte Strategie. Der Leser weiß oft früher als die Figuren, dass Gefahr droht. Gerade dieses Wissensgefälle erzeugt jene eigentümliche Beklemmung, die den Roman bis heute lesbar macht. Man beobachtet Menschen, die mit den Werkzeugen wissenschaftlicher Vernunft einer Wirklichkeit begegnen, deren Regeln sie zunächst nicht verstehen. Die Spannung entsteht weniger aus der Frage, ob Dracula existiert, sondern daraus, wann seine Verfolger endlich begreifen, womit sie es zu tun haben.

Hier zeigt sich die eigentliche Meisterschaft Bram Stokers. Er verbindet zwei Denkweisen, die im Europa des späten 19. Jahrhunderts häufig als Gegensätze erschienen. Auf der einen Seite stehen Medizin, Technik, Statistik und moderne Kommunikation. Auf der anderen Seite Volksglaube, religiöse Symbolik und jahrhundertealte Legenden. Der Roman entscheidet sich nicht für eine dieser Welten. Er führt beide zusammen. Gerade deshalb besitzt Dracula jene erstaunliche Offenheit, die jede Generation neu interpretieren kann. Für die einen ist er ein religiöser Roman, für andere eine Parabel über Krankheit, Sexualität oder Macht; wieder andere lesen ihn als Geschichte über Migration, Kolonialismus oder die Verletzlichkeit moderner Gesellschaften. Kaum ein anderer Roman des Fin de Siècle hat eine vergleichbare Fülle unterschiedlicher Deutungen hervorgebracht.

Vielleicht ist genau dies das sicherste Kennzeichen eines Meisterwerks. Es beantwortet seine eigenen Fragen nicht endgültig. Es bleibt offen für neue Lesarten, weil es komplexer ist als jede einzelne Interpretation. Große Literatur erschöpft

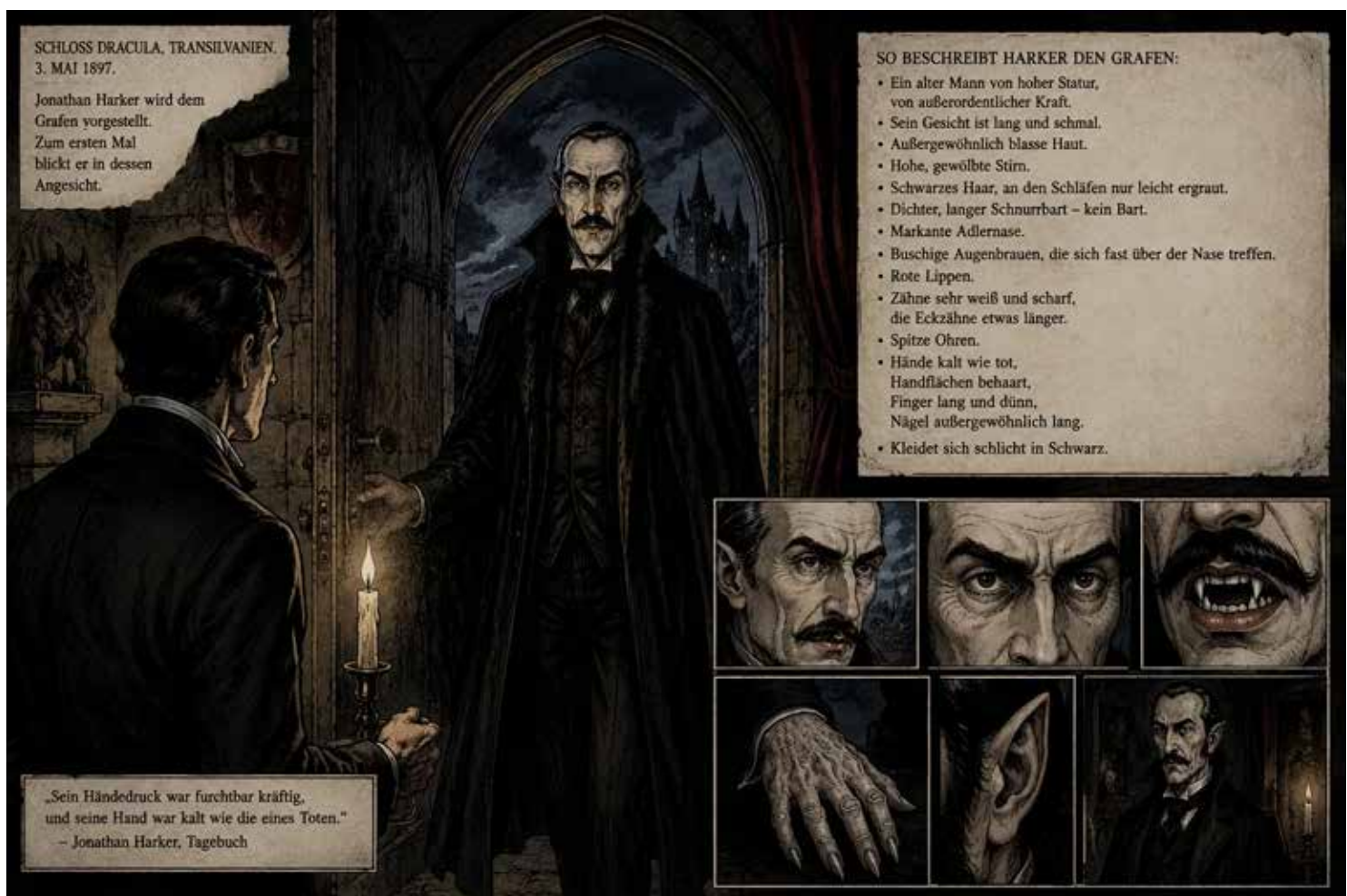
sich nicht darin, gelesen zu werden. Sie verlangt danach, immer wieder neu gelesen zu werden. In diesem Sinne ist Dracula kein Denkmal des viktorianischen Zeitalters. Der Roman ist ein Gesprächspartner, dessen Antworten sich mit jeder Epoche verändern, ohne dass sich der Text selbst ändern müsste.

So betrachtet liegt Bram Stokers eigentliche Leistung weder in der Erfindung des Vampirs noch in der Schaffung einer unvergesslichen Figur. Seine größte Leistung besteht darin, einen Roman geschrieben zu haben, der sich jeder abschließenden Erklärung entzieht. Er verbindet Mythos und Moderne, Wissenschaft und Aberglauben, Dokumentation und Fiktion zu einer Form, die bis heute überraschend gegenwärtig wirkt. Darin liegt seine eigentliche Unsterblichkeit – und vielleicht auch die seines Autors.

XIV. Die Sprache der Angst

Es gehört zu den auffälligsten Eigenheiten der Dracula-Forschung, dass sie sich häufig stärker mit dem Vampir beschäftigt als mit dem Schriftsteller. Kaum ein anderer Roman ist so intensiv unter historischen, psychologischen oder kulturwissenschaftlichen Gesichtspunkten untersucht worden. Demgegenüber gerät leicht in Vergessenheit, dass Bram Stoker zunächst eine sprachliche Leistung vollbrachte. Mythen entstehen nicht allein durch Ideen. Sie entstehen durch Sätze.

Wer Dracula heute nach langer Zeit erneut liest, erlebt deshalb eine kleine Über-



raschung. Der Roman schreibt sich ganz anders, als man es aufgrund seines Nachruhms erwarten würde. Seine Sprache ist weder barock ausgeschmückt noch von jener dekadenten Sinnlichkeit, die viele spätere Vampirgeschichten prägt. Stoker vermeidet rhetorische Übersteigerungen. Seine Figuren berichten, beobachten und protokollieren. Sie beschreiben Vorgänge oft mit einer Nüchternheit, die eher an Reiseberichte, medizinische Fallakten oder private Tagebücher erinnert als an einen klassischen Schauerroman.

Gerade diese Sachlichkeit ist eines der großen literarischen Kunststücke des Romans. Das Grauen wird nicht behauptet, sondern dokumentiert. Jonathan Harker notiert zunächst höflich die Eigenheiten seines Gastgebers. Dr. Seward beschreibt Lucys Zustand mit der Genauigkeit eines Arztes. Mina Harker sammelt Briefe, ordnet Aufzeichnungen und tippt Manuskripte ab. Fast jede Figur versucht zunächst, das Ungewöhnliche mit den Mitteln gewöhnlicher Sprache zu erfassen. Erst allmählich gerät dieses sprachliche Ordnungssystem an seine Grenzen. Die Wirklichkeit verändert sich schneller als die Begriffe, mit denen sie beschrieben werden kann.

Hier berührt Stoker ein Problem, das weit über die Literatur hinausweist. Das 19. Jahrhundert war von dem Vertrauen geprägt, jede Erscheinung lasse sich benennen, klassifizieren und wissenschaftlich erklären. Naturgeschichte, Medizin und Psychiatrie entwickelten immer feinere Systeme der Beschreibung. Auch Dracula beginnt in diesem Geist. Seine Figuren glauben an die Genauigkeit ihrer Beobachtungen. Doch mit jeder neuen Begegnung zeigt sich, dass ihre Sprache hinter der Erfahrung zurückbleibt. Sie verfügen über Wörter für Krankheit, Schlafwandeln oder Blutverlust – nicht aber für einen Untoten.

Diese sprachliche Verunsicherung vollzieht sich fast unmerklich. Stoker verzichtet auf dramatische Erklärungen. Stattdessen häufen sich kleine Irritationen. Ein Blick wird als ungewöhnlich beschrieben, ohne dass sein Grund genannt werden könnte. Ein Schweigen erhält mehr Gewicht als eine Rede. Türen stehen offen, obwohl sie verschlossen sein müssten. Tiere reagieren auf eine Gefahr, die Menschen noch nicht erkennen. Der Leser bewegt sich in einer Welt, deren Ordnung sich langsam verschiebt. Die Sprache registriert diese Veränderung, lange bevor sie sie versteht.

Gerade hierin unterscheidet sich Stoker von Edgar Allan Poe. Poe sucht häufig den Ausnahmezustand, den fiebrigen Monolog, die extreme seelische Erregung. Seine Erzähler sprechen aus dem Inneren des Schreckens heraus. Stoker wählt den entgegengesetzten Weg. Seine Figuren versuchen, vernünftig zu bleiben. Sie halten an der Sprache des Alltags fest, selbst als der Alltag längst zerbrochen ist. Das Grauen gewinnt dadurch eine eigentümliche Glaubwürdigkeit. Nicht weil es lauter beschrieben wird, sondern weil es sich der Beschreibung entzieht.

Auffällig ist auch der Rhythmus des Romans. Stoker wechselt ständig zwischen Verdichtung und Beschleunigung. Lange Passagen sorgfältiger Beobachtung werden plötzlich von dramatischen Ereignissen unterbrochen. Anschließend kehrt der Text wieder zur dokumentarischen Ruhe zurück. Diese Bewegung erinnert an

das Ein- und Ausatmen. Der Roman gönnt dem Leser kaum Zeit, sich an einen gleichmäßigen Erzählfluss zu gewöhnen. Gerade darin entsteht jene Spannung, die viele spätere Autoren zwar nachahmten, aber selten erreichten.

Hinzu kommt ein weiteres Stilmittel, das heute beinahe selbstverständlich erscheint, im ausgehenden 19. Jahrhundert jedoch ungewöhnlich war: die Vielzahl unterschiedlicher Stimmen. Jonathan Harker schreibt anders als Mina. Dr. Seward klingt anders als Van Helsing. Die Briefe Lucys unterscheiden sich im Ton von den Zeitungsberichten, und selbst die Schiffsprotokolle besitzen ihre eigene sprachliche Eigenart. Stoker gibt jeder Quelle ihre eigene Form. Dadurch entsteht der Eindruck, man lese keine literarische Konstruktion, sondern eine Sammlung authentischer Dokumente. Die Kunst besteht gerade darin, dass diese Authentizität vollständig erfunden ist.

Diese Technik verweist auf ein bemerkenswertes Vertrauen in den Leser. Stoker erklärt nur selten, wie einzelne Dokumente zusammenhängen. Er setzt voraus, dass der Leser Beziehungen erkennt, Widersprüche bemerkt und Lücken selbst schließt. Damit behandelt er sein Publikum nicht als passiven Konsumenten, sondern als Mitdenker. Der Roman verlangt Aufmerksamkeit, Geduld und die Bereitschaft, aus verstreuten Hinweisen ein Ganzes zu rekonstruieren. In einer Zeit, in der Literatur zunehmend auf unmittelbare Wirkung setzt, erscheint dieses Vertrauen fast ungewöhnlich modern.

Vielleicht erklärt gerade dies die anhaltende Faszination des Romans. Dracula erzeugt seine Wirkung nicht durch sprachliche Exzesse, sondern durch Kontrolle. Der Schrecken entsteht aus dem, was unausgesprochen bleibt. Die berühmtesten Szenen des Romans leben nicht von spektakulären Beschreibungen, sondern von einer Genauigkeit, die den Leser zwingt, das Unsichtbare selbst zu ergänzen. Stoker wusste, dass die Phantasie des Lesers jedes Bild übertreffen kann, das ein Autor vollständig ausmalt.

Diese Zurückhaltung verleiht dem Roman eine erstaunliche Zeitlosigkeit. Viele Schauerromane des 19. Jahrhunderts wirken heute überladen, weil ihre Sprache den Geschmack ihrer Epoche allzu deutlich verrät. Dracula entgeht dieser Gefahr weitgehend. Seine Prosa bleibt klar, präzise und funktional. Gerade deshalb altert sie langsamer. Der Roman wirkt nicht modern, weil seine Themen modern geblieben wären. Er wirkt modern, weil seine Sprache auf Effekte verzichtet, die rasch veralten.

Am Ende führt all dies zu einer Einsicht, die für Bram Stoker vielleicht wichtiger ist als jede biographische Einzelheit. Seine eigentliche Begabung lag nicht darin, möglichst schreckliche Bilder zu erfinden. Sie lag darin, den Leser Schritt für Schritt an einen Punkt zu führen, an dem das Unmögliche plötzlich plausibel erscheint. Große Literatur zwingt ihre Leser nicht zum Glauben. Sie schafft eine sprachliche Welt, in der der Zweifel für einen Augenblick verstummt. Genau das gelingt Dracula. Der Roman überzeugt nicht, weil Vampire existieren könnten. Er überzeugt, weil seine Sprache den Leser dazu bringt, diese Möglichkeit für die Dauer der Lektüre ernst zu nehmen.

Darin liegt Bram Stokers vielleicht größte schriftstellerische Leistung. Er schrieb keinen Roman über das Übernatürliche. Er schrieb einen Roman, dessen Sprache das Übernatürliche für einen Moment selbstverständlich erscheinen lässt. Das ist keine Frage des Stoffes. Es ist eine Frage der Literatur.

XV. Der Tod des Autors und die Geburt des Mythos

Als Bram Stoker am 20. April 1912 in London starb, würdigten ihn die Nachrufe vor allem als loyalen Weggefährten Henry Irvings, gewissenhaften Theatermanager und Verfasser zahlreicher Bücher. Dracula war sein bekanntester Roman, doch niemand konnte ahnen, dass der Graf innerhalb weniger Jahrzehnte zu einer der dauerhaftesten Figuren der modernen Kultur werden würde. Die Literaturgeschichte besitzt einen feinen Sinn für Ironie: Den größten Nachruhm erleben Autoren häufig nicht mehr.

Stoker starb am Ende einer Epoche. Zwei Jahre später begann der Erste Weltkrieg; das Europa der Eisenbahnen, großen Theater, imperialen Gewissheiten und des viktorianischen Fortschrittsglaubens zerbrach in den Schützengräben. Es wäre zu einfach, Draculas spätere Karriere unmittelbar aus dieser Katastrophe abzuleiten. Doch die Bilder von Ansteckung, Blutverlust, fremder Macht und gefährdeter Zivilisation fanden nun ein Publikum, dessen historische Erfahrungen dem Roman neue Resonanzräume eröffneten.

Es ist kein Zufall, dass Dracula gerade in den Jahrzehnten nach Stokers Tod seine eigentliche Karriere begann. Der Roman fiel in einen historischen Augenblick, in dem Europa neue Bilder für Angst, Gewalt und Vergänglichkeit suchte. Der Graf bot keine politische Erklärung und keine religiöse Erlösung. Er bot etwas anderes: eine Figur, an der sich das diffuse Gefühl einer aus den Fugen geratenen Welt festmachen ließ.

Den entscheidenden Schritt vollzog jedoch nicht die Literatur, sondern ein junges Medium, das selbst noch um seine künstlerische Form rang: der Film.

Als Friedrich Wilhelm Murnau 1922 *Nosferatu* drehte, besaß seine Produktionsfirma keine Rechte an Stokers Roman. Namen wurden verändert, Schauplätze verlegt, Graf Dracula wurde zu Graf Orlok. Dennoch erkannte jeder Zuschauer sofort die Herkunft der Geschichte. Was als Versuch begann, das Urheberrecht zu umgehen, entwickelte sich zu einer der folgenreichsten Aneignungen der Filmgeschichte. Max Schrecks Orlok war kein eleganter Aristokrat. Er war kahlköpfig, rattenhaft, mit langen Krallen und einer fast krankhaften Blässe. Sein Körper wirkte weniger wie der eines Menschen als wie die Verkörperung einer Seuche.

Florence Stoker gegen den Untoten

Dass *Nosferatu* heute als Meisterwerk der Filmgeschichte gilt, verdankt sich auch einem beinahe grotesken Rechtsstreit. Florence Stoker hatte der deutschen Produktionsfirma Prana-Film keine Erlaubnis zur Verfilmung erteilt. Sie betrachtete



Gary Oldman
(1958–)

Gary Oldman's portrayal of Dracula in Francis Ford Coppola's *Dracula* (1992) brought a new depth of romance, tragedy, and eternal love to the legendary vampire.



DRACULA

By
BRAM STOKER

WESTMINSTER
ARCHIBALD LEITCH AND CO
2 WHITEHALL GARDENS
LONDON
1897

DRACULA

By
BRAM STOKER

WESTMINSTER
ARCHIBALD LEITCH AND CO
2 WHITEHALL GARDENS
LONDON
1897

First Edition
Dracula
1897

GARY OLDMAN
AS DRACULA

1992



GARY OLDMAN
(1958-)

Gary Oldman's portrayal of Dracula in Francis Ford Coppola's *Dracula* (1992) brought a new depth of romance, tragedy, and eternal love to the legendary vampire.



GARY OLDMAN
AS DRACULA
— 1992 —

DRACULA

By
BRAM STOKER

WESTMINSTER
ORIGINALY COSSTABLE AND CO.
2 WHITEHALL LARDERS
LONDON
1897

First Edition
Dracula
1897

den Film zu Recht nicht als freie Inspiration, sondern als unautorisierte Bearbeitung des Romans ihres Mannes. Mit Unterstützung der britischen Society of Authors ging sie gegen die Produzenten vor.

Nach einem mehrjährigen Verfahren entschied ein deutsches Gericht 1925 zu ihren Gunsten. Negative und Kopien sollten herausgegeben und vernichtet werden. Geld erhielt Florence nicht, denn Prana-Film war inzwischen insolvent. Dennoch verteidigte sie damit einen damals keineswegs selbstverständlichen Grundsatz: Auch ein neues Medium durfte ein literarisches Werk nicht ohne Zustimmung seiner Rechteinhaber übernehmen.

Einige Kopien entzogen sich dem Urteil und gelangten ins Ausland. So überlebte der Film, den das Gericht auslöschen wollte. Kaum eine Episode könnte besser zu Dracula passen: Selbst nachdem man dem Werk juristisch den Pflock ins Herz getrieben hatte, kehrte es zurück. Florence verlor den Kampf um die vollständige Vernichtung – und sicherte gerade durch ihren Widerstand die Wahrnehmung von Dracula als schützenswertem literarischem Eigentum.

Ihre Rolle endete nicht mit diesem Prozess. Florence vergab später die Rechte an Hamilton Deanes autorisierte Bühnenfassung, die 1924 in Derby Premiere hatte und drei Jahre später London erreichte. Diese Inszenierung bereitete den Weg für den eleganten Dracula im Abendanzug und schließlich für Bela Lugosis Filmgestalt. Die weltweite Karriere des Grafen war damit nicht allein das Werk von Regisseuren und Schauspielern. Sie verdankte sich auch einer Witwe, die das Erbe ihres Mannes mit bemerkenswerter Beharrlichkeit verwaltete.

Murnaus Bilder verliehen dem Stoff nach Krieg und Pandemie eine neue historische Resonanz. Sein Vampir war kein verführerischer Gentleman, sondern eine dürre, rattenhafte Gestalt, deren Ankunft mit Krankheit und Tod verbunden ist. Graf Orlok erscheint weniger als Mensch denn als wandelnde Seuche.

Wenige Jahre später veränderte sich die Figur erneut. Als Bela Lugosi 1931 für die Universal Studios erstmals den schwarzen Umhang anzog, entstand jener Dracula, den die Welt bis heute vor Augen hat. Der höfliche Akzent, der Frack, der steife Blick, die kontrollierten Bewegungen – all dies verdankt sich weniger Bram Stokers Roman als Lugosis Interpretation. Hier geschieht etwas Bemerkenswertes. Eine Schauspielerleistung beginnt, das Bild einer literarischen Figur dauerhaft zu prägen. Millionen Menschen glauben heute, Dracula sehe so aus, obwohl Stoker ihn nie in dieser Weise beschrieben hat.

Damit setzte ein Prozess ein, der für kulturelle Mythen charakteristisch ist. Jeder neue Künstler fügte etwas hinzu. Die Hammer-Filme mit Christopher Lee gaben dem Grafen eine bis dahin unbekannte körperliche Präsenz. Francis Ford Coppolas Film von 1992 machte ihn zur tragischen Liebesfigur und verband ihn stärker mit Vlad III. Andere Autoren und Regisseure verwandelten den Vampir in einen melancholischen Außenseiter, Antihelden, Verführer oder Popstar. Die Figur wechselte ihre Bedeutung, ohne ihre Wiedererkennbarkeit zu verlieren.

Gerade hierin unterscheidet sich ein Mythos von einer bloßen Romanfigur. Sherlock Holmes bleibt, trotz aller Variationen, Detektiv. Don Quijote bleibt Ritter. Emma Bovary bleibt Emma Bovary. Dracula hingegen verändert seine Gestalt, ohne seine Identität zu verlieren. Er kann hässlich oder schön, grausam oder tragisch, alt oder jung erscheinen. Seine äußere Form wandelt sich ständig; sein Kern bleibt erhalten. Der Mythos besitzt keine endgültige Gestalt. Er lebt von seiner Wandlungsfähigkeit.

Vielleicht erklärt sich daraus auch die erstaunliche Langlebigkeit der Figur. Jede Generation erkennt in Dracula ihre eigenen Ängste. Im viktorianischen Zeitalter verkörperte er die Furcht vor dem Fremden und vor dem Einbruch des Archaischen in die moderne Welt. Nach dem Ersten Weltkrieg wurde er zum Bild der Seuche. Während des Kalten Krieges las man ihn als Symbol unsichtbarer Bedrohungen. Mit dem Aufkommen von AIDS gewann das Motiv des Blutes neue Aktualität. Im 21. Jahrhundert wird Dracula zunehmend als Figur gelesen, die Fragen nach Identität, Körperlichkeit und Unsterblichkeit aufwirft. Derselbe Roman bleibt erhalten, während seine Bedeutungen sich verändern.

Diese Offenheit ist kein Zufall. Bram Stoker schuf keine Allegorie, deren Sinn eindeutig festgelegt wäre. Er schuf eine Figur, die größer ist als jede einzelne Interpretation. Genau darin besteht ihre kulturelle Kraft. Ein Mythos beantwortet die Fragen seiner Zeit nicht. Er stellt sie jeder Zeit aufs Neue.

So begann nach Bram Stokers Tod ein eigentümlicher Prozess. Der Schriftsteller verschwand langsam aus dem öffentlichen Bewusstsein, während seine Schöpfung immer berühmter wurde. Viele kennen den Grafen, ohne den Namen seines Autors zu kennen. Nur wenigen Romanfiguren ist eine solche Selbstständigkeit gelungen. Sie verlassen das Buch und beginnen ein Eigenleben, das sich der Kontrolle ihres Schöpfers entzieht.

Vielleicht ist dies die höchste Form literarischen Erfolgs. Nicht der Bestseller. Nicht die Auszeichnung. Nicht der Platz im Kanon. Sondern der Augenblick, in dem eine Figur Teil des kulturellen Gedächtnisses wird. Bram Stoker erreichte genau dies. Sein Graf lebt längst nicht mehr nur zwischen zwei Buchdeckeln. Er lebt in Bildern, Filmen, Redewendungen, Karikaturen, Opern, Comics, Computerspielen und Kindergeschichten. Er gehört keinem Verlag mehr und keinem einzelnen Medium. Er gehört der Welt.

Und vielleicht beginnt genau hier die eigentliche Unsterblichkeit der Literatur. Nicht dort, wo Texte unverändert bewahrt werden, sondern dort, wo sie immer wieder neu erzählt werden. In diesem Sinn ist Dracula bis heute nicht deshalb lebendig, weil Bram Stoker ihn geschrieben hat. Er lebt, weil jede Generation ihn von Neuem erfindet.

XVI. Warum Dracula bis heute lebt

Jede Epoche bringt erfolgreiche Bücher hervor. Nur wenige von ihnen überdauern ihre Zeit. Noch seltener gelingt es einem Roman, eine Figur hervorzubringen,

die sich aus dem Werk löst und ein Eigenleben entwickelt. Der literarische Kanon ist voller bedeutender Texte, deren Helden heute fast ausschließlich Spezialisten bekannt sind. Umgekehrt existieren Figuren, deren Namen jeder kennt, obwohl nur ein kleiner Teil des Publikums jemals den ursprünglichen Roman gelesen hat. Dracula gehört zu diesem kleinen Kreis.

Was aber unterscheidet eine literarische Figur von einem Mythos?

Die Antwort liegt nicht in ihrer Berühmtheit. Bestseller geraten in Vergessenheit. Theatererfolge verschwinden von den Spielplänen. Selbst Nobelpreisträger werden nach wenigen Jahrzehnten nur noch selten gelesen. Ein Mythos folgt anderen Regeln. Er lebt nicht von der Zahl seiner Leser, sondern von seiner Fähigkeit, sich immer wieder mit neuen Bedeutungen aufzuladen.

Homer wusste dies bereits. Achilleus ist nicht deshalb unsterblich, weil die Ilias überliefert wurde. Er lebt fort, weil jede Generation in ihm etwas anderes erkennt: den größten Krieger, den zornigen jungen Mann, den tragischen Helden oder das Opfer seines eigenen Ruhms. Dasselbe gilt für Odysseus, der einmal als Abenteurer erscheint, dann als Heimkehrer, schließlich als Sinnbild menschlicher Neugier. Die Figuren bleiben dieselben. Ihre Bedeutung verändert sich.

Auch Cervantes konnte kaum ahnen, dass Don Quijote sich von einer Parodie auf Ritterromane zu einer Chiffre für den Idealisten entwickeln würde. Heute steht sein Name in nahezu allen europäischen Sprachen für den Menschen, der gegen eine Wirklichkeit kämpft, die stärker ist als seine Träume. Johann Wolfgang von Goethe schuf mit Faust eine Figur, deren Gelehrsamkeit längst hinter ihrem Symbolwert zurückgetreten ist. Arthur Conan Doyle ärgerte sich zeitweise darüber, dass Sherlock Holmes berühmter geworden war als sein eigener Schöpfer. Mary Shelley gab der Moderne mit Victor Frankenstein einen Wissenschaftler, dessen Name bis heute häufig mit dem von ihm erschaffenen Wesen verwechselt wird. All diese Figuren verbindet etwas, das über literarische Qualität hinausgeht. Sie sind zu kulturellen Bezugspunkten geworden.

Dracula gehört in diese Reihe – und doch unterscheidet er sich von ihr. Faust sucht Erkenntnis. Don Quijote kämpft gegen Illusionen. Sherlock Holmes löst Rätsel. Frankenstein ringt mit den Folgen wissenschaftlicher Hybris. Dracula verfolgt kein philosophisches Programm. Er verkündet keine Weltanschauung. Er ist auch kein moralischer Lehrmeister. Seine eigentliche Kraft liegt gerade darin, dass er sich jeder eindeutigen Festlegung entzieht.

Diese Offenheit erklärt, weshalb jede Generation den Grafen neu deuten konnte. Für die Zeitgenossen Bram Stokers verkörperte er das Fremde, das aus den Randgebieten Europas in das Herz des Empire eindrang. Nach dem Ersten Weltkrieg wurde er zur Gestalt einer von Tod und Krankheit gezeichneten Welt. Die Psychoanalyse entdeckte in ihm verdrängte Wünsche und Ängste. Spätere Literaturwissenschaftler sahen in ihm eine Allegorie auf Macht, Sexualität oder Kolonialismus. Gegenwärtige Deutungen beschäftigen sich mit Identität, Körperlichkeit oder dem Traum von der Überwindung des Todes. Keine dieser Les-

arten erschöpft den Roman. Jede fügt ihm eine weitere Schicht hinzu.

Gerade darin zeigt sich die eigentliche Größe Bram Stokers. Er schrieb kein Buch, das Antworten liefert. Er schrieb eines, das Fragen offenhält. Große Mythen erklären die Welt nicht. Sie begleiten sie.

Vielleicht liegt hier auch der Grund, weshalb Dracula nie alt geworden ist. Seine Gegner altern. Die wissenschaftlichen Theorien des ausgehenden 19. Jahrhunderts sind vielfach überholt, die medizinischen Verfahren erscheinen heute archaisch, die technischen Wunder jener Zeit gehören längst ins Museum. Der Graf dagegen bleibt erstaunlich gegenwärtig. Nicht weil er sich verändert hätte, sondern weil jede Epoche ihre eigenen Sorgen auf ihn überträgt. Er ist weniger eine Figur als eine Projektionsfläche.

Damit verändert sich zugleich der Blick auf Bram Stoker. Lange galt er als Autor eines einzigen großen Erfolgs. Diese Formulierung greift zu kurz. Stoker schrieb keinen Roman, der zufällig berühmt wurde. Er schuf eine literarische Form, die sich als außergewöhnlich anpassungsfähig erwies. Seine eigentliche Leistung bestand nicht darin, einen Vampir zu erfinden, sondern eine Figur zu schaffen, die sich den kulturellen Bedürfnissen unterschiedlicher Epochen immer wieder neu öffnen konnte, ohne ihre Identität zu verlieren.

Vielleicht ist genau dies die seltenste Gabe eines Schriftstellers. Nicht jeder große Autor schafft ein Meisterwerk. Nicht jedes Meisterwerk bringt einen Mythos hervor. Und nicht jeder Mythos überlebt seinen historischen Ursprung. Dracula hat all dies getan. Darin liegt seine Sonderstellung innerhalb der europäischen Literatur.

Wenn heute irgendwo auf der Welt ein Kind zum ersten Mal den Namen Dracula hört, verbindet es damit meist weder Whitby noch Transsilvanien, weder Henry Irving noch Gerard van Swieten. Es kennt vielleicht einen Film, ein Comic, eine Halloween-Maske oder eine Zeichentrickfigur. Und doch führt jede dieser Spuren – bewusst oder unbewusst – zurück zu jenem Roman, den Bram Stoker im Frühjahr 1897 veröffentlichte. Kaum ein stärkeres Zeichen literarischer Dauer ist denkbar.

Die eigentliche Unsterblichkeit Draculas besteht deshalb nicht darin, dass er niemals stirbt. Sie besteht darin, dass jede Generation ihn neu zum Leben erweckt.

XVII. Epilog – Der Mann am Schreibtisch

Am Ende bleibt ein Mann an seinem Schreibtisch.

Nicht der Graf auf den Zinnen seines Schlosses. Nicht der Vampir, der durch die Nacht gleitet. Nicht Bela Lugosi im schwarzen Umhang und auch nicht Christopher Lee oder Gary Oldman. Wenn alle Bilder der Populärkultur verblassen, wenn die Verfilmungen, Bühnenfassungen und Illustrationen für einen Augenblick verschwinden, bleibt nur ein Schriftsteller, der über Jahre hinweg an einem Roman arbeitete, dessen Bedeutung er selbst niemals ganz erfahren sollte.

Bram Stoker war kein literarischer Revolutionär im demonstrativen Sinn. Er gründete keine Schule, veröffentlichte keine Manifeste und verstand sich nicht als Erneuerer des Romans. Er war ein Mann des viktorianischen Zeitalters: diszipliniert, zuverlässig, von beinahe erstaunlicher Arbeitskraft. Tagsüber leitete er eines der bedeutendsten Theater Londons. Daneben schrieb er Erzählungen, Romane und journalistische Texte. Er reiste, korrespondierte, organisierte, plante und recherchierte. Seine Tage folgten selten dem Bild des einsamen Dichters, das die Romantik so nachhaltig geprägt hatte. Vielleicht erklärt gerade dies die besondere Eigenart seiner Literatur. Sie entstand nicht im Rückzug von der Welt, sondern mitten in ihr.

Die Geschichte der Literatur bevorzugt oft die schillernden Gestalten. Lord Byron, Oscar Wilde oder Ernest Hemingway scheinen wie geschaffen für die Erinnerung. Ihr Leben wurde selbst zum Stoff von Erzählungen. Bram Stoker gehörte nicht zu ihnen. Seine Biographie besitzt kaum jene dramatischen Wendungen, aus denen Legenden entstehen. Sie erzählt von Pflichtgefühl, Beharrlichkeit und stiller Professionalität. Gerade deshalb verschwand der Mensch lange Zeit hinter seiner berühmtesten Schöpfung.

Vielleicht haben wir auch deshalb den Autor unterschätzt. Wir neigen dazu, literarische Größe mit Exzentrik zu verwechseln. Der geniale Schriftsteller soll ungewöhnlich leben, gegen Konventionen verstoßen und seine Zeit provozieren. Stoker tat fast nichts davon. Er schrieb sorgfältig, arbeitete langsam und überließ spektakuläre Auftritte anderen. Doch Literatur entsteht nicht nur aus Exzentrik. Sie entsteht ebenso aus Geduld. Zwischen den ersten Notizen und der Veröffentlichung von *Dracula* lagen Jahre des Lesens, Sammelns, Verwerfens und Neuordnens. Die eigentliche Geschichte dieses Romans ist deshalb nicht die Geschichte einer plötzlichen Eingebung. Sie ist die Geschichte einer außergewöhnlichen Ausdauer.

Gerade darin liegt eine leise Größe, die im Rückblick fast moderner wirkt als manches literarische Geniegehabt seiner Zeit. Stoker verstand Schreiben als Arbeit. Seine Notizbücher zeigen keinen Autor, der auf Inspiration wartete, sondern einen Menschen, der jeden Tag ein wenig weiterdachte. Vielleicht ist dies die wichtigste Lektion, die sein Nachlass bereithält. Große Bücher entste-

hen selten aus einem einzigen Geistesblitz. Sie wachsen langsam, beinahe unmerklich, bis ihre innere Ordnung sichtbar wird.

Als Bram Stoker am 20. April 1912 starb, hinterließ er seiner Familie keine Gewissheit, dass Dracula die Zeiten überdauern würde. Der Roman war erfolgreich gewesen, aber nicht einzigartig. Andere Bücher seiner Epoche schienen wichtiger. Andere Autoren standen im Mittelpunkt der Kritik. Die Literaturgeschichte hatte ihr Urteil noch nicht gesprochen.

Dieses Urteil entstand erst nach seinem Tod.

Mit jeder neuen Ausgabe, jeder Übersetzung und jeder Verfilmung entfernte sich Dracula ein Stück weiter von seinem Schöpfer. Der Graf wurde weltberühmt. Bram Stoker blieb lange Zeit eine Fußnote. Erst die Literaturwissenschaft der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts begann zu erkennen, dass hinter der scheinbar einfachen Schauergeschichte ein Roman von erstaunlicher Komplexität stand. Seither hat sich das Bild verändert. Nicht nur Dracula wird neu gelesen. Auch sein Autor ist in den Mittelpunkt zurückgekehrt.

Dass dieses Bild noch immer nicht abgeschlossen ist, zeigte 2024 die Wiederentdeckung der lange verschollenen Erzählung *Gibbet Hill* in der National Library of Ireland. Der 1890 veröffentlichte Text gehört in jene Jahre, in denen Stoker die ersten Notizen zu Dracula anlegte. Seine Motive – unheimliche Kinder, eine Schlange, fremdartige Augen und eine Landschaft, in der das Vertraute plötzlich kippt – machen aus der Erzählung keinen Vorentwurf des Romans. Sie zeigen aber, wie kontinuierlich Stoker an seiner Sprache des Unheimlichen arbeitete. Literarische Nachlässe sind keine Mausoleen; gelegentlich öffnen sie noch nach mehr als einem Jahrhundert eine neue Tür.

Literarische Erinnerung korrigiert die Urteile ihrer Zeit. Sie trennt den flüchtigen Erfolg von der dauerhaften Wirkung. Dracula musste nicht erst im 20. Jahrhundert als gutes Buch entdeckt werden; viele frühe Kritiker hatten seine Qualitäten durchaus erkannt. Was erst später sichtbar wurde, war die außergewöhnliche Wandlungsfähigkeit des Stoffes und die Komplexität des Autors hinter dem Mythos.

Heute erscheint Bram Stoker nicht mehr als Verfasser eines erfolgreichen Horrormans. Er gehört zu jenen europäischen Autoren, deren Werk weit über die Literatur hinausgewachsen ist. Sein Graf bevölkert Filme, Opern, Comics, Computerspiele, Theaterbühnen und Museen. Er ist Teil der Populärkultur geworden, ohne seine literarische Herkunft zu verlieren. Das gelingt nur wenigen Figuren. Es setzt einen Roman voraus, dessen Bedeutung größer ist als seine Handlung.

Vielleicht ist dies auch die stille Ironie dieser Geschichte. Bram Stoker schrieb einen Roman über einen Mann, der den Tod überwindet. Unsterblich wurde am Ende nicht der Vampir.

Unsterblich wurde die Literatur.

Wer heute in Golders Green vor der Urne Bram Stokers steht, findet keinen monumentalen Gedenkort. Die Schlichtheit passt zu einem Mann, der den öffentlichen Auftritt meist anderen überließ. Der weltweite Nachhall seines Werks ist dort kaum zu erahnen. Vielleicht liegt darin eine letzte poetische Wahrheit: Die lautesten Stimmen einer Epoche verstummen oft zuerst; die leisen arbeiten länger nach.

So endet die Geschichte Bram Stokers nicht mit seinem Tod im Frühjahr 1912. Sie endet jedes Mal neu, wenn irgendwo auf der Welt ein Leser die erste Seite von Dracula aufschlägt und Jonathan Harker seine Reise in die Karpaten beginnen lässt. Dann tritt der Graf erneut aus den Schatten, Whitby liegt wieder unter Nebel, die Demeter läuft in den Hafen ein, Van Helsing ordnet seine Instrumente – und ein Schriftsteller aus Dublin, der glaubte, lediglich einen Roman geschrieben zu haben, beginnt von Neuem zu erzählen.

Das ist das seltene Glück großer Literatur. Sie überlebt ihre Zeit, ihren Autor und ihre ersten Leser. Sie wird nicht älter. Sie bekommt nur neue Generationen.

Und vielleicht ist das die einzige Form von Unsterblichkeit, die dem Menschen tatsächlich offensteht.

Intermezzo – Bram Stoker spricht

Es gibt eine merkwürdige Eigenheit vieler Bücher über Bram Stoker. Sie erzählen ausführlich, was andere über ihn gedacht haben, doch der Autor selbst kommt erstaunlich selten zu Wort. Dabei hinterließ er mehr als nur seinen berühmten Roman. Briefe, Interviews und Arbeitsnotizen erlauben es, dem Menschen hinter Dracula wenigstens für Augenblicke unmittelbar zu begegnen.

Im Sommer 1897, wenige Wochen nach dem Erscheinen des Romans, empfing Bram Stoker die Journalistin Jane Stoddard im Lyceum Theatre. Das Gespräch gehört zu den wenigen ausführlicheren Interviews, die wir von ihm besitzen. Auffallend ist weniger, was Stoker sagt, als die Art, wie er auftritt. Der Mann, der eben den berühmtesten Vampir der Literatur geschaffen hatte, präsentiert sich keineswegs als Prophet des Schreckens oder als exzentrischer Künstler. Er wirkt höflich, zurückhaltend und fast nüchtern. Seine Arbeitsweise beschreibt er mit einer Bemerkung, die viel über sein Selbstverständnis verrät. Schreiben sei für ihn kein Akt plötzlicher Inspiration, sondern das Ergebnis langer Vorbereitung und sorgfältiger Arbeit.

Diese Haltung begegnet uns bereits in den erhaltenen Arbeitsheften zu Dracula. Wer die Manuskriptseiten betrachtet, sucht vergeblich nach den Spuren eines romantischen Geniekults. Stattdessen finden sich Listen, Tabellen, Fahrpläne, Namensvarianten, Quellenverweise und chronologische Skizzen. Die ältesten erhaltenen Notizen stammen bereits aus dem Jahr 1890. Fast sieben Jahre arbeitete Stoker an seinem Roman, bevor dieser schließlich im Mai 1897 erschien.

Gerade diese sieben Jahre verändern den Blick auf das Werk. Dracula entstand nicht in einem schöpferischen Rausch. Er wuchs langsam. Der Roman ist weniger das Ergebnis einer einzigen großen Idee als die Summe zahlloser kleiner Entscheidungen. Ein Name wird gestrichen. Ein anderer erscheint. Eine Schiffsroute wird überprüft. Eine Ortsbeschreibung präzisiert. Ein Kapitel erhält eine neue Reihenfolge. Literatur entsteht hier nicht durch Eingebung, sondern durch Revision.

Vielleicht erklärt sich daraus auch jene eigentümliche Gelassenheit, die Zeitgenossen immer wieder an Bram Stoker beschrieben. Er gehörte nicht zu den Autoren, die ihre Person in den Mittelpunkt rückten. Oscar Wilde kultivierte den öffentlichen Auftritt. George Bernard Shaw provozierte mit Vorträgen und Essays. Bram Stoker arbeitete meist im Hintergrund. Fast dreißig Jahre organisierte er den Betrieb des Lyceum Theatre, plante Tourneen, führte Korrespondenz und hielt einem der berühmtesten Schauspieler seiner Zeit den Rücken frei. Diese Erfahrung hinterließ Spuren – nicht nur in seinem Charakter, sondern auch in seiner Literatur.

Wie wenig Stoker selbst den späteren Ruhm seines Romans ahnte, zeigt eine andere Quelle. Kurz nach Erscheinen von Dracula erhielt er einen Brief von Arthur Conan Doyle. Darin gratulierte der Schöpfer Sherlock Holmes seinem Kollegen zu einem außergewöhnlichen Buch. Doyle schrieb, es sei „die beste Geschichte des Übernatürlichen“, die er seit vielen Jahren gelesen habe, und lobte insbesondere, dass der Roman seine Spannung über die gesamte Länge halte.

Heute liest sich dieses Schreiben wie ein Gruß von einem Mythos an den anderen. Damals war es vor allem die Anerkennung eines Kollegen. Keiner der beiden konnte wissen, dass ihre Figuren mehr als ein Jahrhundert später zu den bekanntesten literarischen Gestalten der Welt gehören würden.

Noch bemerkenswerter ist jedoch, worüber Bram Stoker kaum spricht. In seinen wenigen Interviews findet sich kein Pathos über die Unsterblichkeit der Kunst und keine Selbststilisierung als Schöpfer eines neuen Mythos. Er spricht über Arbeit, über Lesen, über Theater und über Geschichten. Vielleicht ist gerade dieses Schweigen aufschlussreich. Große Autoren wissen selten, welche ihrer Figuren die Zeit überdauern werden. Sie schreiben Bücher – nicht Denkmäler.

Wenn wir heute auf Bram Stoker zurückblicken, erkennen wir deshalb zwei verschiedene Gestalten. Da ist der stille Theatermanager, der Manuskripte ordnet, Fahrpläne studiert und Notizen anlegt. Und da ist der Autor, dessen Roman sich später über alle Erwartungen hinweg zu einem der einflussreichsten Werke der modernen Literatur entwickeln sollte. Zwischen beiden besteht kein Widerspruch. Im Gegenteil: Der Mythos verdankt sich gerade jener Disziplin, die so unspektakulär erscheint. Hinter Dracula stand kein exzentrisches Genie, sondern ein außergewöhnlich gewissenhafter Arbeiter der Literatur.

Bram Stoker – Eine Chronologie

1847 Geburt am 8. November in Clontarf bei Dublin.

1864–1870 Studium am Trinity College Dublin; sportliche Erfolge und Engagement in den Debattiergesellschaften.

1868–1878 Tätigkeit im irischen Staatsdienst und bei den Petty Sessions; daneben Theaterkritiken für die Dublin Evening Mail.

1876 Persönliche Begegnung mit Henry Irving nach einer Aufführung von Hamlet in Dublin.

1878 Heirat mit Florence Balcombe; Übersiedlung nach London und Beginn der Arbeit für Irving am Lyceum Theatre.

1879 Geburt des Sohnes Irving Noel; Veröffentlichung von The Duties of Clerks of Petty Sessions in Ireland.

1890 Aufenthalt in Whitby; früheste erhaltene Notizen zu Dracula.

1897 Veröffentlichung von Dracula bei Archibald Constable & Company.

1905 Tod Henry Irvings und Ende einer fast drei Jahrzehnte dauernden Zusammenarbeit.

1906 Veröffentlichung von Personal Reminiscences of Henry Irving.

1912 Tod Bram Stokers am 20. April in London.

1922 Premiere von Murnaus nicht autorisierter Verfilmung Nosferatu.

1924/1927 Hamilton Deanes Bühnenfassung startet in Derby und erreicht später London.

1931 Tod Brownings Dracula mit Bela Lugosi etabliert das bis heute prägende Filmbild des Grafen.

2024 Wiederentdeckung der 1890 veröffentlichten Stoker-Erzählung Gibbet Hill in der National Library of Ireland.

Anhang

Bram Stoker im Spiegel seiner Zeit

Dokumente, Briefe und Quellen

Jede Biographie bewegt sich in einem Spannungsfeld. Sie versucht, das Leben eines Menschen zu erzählen, ohne ihm Gedanken zu unterstellen, die sich historisch nicht belegen lassen. Gerade bei Bram Stoker ist diese Vorsicht notwendig.

Über kaum einen Autor der englischen Literatur sind so viele Vermutungen angestellt worden. Fast jede Generation hat versucht, in Dracula ihre eigenen Fragen wiederzufinden – von der viktorianischen Sexualmoral über den Imperialismus bis zur Psychoanalyse. Vieles davon eröffnet interessante Perspektiven. Nicht alles hält einer Überprüfung durch die Quellen stand.

Die folgenden Dokumente verfolgen deshalb ein anderes Ziel. Sie sollen den Leser nicht von einer bestimmten Interpretation überzeugen. Sie sollen ihm ermöglichen, Bram Stoker selbst zu begegnen – soweit dies mehr als ein Jahrhundert nach seinem Tod überhaupt noch möglich ist. Briefe, Interviews, Rezensionen, Arbeitsnotizen und zeitgenössische Berichte vermitteln kein vollständiges Bild. Sie zeigen jedoch einen Autor, der weit weniger geheimnisvoll und zugleich weit interessanter war, als es die Legende vom Schöpfer Draculas vermuten lässt.

Viele dieser Texte sind in deutscher Sprache bislang kaum bekannt. Einige liegen nur verstreut in wissenschaftlichen Aufsätzen oder Archiven vor, andere werden häufig zitiert, aber selten im Zusammenhang gelesen. Zusammengenommen ergeben sie keine endgültige Antwort auf die Frage, wer Bram Stoker war. Sie zeigen jedoch den Weg, auf dem sich diese Antwort suchen lässt.

Die Kommentare beschränken sich bewusst auf historische Einordnungen und editorische Hinweise. Wo immer möglich, sollen die Quellen selbst sprechen. Denn gerade darin liegt ihre Stärke. Sie zeigen nicht den Bram Stoker späterer Biographien, sondern den Bram Stoker seiner eigenen Zeit.

Quelle 1

Jane Stoddard besucht Bram Stoker

London, Juli 1897

Es gehört zu den glücklichen Zufällen der Literaturgeschichte, dass kurz nach dem Erscheinen von Dracula eine Journalistin den Autor im Lyceum Theatre aufsuchte. Jane „Lorna“ Stoddard interessierte sich nicht allein für den neuen Roman, sondern für den Menschen, der ihn geschrieben hatte. Ihr Gespräch zählt bis heute zu den wichtigsten Zeugnissen über Bram Stokers Arbeitsweise.

Der Leser sucht in diesem Interview vergeblich nach dem exzentrischen Genie. Stattdessen begegnet ihm ein höflicher, ruhiger und ungewöhnlich disziplinierter Schriftsteller, der ausführlich über Recherche, Theater und den langen Entstehungsprozess seines Romans spricht. Gerade diese Zurückhaltung macht das Dokument so wertvoll. Sie widerspricht dem Bild des romantischen Künstlers und bestätigt, was auch die erhaltenen Notizbücher zeigen: Dracula entstand nicht aus einem Augenblick der Inspiration, sondern aus jahrelanger Vorbereitung.

Kommentar

Besondere Aufmerksamkeit verdient Stokers Hinweis, dass die eigentliche Nie-

derschrift des Romans zwar mehrere Jahre beanspruchte, der Stoff ihn jedoch wesentlich länger beschäftigte. Diese Bemerkung deckt sich mit den heute bekannten Manuskriptnotizen, deren früheste Einträge bis in das Jahr 1890 zurückreichen. Das Interview bestätigt damit unabhängig von den Manuskripten den ungewöhnlich langen Entstehungsprozess des Romans.

Quelle 2

Arthur Conan Doyle an Bram Stoker

20. August 1897

Nur wenige Monate nach dem Erscheinen von *Dracula* erhielt Bram Stoker einen Brief von Arthur Conan Doyle. Dass der Schöpfer Sherlock Holmes einem Kollegen zu einem neuen Roman gratulierte, wäre für sich genommen kaum bemerkenswert gewesen. Bemerkenswert ist vielmehr die Klarheit seines Urteils.

Conan Doyle erkannte sofort jene erzählerische Geschlossenheit, welche viele zeitgenössische Kritiker zwar wahrnahmen, aber noch nicht literaturgeschichtlich einzuordnen vermochten. Er bezeichnete *Dracula* als die eindrucksvollste Geschichte des Übernatürlichen, die er seit langer Zeit gelesen habe, und hob besonders hervor, dass der Roman seine Spannung über die gesamte Länge bewahre.

Literaturgeschichtlich besitzt dieser Brief ein besonderes Gewicht. Er dokumentiert, dass einer der erfolgreichsten englischen Autoren seiner Zeit die Qualität von *Dracula* bereits unmittelbar nach seinem Erscheinen erkannte. Zugleich macht er deutlich, dass Stokers Roman von Beginn an weit mehr war als bloße Unterhaltungsliteratur. Die Anerkennung kam zunächst nicht aus der Literaturkritik, sondern von einem Kollegen, dessen eigenes Werk später Weltliteratur werden sollte.

Quelle 3

Die Notizbücher

Von allen erhaltenen Dokumenten vermitteln die Arbeitshefte Bram Stokers den unmittelbarsten Eindruck seiner Arbeitsweise. Sie enthalten keine fertige Literatur. Sie zeigen Literatur im Werden.

Namen werden gestrichen und ersetzt. Figuren wechseln ihre Herkunft. Reisewege werden verändert, historische Quellen ergänzt, Kapitel umgestellt und Zeitabläufe korrigiert. Die Manuskripte dokumentieren keinen linearen Schreibprozess, sondern eine Folge fortwährender Revisionen.

Gerade diese Materialität macht ihren Reiz aus. Sie zeigen, dass *Dracula* nicht entdeckt wurde. Er wurde gebaut.

Die Notizbücher gehören heute zu den bedeutendsten Quellen der internationalen Stoker-Forschung. Sie widerlegen nachhaltig die ältere Vorstellung, der Roman sei vor allem aus spontaner Phantasie entstanden. Tatsächlich dokumentieren sie eine Arbeitsweise, die durch Recherche, Planung und systematische Überarbeitung geprägt ist – Eigenschaften, die Bram Stoker stärker mit Historikern oder Theaterregisseuren verbinden als mit dem Bild des romantischen Dichters.

Ausgewählte Quellen und weiterführende Literatur

Belford, Barbara: Bram Stoker and the Man Who Was Dracula. Cambridge, MA: Da Capo Press, 2002.

Eighteen-Bisang, Robert; Miller, Elizabeth (Hg.): Bram Stoker's Notes for Dracula. A Facsimile Edition. Jefferson, NC: McFarland, 2008.

Murray, Paul: From the Shadow of Dracula. A Life of Bram Stoker. London: Jonathan Cape, 2004.

Skal, David J.: Something in the Blood. The Untold Story of Bram Stoker, the Man Who Wrote Dracula. New York: Liveright, 2016.

Stoker, Bram: Dracula. London: Archibald Constable and Company, 1897.

Stoker, Bram: Personal Reminiscences of Henry Irving. 2 Bände. London: William Heinemann, 1906.

The Rosenbach, Philadelphia: Bram Stoker's Notes for Dracula, ca. 1890–1896.

Trinity College Dublin: Bram Stoker – Trinity Writers.

Das ist das seltene Glück großer Literatur. Sie überlebt ihre Zeit, ihren Autor und ihre ersten Leser. Sie wird nicht älter. Sie bekommt nur neue Generationen.

Murray, Paul: From the Shadow of Dracula. A Life of Bram Stoker. London: Jonathan Cape, 2004.

Skal, David J.: Something in the Blood. The Untold Story of Bram Stoker, the Man Who Wrote Dracula. New York: Liveright, 2016.

Stoker, Bram: Dracula. London: Archibald Constable and Company, 1897.

Stoker, Bram: Personal Reminiscences of Henry Irving. 2 Bände. London: William Heinemann, 1906.

The Rosenbach, Philadelphia: Bram Stoker's Notes for Dracula, ca. 1890–1896.

Trinity College Dublin: Bram Stoker – Trinity Writers.

BRAM STOKER

THE LEGEND — OF THE — MUMMY

AN ANCIENT CURSE.
A FORGOTTEN TOMB.
A TERROR THAT
DEFIES TIME.





5 October. New York. Fulton Theatre.

Heute stand ich zum ersten Mal vollständig geschminkt auf der Bühne. Es ist ein merkwürdiges Gefühl, einen Mann zu spielen, dessen Sprache ich besser kenne als viele Zuschauer im Saal. Stokers Roman begleitet mich seit Jahren. Nicht als Schauspieler. Als Leser. Vielleicht lese ich ihn anders als die Engländer. Für sie beginnt die Geschichte mit einem fremden Grafen aus dem Osten Europas. Für mich beginnt sie näher an der Heimat. Ich kenne die Wälder der Karpaten nicht aus eigener Anschauung, aber ich kenne den Klang dieser Welt. Ich weiß, wie Burgen im Nebel aussehen können. Ich weiß, wie alte Familien von ihrer Vergangenheit sprechen. Vielleicht bringe ich etwas mit auf die Bühne, das sich nicht spielen lässt.



Den ganzen Nachmittag beobachtete ich die Arbeiter beim Aufbau der Kulissen. Bretter, Leinwand, Farbe, Nägel – und doch entsteht daraus für wenige Stunden ein Schloss, das Tausende Menschen für wirklich halten werden. Das Theater besitzt eine Wahrheit eigener Art. Es verlangt nicht, dass etwas echt ist. Es verlangt nur, dass der Zuschauer bereit ist, daran zu glauben. Vielleicht gilt für Dracula nichts anderes.



Als ich den schwarzen Mantel zum ersten Mal über die Schultern legte, erwartete ich eine Veränderung. Sie blieb aus. Der Stoff allein erschafft keine Figur. Auch der Kragen nicht. Nicht einmal die Schminke. Erst als ich aufhörte, darüber nachzudenken, wie Dracula aussieht, begann ich mich zu fragen, wie er denkt. Von diesem Augenblick an veränderte sich jede Bewegung. Ich glaube nicht, dass Dracula jemals Eile hat. Wer Jahrhunderte gelebt hat, kennt keine Hast. Er weiß, dass jede Tür sich irgendwann öffnen wird. Jeder Mensch müde wird. Jede Nacht wiederkehrt. Geduld ist seine eigentliche Macht.



Heute sprach ein Reporter davon, Dracula sei der Teufel. Ich widersprach ihm höflich. Der Teufel verführt. Dracula beobachtet. Der Teufel verspricht. Dracula wartet. Vielleicht macht gerade dieses Warten die Figur so gefährlich. Sie zwingt den anderen, den ersten Schritt zu tun.

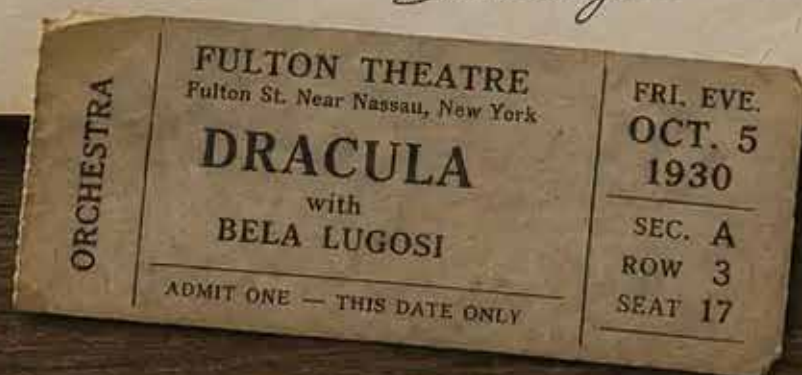
Während der Probe fiel mir etwas auf, das ich vorher übersehen hatte. Dracula lächelt erstaunlich selten. Wenn er lächelt, dann niemals aus Freude. Sein Lächeln ist eine höfliche Maske. Es erinnert mich an manche Aristokraten, denen ich in Budapest begegnet bin. Auch sie konnten einem freundlich die Hand reichen und zugleich deutlich machen, dass Welten zwischen ihnen und ihrem Gegenüber lagen. Ich frage mich, ob Bram Stoker solche Menschen gekannt hat.

Nach der Vorstellung blieb ich noch lange allein im Zuschauerraum sitzen. Die Bühne war bereits dunkel. Nur eine Arbeitslampe brannte noch über dem Schlossportal. In dieser Stille wurde mir bewusst, dass das Publikum heute Abend weniger Angst vor Dracula hatte als vor etwas anderem. Vor der Möglichkeit, dass hinter einer kultivierten Fassade etwas Unbegreifliches verborgen sein könnte. Vielleicht erklärt gerade das den Erfolg des Romans. Jeder kennt freundliche Gesichter. Niemand weiß, was sich dahinter verbirgt.

Ich bin Schauspieler. Morgen werde ich wieder den Mantel anlegen. Aber ich hoffe, dass ich nie vergesse, wem ich ihn verdanke. Nicht dem Theater. Nicht dem Publikum. Einem stillen Iren, der viele Jahre lang nachts schrieb, während London schlief. Bram Stoker hat Dracula nicht erfunden, damit wir einen Vampir sehen. Er hat ihn erfunden, damit wir den Menschen genauer betrachten. Vielleicht liegt darin seine größte Kunst.

Morgen Abend wird der Vorhang wieder aufgehen. Und wieder werde ich einen Mann spielen, der seit Jahrhunderten darauf wartet, dass jemand an seine Tür klopft.

Bela Lugosi



Die Stimmen des Grafen

Fünf literarische Rekonstruktionen

Vorbemerkung

Die folgenden Texte sind keine historischen Tagebücher. Sie sind literarische Rekonstruktionen: erfundene Innenansichten, die sich an den Biografien der Schauspieler, ihren überlieferten Äußerungen, den jeweiligen Inszenierungen und Bram Stokers Roman orientieren. Gedanken und Dialoge gehören zur Fiktion. Historisch verbürgt sind die Produktionen und die unterschiedlichen Wege, auf denen Bela Lugosi, Frank Langella, Klaus Kinski, Christopher Lee und Gary Oldman dem Grafen ein neues Gesicht gaben.

Lugosi begegnet Dracula als ungarischer Emigrant am amerikanischen Theater; Langella sucht den eleganten, einsamen Aristokraten; Kinski spielt nicht unmittelbar Stokers Grafen, sondern Herzogs Antwort auf Murnaus Orlok; Lee verteidigt die Intelligenz und körperliche Autorität der Romanfigur; Oldman arbeitet an einer Verfilmung, die Stokers Handlung mit einer im Roman nicht vorhandenen Liebesgeschichte verbindet. Zusammen erzählen diese Texte nicht nur von fünf Schauspielern. Sie zeigen, wie jede Epoche ihre eigenen Wünsche und Ängste in Dracula einschreibt.

Aus dem fiktiven Tagebuch Bela Lugosis Literarische Rekonstruktion

5 October. New York. Fulton Theatre.

Heute stand ich zum ersten Mal vollständig geschminkt auf der Bühne. Es ist ein merkwürdiges Gefühl, einen Mann zu spielen, dessen Sprache ich besser kenne als viele Zuschauer im Saal. Stokers Roman begleitet mich seit Jahren. Nicht als Schauspieler. Als Leser. Vielleicht lese ich ihn anders als die Engländer. Für sie beginnt die Geschichte mit einem fremden Grafen aus dem Osten Europas. Für mich beginnt sie näher an der Heimat. Ich kenne die Wälder der Karpaten nicht aus eigener Anschauung, aber ich kenne den Klang dieser Welt. Ich weiß, wie Burgen im Nebel aussehen können. Ich weiß, wie alte Familien von ihrer Vergangenheit sprechen. Vielleicht bringe ich etwas mit auf die Bühne, das sich nicht spielen lässt.

Den ganzen Nachmittag beobachtete ich die Arbeiter beim Aufbau der Kulissen. Bretter, Leinwand, Farbe, Nägel – und doch entsteht daraus für wenige Stunden ein Schloss, das Tausende Menschen für wirklich halten werden. Das Theater besitzt eine Wahrheit eigener Art. Es verlangt nicht, dass etwas echt ist. Es verlangt nur, dass der Zuschauer bereit ist, daran zu glauben. Vielleicht gilt für Dracula

nichts anderes.

Als ich den schwarzen Mantel zum ersten Mal über die Schultern legte, erwartete ich eine Veränderung. Sie blieb aus. Der Stoff allein erschafft keine Figur. Auch der Kragen nicht. Nicht einmal die Schminke. Erst als ich aufhörte, darüber nachzudenken, wie Dracula aussieht, begann ich mich zu fragen, wie er denkt. Von diesem Augenblick an veränderte sich jede Bewegung.

Ich glaube nicht, dass Dracula jemals Eile hat.

Wer Jahrhunderte gelebt hat, kennt keine Hast.

Er weiß, dass jede Tür sich irgendwann öffnen wird.

Jeder Mensch müde wird.

Jede Nacht wiederkehrt.

Geduld ist seine eigentliche Macht.

Heute sprach ein Reporter davon, Dracula sei der Teufel. Ich widersprach ihm höflich. Der Teufel verführt. Dracula beobachtet. Der Teufel verspricht. Dracula wartet. Vielleicht macht gerade dieses Warten die Figur so gefährlich. Sie zwingt den anderen, den ersten Schritt zu tun.

Während der Probe fiel mir etwas auf, das ich vorher übersehen hatte. Dracula lächelt erstaunlich selten. Wenn er lächelt, dann niemals aus Freude. Sein Lächeln ist eine höfliche Maske. Es erinnert mich an manche Aristokraten, denen ich in Budapest begegnet bin. Auch sie konnten einem freundlich die Hand reichen und zugleich deutlich machen, dass Welten zwischen ihnen und ihrem Gegenüber lagen. Ich frage mich, ob Bram Stoker solche Menschen gekannt hat. Nach der Vorstellung blieb ich noch lange allein im Zuschauerraum sitzen. Die Bühne war bereits dunkel. Nur eine Arbeitslampe brannte noch über dem Schlossportal. In dieser Stille wurde mir bewusst, dass das Publikum heute Abend weniger Angst vor Dracula hatte als vor etwas anderem. Vor der Möglichkeit, dass hinter einer kultivierten Fassade etwas Unbegreifliches verborgen sein könnte. Vielleicht erklärt gerade das den Erfolg des Romans. Jeder kennt freundliche Gesichter. Niemand weiß, was sich dahinter verbirgt. Ich bin Schauspieler.

Morgen werde ich wieder den Mantel anlegen.

Aber ich hoffe, dass ich nie vergesse, wem ich ihn verdanke.

Nicht dem Theater.

Nicht dem Publikum.

Einem stillen Iren, der viele Jahre lang nachts schrieb, während London schlief.

Bram Stoker hat Dracula nicht erfunden, damit wir einen Vampir sehen.

Er hat ihn erfunden, damit wir den Menschen genauer betrachten.

Vielleicht liegt darin seine größte Kunst. Morgen Abend wird der Vorhang wieder aufgehen.

Und wieder werde ich einen Mann spielen, der seit Jahrhunderten darauf wartet, dass jemand an seine Tür klopft.

Aus dem fiktiven Tagebuch Frank Langellas

Literarische Rekonstruktion

September 1977. New York. Vor den ersten Proben am Broadway.

Heute lag Bram Stokers Roman wieder auf meinem Schreibtisch. Das Exemplar ist inzwischen von Bleistiftstrichen durchzogen, an den Rändern finden sich Notizen, Fragen und Ausrufezeichen, wie sie wohl jeder Schauspieler hinterlässt, wenn er versucht, sich einer Figur zu nähern, die längst größer geworden ist als jede einzelne Darstellung. Je länger ich lese, desto deutlicher wird mir, dass Dracula weit weniger über den Vampir erzählt als über die Menschen, die ihm begegnen. Wir erfahren beinahe alles über Jonathan Harker, Mina, Lucy, Dr. Seward oder Van Helsing. Über den Grafen selbst erfahren wir erstaunlich wenig. Er bleibt in seinem eigenen Roman der Fremde.

Vielleicht ist gerade dies das größte Kunststück Bram Stokers.

Die bedeutendsten Figuren der Weltliteratur besitzen immer einen Kern, der sich dem Leser entzieht. Hamlet erklärt sich nie vollständig. Kapitän Ahab ebenfalls nicht. Sherlock Holmes bleibt trotz aller Geschichten ein Rätsel. Dracula gehört in dieselbe Familie literarischer Gestalten. Jeder glaubt, ihn zu kennen, doch kaum jemand vermag ihn abschließend zu beschreiben. Je genauer man hinsieht, desto mehr scheint er sich den eigenen Erwartungen zu entziehen.

Während der ersten Gespräche über die Inszenierung fiel mir auf, wie selbstverständlich alle Beteiligten vom Vampir sprachen. Niemand sprach über den Grafen. Das mag wie eine Kleinigkeit erscheinen, doch zwischen beiden Begriffen liegt ein erheblicher Unterschied. Ein Vampir ist eine Kreatur der Folklore. Ein Graf besitzt Geschichte, Bildung, Herkunft und Erinnerung. Stoker schrieb nicht nur über ein Monster aus den Legenden des Balkans. Er schrieb über einen gebildeten Aristokraten, Feldherrn und Strategen, dessen Menschlichkeit im Roman bewusst im Dunkeln bleibt. Wenn ich diese Rolle spielen will, muss ich zuerst den Aristokraten verstehen. Der Vampir folgt später.

In den vergangenen Tagen habe ich viel über Einsamkeit nachgedacht. Die meisten Deutungen Draculas konzentrieren sich auf seine Macht. Mich beschäftigt zunehmend seine Isolation. Wer über Jahrhunderte lebt, verliert zwangsläufig jede Generation, die ihm vertraut war. Freunde sterben, Gegner sterben, selbst Erinnerungen verlieren ihren festen Platz in der Zeit. Irgendwann bleibt nur noch das eigene Gedächtnis. Vielleicht ist Unsterblichkeit deshalb keine Belohnung, sondern die radikalste Form der Einsamkeit. Dieser Gedanke findet sich nicht ausdrücklich im Roman, doch ich glaube, er liegt zwischen vielen seiner Zeilen verborgen.

Heute fragte mich ein Journalist, ob ich Dracula als Bösewicht spielen werde. Die Frage begleitete mich noch lange auf dem Heimweg. Ich bezweifle inzwischen, dass große Literatur in solchen Kategorien denkt. Shakespeare schrieb keinen Richard III., um das Böse zu erklären. Dostojewski schuf Raskolnikow nicht, um das Verbrechen zu verherrlichen. Große Schriftsteller interessieren sich weniger für Urteile als für Motive. Vielleicht sollte ein Schauspieler sich dieselbe Zurückhaltung auferlegen. Wenn ich Dracula bereits als Monster betrete, nehme ich dem Publikum jede Möglichkeit, ihn selbst zu entdecken.

Je intensiver ich mich mit Bram Stokers Roman beschäftige, desto mehr beeindruckt mich seine Zurückhaltung. Der Graf spricht erstaunlich wenig über sich selbst. Er rechtfertigt sich nicht, schildert keine Kindheit, erzählt nichts von seinen Hoffnungen oder Enttäuschungen. In einer Zeit, in der literarische Figuren immer ausführlicher erklärt werden, wirkt diese Zurückhaltung fast modern. Stoker vertraute darauf, dass das Geheimnis einer Figur größer bleibt als jede Erklärung. Vielleicht liegt genau darin die Ursache ihrer Langlebigkeit. Der Leser wird gezwungen, die Leerstellen selbst zu füllen.

Ich habe beschlossen, Dracula nicht als Verführer im gewöhnlichen Sinn zu spielen. Das Wort wird häufig verwendet, doch es greift zu kurz. Verführung setzt Absicht voraus. Mein Eindruck ist ein anderer. Der Graf muss sich kaum bemühen. Menschen fühlen sich von ihm angezogen, weil sie in ihm etwas erkennen, das sie selbst nicht benennen können. Macht besitzt oft diese Eigenschaft. Sie wirkt nicht durch Lautstärke, sondern durch Gewissheit. Dracula betritt einen Raum nicht mit dem Wunsch, Eindruck zu hinterlassen. Er setzt voraus, dass der Raum ihm bereits gehört. Vielleicht erklärt dies auch, weshalb Bram Stokers Roman bis heute nichts von seiner Wirkung verloren hat. Der Vampir verändert sich mit jeder Generation, doch der Graf bleibt bestehen. Seine Kleidung wandelt sich, seine Stimme, seine Gestalt und selbst seine Geschichte werden immer wieder neu erzählt. Was bleibt, ist jene eigentümliche Mischung aus Würde und Bedrohung, aus Bildung und Instinkt, aus kultivierter Oberfläche und uralter Gewalt. Sie macht ihn zu weit mehr als einer Figur des Horrorgenres. Sie erhebt ihn in jene kleine Gemeinschaft literarischer Gestalten, die ihre Zeit überdauern, weil jede Epoche in ihnen etwas anderes entdeckt.

Vielleicht wird auch meine Darstellung eines Tages nur eine Fußnote in dieser langen Geschichte sein. Bela Lugosi hat dem Grafen sein Gesicht gegeben, Christopher Lee seine körperliche Kraft. Andere werden nach mir kommen und neue Seiten an ihm entdecken. Der Gedanke beunruhigt mich nicht. Im Gegenteil. Er erinnert mich daran, dass ein Schauspieler niemals Eigentümer einer großen Figur wird. Er erhält sie nur für kurze Zeit anvertraut. Morgen beginnen die Proben. Ich werde den Mantel anlegen, den Kragen richten und die Bühne betreten. Doch bevor ich den ersten Satz spreche, werde ich an den stillen Mann denken, der viele Jahrzehnte zuvor Abend für Abend an seinem Schreibtisch saß und ge-

duldig einen Roman schrieb, dessen berühmteste Figur längst aufgehört hat, ihm allein zu gehören. Vielleicht besteht genau darin die eigentliche Unsterblichkeit der Literatur.

Aus dem fiktiven Tagebuch Klaus Kinskis

Literarische Rekonstruktion

Winter 1978. Delft. Während der Dreharbeiten zu Werner Herzogs „Nosferatu – Phantom der Nacht“.

Heute saß ich fast vier Stunden in der Maske. Schicht um Schicht verschwand mein eigenes Gesicht unter Latex, Puder und künstlicher Haut. Als der Maskenbildner fertig war, erkannte ich mich im Spiegel kaum wieder. Ein kahler Schädel, spitze Ohren, eingefallene Wangen und Augen, die älter wirkten als der Rest des Körpers. Es ist eine seltsame Erfahrung. Ein Schauspieler verbringt gewöhnlich sein Leben damit, sein Gesicht einzusetzen. Heute musste ich lernen, hinter einem fremden Gesicht zu spielen.

Werner sprach am Morgen kaum über Bram Stoker. Stattdessen erwähnte er immer wieder Friedrich Murnau. Das überraschte mich zunächst. Je länger wir jedoch arbeiteten, desto deutlicher wurde mir, dass dieser Film nicht einfach eine Neuverfilmung sein will. Herzog führt ein Gespräch mit Murnau, und Murnau führte seinerseits bereits ein Gespräch mit Bram Stoker. Kunst entwickelt sich selten geradlinig. Sie antwortet meist auf frühere Kunstwerke. Vielleicht entsteht gerade daraus jene eigentümliche Tiefe, die gute Filme besitzen. Sie erzählen nie nur ihre eigene Geschichte. Sie tragen immer auch die Erinnerung an ältere Bilder in sich.

Dennoch ließ mich Bram Stokers Roman den ganzen Tag nicht los. Ich nahm ihn während der Mittagspause erneut zur Hand und blieb an den ersten Kapiteln hängen. Erstaunlicherweise wirkt der Graf dort ganz anders, als viele Zuschauer ihn heute kennen. Er ist höflich, gebildet und beinahe zuvorkommend. Mein Nosferatu dagegen scheint jede Verbindung zur Welt der Menschen bereits verloren zu haben. Er bewegt sich wie jemand, der das Leben nur noch aus weiter Ferne kennt. Vielleicht ist genau dies der entscheidende Unterschied. Bram Stokers Dracula will England erobern. Herzogs Nosferatu sucht etwas viel Einfacheres. Er sucht Erlösung.

Dieser Gedanke beschäftigt mich seit Tagen. Ich habe nie geglaubt, dass das eigentliche Thema dieses Films der Horror ist. Horror erschöpft sich schnell. Nach wenigen Minuten gewöhnt sich das Publikum an jedes Monster. Tragik dagegen besitzt eine andere Dauer. Sie begleitet den Zuschauer noch lange nach dem Ende eines Films. Werner scheint dies genau zu wissen. Immer wieder bittet er mich, langsamer zu werden, leiser zu sprechen und beinahe regungslos zu bleiben. Er sucht keinen Angriff. Er sucht Müdigkeit. Nicht die Gier des Vampirs interessiert

ihn, sondern die Erschöpfung eines Wesens, das Jahrhunderte überlebt hat. Vielleicht ist das die einsamste Figur, die ich je gespielt habe.

Nicht weil sie allein ist. Allein sind viele Menschen. Nosferatu besitzt etwas Schlimmeres. Er hat jede Hoffnung verloren, dass diese Einsamkeit jemals enden könnte. Wer unsterblich ist, kann nicht einmal auf das Vergessen hoffen. Jede Nacht wiederholt sich. Jeder Abschied kehrt zurück. Selbst Erinnerungen werden irgendwann zur Last. Stokers Roman stattet Dracula nicht mit dieser offenen Melancholie aus. Sie gehört zu Herzogs und meiner Deutung – und gerade darin liegt der Abstand zwischen Vorlage und Film.

Heute drehte Werner eine Szene, in der ich Lucy nur schweigend gegenüberstehe. Es geschieht fast nichts. Kein Angriff, kein dramatischer Ausbruch, kaum eine Bewegung. Nach der letzten Einstellung sagte er nur einen Satz: »Jetzt sieht man seine Sehnsucht.« Dieses Wort blieb den ganzen Nachmittag in meinem Kopf. Sehnsucht. Es beschreibt den Grafen besser als Hunger. Hunger endet, sobald er gestillt ist. Sehnsucht kennt keine Sättigung. Vielleicht trinkt dieser Nosferatu Blut, weil er etwas sucht, das längst nicht mehr gefunden werden kann. Je länger ich über die Figur nachdenke, desto weniger erscheint sie mir als Schurke. Sie gleicht eher einer Krankheit der Zeit. Dort, wo sie auftaucht, breitet sich Verfall aus. Städte werden leer, Häuser verstummen, Menschen verlieren ihre Zuversicht. Werner spricht häufig von Pest, von Ratten und vom langsamen Zerfall einer Ordnung, die sich für unerschütterlich hielt. In diesem Licht verändert sich auch der Vampir. Er ist nicht länger der Fürst aus einem fernen Schloss. Er wird zum Sinnbild einer Welt, die ihre Gewissheiten eingebüßt hat.

Vielleicht erklärt gerade dies, weshalb Herzogs Film so anders wirkt als viele frühere Verfilmungen. Er interessiert sich nicht für die spektakulären Seiten des Mythos. Er sucht jene stille Traurigkeit, die hinter jeder Unsterblichkeit verborgen liegt. Das Grauen entsteht nicht aus plötzlichen Schocks. Es entsteht aus der Erkenntnis, dass ein Leben ohne Ende seine Menschlichkeit verlieren könnte. Ich weiß nicht, ob Bram Stoker meinen Nosferatu wiedererkennen würde. Vielleicht würde er sagen, dass sein Graf niemals so verzweifelt gewesen sei. Vielleicht hätte er recht.

Und doch hoffe ich, dass er erkennen würde, weshalb Werner diesen Weg gewählt hat.

Denn manchmal erzählt eine Figur mehr über die Zeit, in der sie neu entsteht, als über die Zeit, in der sie ursprünglich erfunden wurde. Wenn das gelungen ist, dann haben wir keinen weiteren Vampirfilm gedreht. Dann haben wir einen Film über die Einsamkeit geschaffen. Und Einsamkeit altert niemals.

Aus dem fiktiven Tagebuch Christopher Lees
November 1957. Bray Studios.

Heute standen wir zum ersten Mal im großen Speisesaal des Schlosses. Gestern war er noch eine Ansammlung einzelner Kulissenteile gewesen; heute schien er plötzlich seit Jahrhunderten zu existieren. Die Tischplatte war mit Kerzenleuchtern, schwerem Silberbesteck und Kristallgläsern gedeckt, deren Schliff das Licht der Scheinwerfer brach, als wären sie tatsächlich von unzähligen Händen benutzt worden. Zwischen den hohen Fenstern hingen Gobelins, deren Farben künstlich gealtert worden waren. Das Kino besitzt eine eigentümliche Fähigkeit. Es erschafft Vergangenheit aus Holz, Stoff und Farbe – und verlangt von den Schauspielern, daran zu glauben.

Während die Beleuchter ihre letzten Einstellungen vornahmen, ging ich langsam durch den Raum. Ich strich mit der Hand über den Tisch, öffnete eine der schweren Türen und blieb schließlich vor einem der hohen Fenster stehen. Dahinter endete das Schloss abrupt. Nur wenige Meter entfernt begann die nüchterne Wirklichkeit eines Filmstudios mit Kabeln, Leitern und Scheinwerfern. Zwischen beiden Welten lagen kaum zehn Schritte. Vielleicht unterscheidet sich die Literatur darin gar nicht vom Film. Auch Bram Stoker baute eine Tür zwischen Wirklichkeit und Phantasie. Der Leser überschreitet sie freiwillig und vergisst für einige Stunden, dass sie überhaupt existiert.

In den Pausen beobachte ich meine Kollegen. Peter Cushing sitzt häufig mit dem Drehbuch auf dem Schoß und streicht einzelne Bemerkungen an. Er arbeitet mit derselben Genauigkeit, die ich an guten Bühnenpartnern immer geschätzt habe. Zwischen uns entsteht langsam jenes Vertrauen, das sich nicht verabreden lässt. Van Helsing und Dracula begegnen sich nur selten ohne Worte. Vieles entscheidet sich in Blicken, in kleinen Bewegungen, im Abstand zwischen zwei Menschen. Solche Dinge kann kein Autor vollständig notieren. Sie entstehen erst dort, wo zwei Schauspieler beginnen, einander zuzuhören.

Je länger wir drehen, desto deutlicher wird mir, dass Dracula niemals allein existiert. Er braucht seine Gegner ebenso sehr, wie sie ihn brauchen. Ohne Jonathan Harkers Neugier wäre das Schloss nur ein verlassenes Gebäude. Ohne Van Helsing's Hartnäckigkeit bliebe der Graf ein Gerücht. Selbst Mina und Lucy verändern die Figur, obwohl sie ihm nur in wenigen Szenen unmittelbar begegnen. Große Romanfiguren entstehen selten aus sich selbst. Sie spiegeln sich in den Menschen, die ihnen gegenüber treten. Vielleicht gilt dasselbe auch für Schauspieler. Keine Rolle wird allein durch denjenigen geformt, der sie spielt. Heute sprach Peter während des Mittagessens über Sherlock Holmes. Wir kamen auf Arthur Conan Doyle und schließlich auf Bram Stoker. Es ist erstaunlich, wie klein die literarische Welt Londons damals gewesen sein muss. Viele kannten einander persönlich, begegneten sich in Clubs, Theatern oder bei Abendgesellschaften.

ten. Man liest ihre Briefe und gewinnt den Eindruck, einer lebendigen Unterhaltung zuzuhören, die sich über Jahrzehnte erstreckte. Vielleicht ist das der größte Unterschied zu unserer Zeit. Wir betrachten diese Schriftsteller als Denkmäler. Für ihre Zeitgenossen waren sie Kollegen.

Am Nachmittag probten wir eine Szene, in der Dracula kaum mehr tut, als einen Raum zu betreten. Terence bat mich anschließend, den Gang noch einmal zu wiederholen. »Denken Sie daran«, sagte er, »dieses Schloss gehört Ihnen.« Der Satz ließ mich den ganzen Abend nicht los. Er beschreibt weit mehr als eine Kulisse. Ein Mensch bewegt sich anders, wenn er Eigentümer eines Raumes ist. Er muss sich nicht orientieren. Er sucht nichts. Er kennt jede Stufe, jede Tür, jede Unebenheit des Bodens. Vielleicht beginnt Schauspiel genau dort: nicht im Text, sondern in der Gewissheit, wo eine Figur zu Hause ist.

Als ich später den Roman erneut zur Hand nahm, blieb mein Blick an einer unscheinbaren Passage hängen. Jonathan Harker beschreibt, wie der Graf den Tisch deckt und sich entschuldigt, selbst nichts zu essen. Es ist eine beinahe höfliche Szene, und doch liegt in ihr eine eigentümliche Verstörung. Dracula bemüht sich um alle Formen menschlicher Gastfreundschaft, obwohl er längst aufgehört hat, menschlich zu leben. Dieser Widerspruch beschäftigt mich mehr als jede Szene mit Reißzähnen oder Blut. Vielleicht besteht das eigentliche Grauen nicht darin, dass Dracula anders aussieht als wir. Vielleicht besteht es darin, dass er uns so ähnlich bleibt.

Auf dem Heimweg fuhr ich noch einmal am Themseufer entlang. London lag im Dunst des Abends, und für einen Augenblick dachte ich daran, dass Bram Stoker dieselben Straßen gekannt haben muss. Er ging vermutlich oft denselben Weg vom Lyceum Theatre nach Hause, vielleicht müde nach einer Vorstellung, vielleicht mit neuen Ideen für seinen Roman. Wahrscheinlich hätte er gelächelt, wenn ihm jemand gesagt hätte, dass Jahrzehnte später in einem Filmstudio westlich der Stadt Menschen versuchen würden, seiner Figur ein Gesicht zu geben. Ich hoffe nur, dass wir ihm gerecht werden. Nicht dem Vampir. Dem Schriftsteller.

Aus dem fiktiven Tagebuch Gary Oldmans
Literarische Rekonstruktion

3. November. Los Angeles.

Die Dreharbeiten neigen sich ihrem Ende zu. Seit Wochen beginne ich den Tag als Dracula und kehre am Abend langsam zu mir selbst zurück. Zwischen beiden Zuständen liegt oft nur eine halbe Stunde in der Maske. Es ist erstaunlich, wie schnell sich ein Gesicht verändern lässt. Sehr viel schwieriger ist es, den Blick eines anderen Menschen anzunehmen. Darin liegt vielleicht die eigentliche Arbeit des Schauspielers. Nicht das Äußere entscheidet über eine Figur, sondern die Art, wie sie die Welt betrachtet.

Heute mussten wir mehrere Szenen wiederholen, in denen Dracula kaum spricht. Francis war ungewöhnlich ruhig. Nach jeder Einstellung trat er nur wenige Schritte auf mich zu und stellte dieselbe Frage: »Woran denkt er?« Es war nie die Frage nach dem Text oder nach der Bewegung. Immer ging es um das Unsichtbare. Ich habe im Laufe meiner Arbeit gelernt, dass gute Regisseure sich selten für das interessieren, was ein Schauspieler tut. Sie interessieren sich für das, was er verschweigt.



Gary Oldman als Dracula
Bram Stoker's Dracula, 1992

1

Während einer Pause nahm ich erneut die ersten Kapitel zur Hand. Es fiel mir auf, wie oft Stoker mit Gegensätzen arbeitet. Tag und Nacht, Osten und Westen, Vernunft und Aberglaube, Wissenschaft und Mythos stehen sich gegenüber, ohne jemals einfache Gegensätze zu bleiben. Van Helsing ist Professor und zugleich offen für Dinge, die seine Kollegen als unmöglich verwerfen. Jonathan Harker reist als moderner Jurist nach Transsilvanien und kehrt als ein Mann zurück, dessen Weltbild zerbrochen ist. Mina verbindet Rationalität mit Mitgefühl. Selbst Dracula ist kein bloßes Relikt des Mittelalters; er lernt, passt sich an und nutzt die Möglichkeiten der modernen Welt. Vielleicht erklärt gerade diese Ambivalenz, weshalb der Roman bis heute lebendig geblieben ist. Er beantwortet seine Fragen nicht. Er stellt sie immer wieder neu.

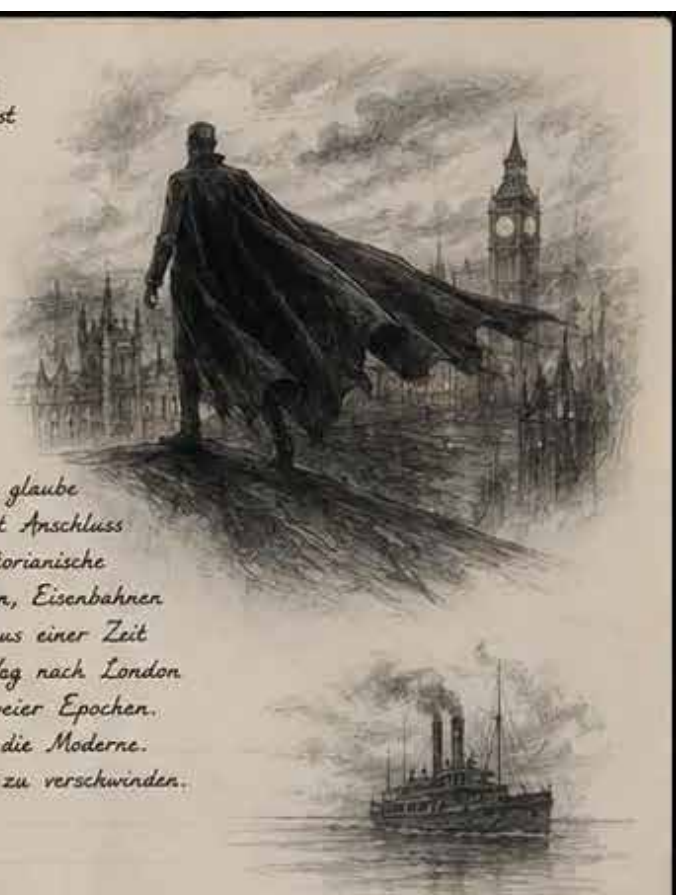
Ich musste an die großen Romanfiguren des neunzehnten Jahrhunderts denken. Sherlock Holmes, Captain Nemo, Dorian Gray oder Dr. Jekyll – sie alle verkörpern Ideen ihrer Zeit und sind doch größer geworden als ihre Epoche. Dracula gehört zu diesem kleinen Kreis literarischer Gestalten, die sich von ihrem Ursprung gelöst haben. Jeder kennt ihr Gesicht, aber nur wenige erinnern sich noch an die Feinheiten des Buches. Das Kino hat sie weltberühmt gemacht, zugleich aber manches verdeckt, was den Roman so außergewöhnlich macht.



3

Je länger ich mich mit Bram Stoker beschäftige, desto mehr erscheint mir sein Roman als ein Buch über Erinnerung. Fast jede Figur lebt von Aufzeichnungen. Jonathan Harker führt Tagebuch, Mina ordnet Dokumente, Dr. Seward spricht in einen Phonographen, Zeitungen sammeln Meldungen, Briefe verbinden Menschen über weite Entfernungen hinweg, Alle schreiben gegen das Vergessen an. Dracula allein braucht keine Notizen. Er trägt seine Vergangenheit in sich. Vielleicht besteht gerade darin sein Fluch. Erinnerungen, die niemals verblassen, werden irgendwann schwerer als die Gegenwart.

Dieser Gedanke hat meine Vorstellung der Figur verändert. Ich glaube heute nicht mehr, dass Dracula vor allem Blut sucht. Er sucht Anschluss an eine Welt, die ihn längst hinter sich gelassen hat. Das viktorianische England, in das er kommt, lebt von Telegraphen, Dampfschiffen, Eisenbahnen und wissenschaftlichem Fortschritt. Der Graf stammt dagegen aus einer Zeit der Burgen, Fürstentümer und persönlichen Herrschaft. Sein Weg nach London ist deshalb mehr als eine Reise. Er gleicht der Begegnung zweier Epochen. Stoker erzählt nicht nur vom Einbruch des Übernatürlichen in die Moderne. Er erzählt ebenso vom Ende einer alten Welt, die sich weigert zu verschwinden.



2

Vielleicht liegt genau darin die Verantwortung einer neuen Verfilmung. Sie darf sich nicht darauf beschränken, bekannte Bilder zu wiederholen. Sie muss versuchen, den Autor hinter der Ikone wieder sichtbar zu machen. Francis hat dies von Beginn an verstanden. Nicht ohne Grund trägt der Film den Namen Bram Stoker's Dracula. Für manche Zuschauer mag das nur ein Titel sein. Für mich wurde er im Laufe der Dreharbeiten zu einem Programm. Der Name des Schriftstellers steht bewusst vor dem Namen seiner berühmtesten Figur. Das ist keine Nebensächlichkeit, sondern eine kleine Form literarischer Gerechtigkeit.

Vor einigen Tagen besuchte ich eine Buchhandlung. Im Regal standen zahlreiche Ausgaben von Dracula, daneben Biographien über Bela Lugosi, Christopher Lee und den neuen Film. Ich blieb eine Weile davor stehen und fragte mich, wie Bram Stoker wohl auf dieses Bild reagiert hätte. Vermutlich hätte er sich gewundert. Vielleicht hätte er sich auch still darüber gefreut, dass sein Roman noch immer neue Leser findet. Ich glaube nicht, dass er jemals ahnte, eine Figur geschaffen zu haben, die Generationen von Schauspielern beschäftigen würde.

Als ich heute Abend das Studio verließ, war das Schloss bereits halb abgebaut. Arbeiter entfernten Wandverkleidungen, nummerierten Türen und verluden Möbel auf Lastwagen. Was gestern noch Transilvanien gewesen war, bestand wieder aus Holzplatten, Farbe und Kahlträgern. Für einen Augenblick empfand ich eine gewisse Melancholie. Filmkulissen besitzen etwas von Theaterdekorationen. Sie entstehen mit großer Sorgfalt und verschwinden oft schon wenige Tage später. Literatur kennt dieses Schicksal nicht. Ein Roman wartet geduldig im Regal, bis ihn jemand wieder aufschlägt.



Vielleicht ist das der eigentliche Grund, weshalb Bram Stoker den Film überdauern wird.

Unsere Bilder altern. Unsere Masken verblassen. Neue Schauspieler werden den Grafen spielen, neue Regisseure werden seine Geschichte erzählen und neue Generationen werden darin andere Fragen entdecken.

Doch am Anfang steht immer derselbe Mann, der im London der 1890er Jahre Abend für Abend an seinen Schreibtisch zurückkehrte, Notizhefte ordnete, Fahrpläne verglich, Zeitungsberichte ausschnitt und mit beinahe wissenschaftlicher Geduld einen Roman schrieb, von dem er kaum geahnt haben dürfte, dass er zu den großen Mythen der Weltliteratur gehören würde.

Manchmal ist Unsterblichkeit kein Fluch. Manchmal besteht sie aus Papier.

4

Aus dem fiktiven Tagebuch Gary Oldmans Literarische Rekonstruktion

18. August 1991. Los Angeles.

Heute verbrachte ich den Vormittag nicht im Kostümfundus, sondern in einer Bibliothek.

Francis hatte mir vor einigen Tagen gesagt, ich solle den Film für eine Weile vergessen und stattdessen Bram Stoker lesen. Er betonte den Namen des Autors mit einer Nachdrücklichkeit, die mich zunächst überraschte. Die meisten sprechen über Dracula, als wäre die Figur irgendwann einfach in der europäischen Kultur aufgetaucht. Coppola spricht fast ausschließlich über Stoker. Vielleicht liegt genau darin der Unterschied. Er möchte keinen weiteren Vampirfilm drehen. Er möchte den Roman wieder ernst nehmen.

Ich begann erneut mit den ersten Kapiteln. Es ist erstaunlich, wie modern dieses Buch noch immer wirkt. Nicht deshalb, weil darin ein Vampir vorkommt, sondern weil Stoker seine Geschichte aus Dokumenten zusammensetzt. Tagebücher, Briefe, Telegramme, Zeitungsberichte, Phonographenaufzeichnungen – jeder glaubt zunächst, nur einen kleinen Teil der Wahrheit zu kennen. Erst allmählich entsteht aus diesen einzelnen Stimmen ein Gesamtbild. Je länger ich lese, desto weniger erscheint mir Dracula als Schauerroman. Es ist beinahe eine kriminalisti-



sche Untersuchung. Die Figuren sammeln Indizien, vergleichen Aussagen, prüfen Widersprüche und bauen Schritt für Schritt ein Wissen auf, das keine einzelne Person besitzen könnte.

Der Graf wird nicht durch Stärke besiegt, sondern durch Zusammenarbeit. Am Nachmittag saß ich lange mit Francis Coppola zusammen. Er sprach weniger über Szenen als über Atmosphären. Immer wieder kehrte er zu einer Bemerkung zurück, die mich beschäftigt. »Vergiss den Vampir«, sagte er. »Spiele einen Mann, der alles verloren hat.« Dieser Satz verändert den Blick auf die Figur grundlegend. Er verschiebt den Schwerpunkt von der äußeren Erscheinung auf die innere Geschichte. Plötzlich werden die langen Haare, das bleiche Gesicht und die barocken Gewänder zweitrangig. Entscheidend ist die Frage, was aus einem Menschen wird, wenn ihm Jahrhunderte bleiben, aber niemand mehr, mit dem er sie teilen kann.

In den letzten Jahrzehnten hat das Kino Dracula immer wieder neu erfunden. Bela Lugosi verlieh ihm jene aristokratische Eleganz, die bis heute das Bild der Figur prägt. Christopher Lee machte aus ihm eine physische Naturgewalt, einen Gegner, der kaum aufzuhalten scheint. Beide Deutungen haben ihre Berechtigung, und beide gehören längst zur Filmgeschichte. Doch Francis sucht etwas anderes. Er spricht von Trauer, von Erinnerung, von verlorener Liebe und von einem Menschen, der an seiner eigenen Vergangenheit zerbricht. Man mag darüber streiten, ob dies noch ganz Bram Stoker ist. Aber es ist ein ernsthafter Versuch, hinter die Ikone zu blicken.

Während der Maskenprobe wurde mir bewusst, wie viele Gesichter diese Figur besitzen wird. Mal ein gebrechlicher Greis, dann wieder ein Fürst, ein Liebender, ein Wolf, ein Schatten. Es wäre leicht, darin nur eine technische Herausforderung zu sehen. Tatsächlich erzählt jede Verwandlung etwas über den Charakter. Dracula verändert seine Gestalt, weil seine Identität längst nicht mehr fest ist. Wer Jahrhunderte überdauert, sammelt Leben wie andere Menschen Erinnerungen. Vielleicht weiß er selbst irgendwann nicht mehr, welches Gesicht das ursprüngliche gewesen ist.

Ich musste an Shakespeare denken. Richard III., Lear oder Prospero tragen ebenfalls mehr als eine Maske, obwohl sie äußerlich dieselben bleiben. Große Literatur zeigt selten Menschen, die nur eine Wahrheit besitzen. Bram Stoker hat seinem Grafen keine ausführliche Lebensbeichte geschenkt. Er gibt Hinweise, Bruchstücke, Andeutungen. Der Rest entsteht im Kopf des Lesers. Vielleicht erklärt gerade das, weshalb jede Generation einen anderen Dracula sieht. Der Roman ist kein abgeschlossenes Porträt. Er ist eine Einladung zur Interpretation. Am Abend sah ich mir einige Sequenzen aus Murnaus Nosferatu an, danach Ausschnitte mit Lugosi und schließlich Christopher Lee. Jeder dieser Schauspieler hat der Figur etwas Dauerhaftes hinzugefügt. Keiner jedoch besitzt sie. Das ist vielleicht das größte Privileg großer Literatur. Hamlet gehört nicht Laurence

Olivier, Richard Burton oder Kenneth Branagh. Sherlock Holmes gehört nicht Basil Rathbone. Ebenso wenig gehört Dracula einem einzigen Schauspieler. Wir alle sind nur vorübergehende Gäste in einem Haus, das Bram Stoker gebaut hat. Für kurze Zeit dürfen wir ein Zimmer bewohnen. Danach schließen wir leise die Tür, und der Nächste tritt ein.

Ich frage mich manchmal, ob das Publikum tatsächlich einen Vampir sehen möchte. Vielleicht sucht es etwas anderes. Dracula verkörpert eine Angst, die älter ist als jeder Horrorfilm – die Furcht vor der Vergänglichkeit, vor dem Verlust, vor der Erinnerung, die stärker wird als das Leben selbst. Deshalb altert die Figur nicht, obwohl sie aus dem viktorianischen England stammt. Sie verändert ihre Gestalt mit jeder Epoche und bleibt doch dieselbe. Das gelingt nur wenigen Romanfiguren.

Bevor ich das Buch zuschlug, blieb mein Blick an einem Satz Van Helsing's hängen. Er spricht davon, dass manche Wahrheiten so ungewöhnlich seien, dass der vernünftige Mensch sie gerade deshalb zurückweise. Vielleicht

gilt dieser Gedanke nicht nur für Vampire. Vielleicht beschreibt er überhaupt den Beginn jeder großen Geschichte. Wir glauben zunächst nur das, was wir bereits kennen. Erst langsam lernen wir, auch das Unwahrscheinliche zuzulassen.

Vielleicht beginnt genau dort die Arbeit eines Schauspielers.

Nicht in der Maske.

Nicht im Kostüm.

Sondern in der Bereitschaft, einer Figur zu glauben, lange bevor das Publikum dazu bereit ist.



21. August 1991. Los Angeles.

Heute verbrachten wir fast den gesamten Vormittag mit einer einzigen Einstellung. Francis unterbrach die Probe immer wieder, nicht weil etwas misslang, sondern weil er nach einem Ton suchte, der sich kaum beschreiben lässt. Er spricht häufig davon, dass Bilder Gefühle besitzen müssten. Ein Schloss dürfe nicht bloß wie ein Schloss aussehen. Es müsse Erinnerungen speichern. Ein Schatten dürfe nicht lediglich dunkel sein. Er müsse Vergangenheit in sich tragen. Solche Sätze wirken zunächst rätselhaft, doch je länger wir arbeiten, desto verständlicher werden sie. Coppola dreht keine Illustration des Romans. Er versucht, dessen innere Stimmung sichtbar zu machen.

In den Pausen kehre ich immer wieder zu Bram Stokers Notizen zurück. Es fasziniert mich, wie systematisch dieser Mann arbeitete. Die romantische Vorstellung vom Schriftsteller, der sich von einer plötzlichen Eingebung tragen lässt, passt auf ihn kaum. Seine Hefte erinnern eher an die Arbeitsunterlagen eines Historikers oder Juristen. Namen werden gestrichen, Ortsangaben korrigiert, Zeitabläufe verschoben, Eisenbahnfahrpläne überprüft, Zeitungsberichte ausgewertet. Hinter der düsteren Atmosphäre des Romans steht eine beinahe nüchterne Disziplin. Vielleicht ist genau das der Grund, weshalb Dracula bis heute glaubwürdig wirkt. Das Phantastische ruht auf einem Fundament aus überprüfbaren Einzelheiten. Je tiefer ich mich mit Stoker beschäftige, desto mehr frage ich mich, weshalb man ihn so oft unterschätzt hat. Jahrzehntelang galt er vielen Kritikern als geschickter Unterhaltungsschriftsteller, als Autor eines einzigen großen Erfolgs. Erst langsam begann man zu erkennen, wie präzise dieser Roman konstruiert ist. Er verbindet viktorianischen Abenteuerroman, Reiseliteratur, Kriminalgeschichte, Briefroman und Schauererzählung zu einer Form, die sich jeder einfachen Einordnung entzieht. Vielleicht war das Buch seiner Zeit voraus. Die Leser erwarteten einen klassischen Erzähler. Stoker gab ihnen stattdessen ein Mosaik aus Stimmen, Dokumenten und Perspektiven, das erst im Kopf des Lesers seine endgültige Gestalt annimmt.

Heute Nachmittag sprach Francis über die Farbe Rot. Nicht über Blut, wie man vermuten könnte, sondern über Malerei. Er erwähnte Gustav Klimt, Gustave Moreau und die Präraffaeliten. Das überraschte mich. Plötzlich begriff ich, dass unser Film ebenso sehr aus der Kunstgeschichte lebt wie aus der Literaturgeschichte. Jeder Stoff, jede Tapete, jedes Fenster verweist auf eine Epoche, in der Schönheit und Verfall eng beieinanderlagen. Dracula erscheint darin nicht als bloßes Monster, sondern als Überlebender einer untergegangenen Welt. Er trägt den Glanz vergangener Jahrhunderte wie ein König, dessen Reich längst verschwunden ist.

Vielleicht unterscheidet sich unser Film gerade darin von vielen früheren Adaptionen. Bela Lugosi schenkte der Figur ihre aristokratische Distanz. Christopher Lee verlieh ihr eine beinahe elementare Kraft. Francis interessiert dagegen we-

niger die äußere Macht als die Last der Erinnerung. Sein Dracula blickt nicht nur nach vorn, auf seine Opfer. Er blickt ständig zurück. Vergangenheit ist für ihn kein abgeschlossener Ort. Sie begleitet ihn wie ein Schatten, der niemals kürzer wird. Das verändert jede Szene. Selbst wenn er schweigt, scheint er etwas zu hören, das allen anderen verborgen bleibt.

Am Abend nahm ich mir noch einmal Zeit für die erste Begegnung zwischen Jonathan Harker und dem Grafen. Je häufiger ich diese Seiten lese, desto mehr bewundere ich Stokers Zurückhaltung. Der Autor verzichtet fast vollständig auf spektakuläre Effekte. Kein Blitz zerreißt den Himmel. Keine unheimliche Musik kündigt den Grafen an. Das Grauen entsteht aus kleinen Irritationen. Türen, die niemand geöffnet hat. Spiegel, die plötzlich fehlen. Ein Gastgeber, der niemals gemeinsam mit seinem Gast speist. Es sind Beobachtungen, die einzeln harmlos erscheinen und erst allmählich ein Gefühl der Unsicherheit erzeugen. Stoker vertraut darauf, dass der Leser die Lücken selbst füllt. Diese Geduld ist in der Literatur selten geworden.

Ich frage mich manchmal, ob wir im Kino nicht zu schnell geworden sind. Wir erklären, was geheimnisvoll bleiben sollte, und zeigen, was vielleicht nur angedeutet werden müsste. Gerade deshalb empfinde ich großen Respekt vor Francis. Er sucht trotz aller Opulenz immer wieder nach Momenten der Stille. Er weiß, dass selbst der prachtvollste Film irgendwann an seine Grenzen stößt. Die eigentliche Dunkelheit entsteht nicht auf der Leinwand, sondern im Kopf des Zuschauers. Dort beginnt jene Arbeit, die kein Regisseur vollständig kontrollieren kann.

Als ich das Studio verließ, war es bereits dunkel. Die Kulissen lagen still unter den Arbeitslampen, als warteten sie geduldig auf den nächsten Drehtag. Für einen Augenblick stellte ich mir vor, Bram Stoker würde durch diese Hallen gehen. Wahrscheinlich würde er vieles mit Verwunderung betrachten: die gewaltigen Kameras, die Lichttechnik, den Aufwand einer modernen Filmproduktion. Und doch glaube ich, dass ihn eines besonders gefreut hätte. Nicht die Effekte, nicht die Kostüme und nicht die Masken.

Sondern die Tatsache, dass fast ein Jahrhundert nach der Veröffentlichung seines Romans noch immer Menschen darüber streiten, wer Dracula eigentlich ist. Für einen Schriftsteller gibt es vielleicht kein größeres Kompliment. Denn eine Figur, über die nicht mehr gestritten wird, hat aufgehört zu leben.

3. November 1991. Los Angeles.

Die Dreharbeiten neigen sich ihrem Ende zu. Seit Wochen beginne ich den Tag als Dracula und kehre am Abend langsam zu mir selbst zurück. Zwischen beiden Zuständen liegt oft nur eine halbe Stunde in der Maske. Es ist erstaunlich, wie schnell sich ein Gesicht verändern lässt. Sehr viel schwieriger ist es, den Blick eines anderen Menschen anzunehmen. Darin liegt vielleicht die eigentliche Arbeit des Schauspielers. Nicht das Äußere entscheidet über eine Figur, sondern die Art, wie sie die Welt betrachtet.

Heute mussten wir mehrere Szenen wiederholen, in denen Dracula kaum spricht. Francis war ungewöhnlich ruhig. Nach jeder Einstellung trat er nur wenige Schritte auf mich zu und stellte dieselbe Frage: »Woran denkt er?« Es war nie die Frage nach dem Text oder nach der Bewegung. Immer ging es um das Unsichtbare. Ich habe im Laufe meiner Arbeit gelernt, dass gute Regisseure sich selten für das interessieren, was ein Schauspieler tut. Sie interessieren sich für das, was er verschweigt.

Je länger ich mich mit Bram Stoker beschäftige, desto mehr erscheint mir sein Roman als ein Buch über Erinnerung. Fast jede Figur lebt von Aufzeichnungen. Jonathan Harker führt Tagebuch, Mina ordnet Dokumente, Dr. Seward spricht in seinen Phonographen, Zeitungen sammeln Meldungen, Briefe verbinden Menschen über weite Entfernungen hinweg. Alle schreiben gegen das Vergessen an. Dracula allein braucht keine Notizen. Er trägt seine Vergangenheit in sich. Vielleicht besteht gerade darin sein Fluch. Erinnerungen, die niemals verblassen, werden irgendwann schwerer als die Gegenwart.

Dieser Gedanke hat meine Vorstellung der Figur verändert. Ich glaube heute nicht mehr, dass Dracula vor allem Blut sucht. Er sucht Anschluss an eine Welt, die ihn längst hinter sich gelassen hat. Das viktorianische England, in das er kommt, lebt von Telegraphen, Dampfschiffen, Eisenbahnen und wissenschaftlichem Fortschritt. Der Graf stammt dagegen aus einer Zeit der Burgen, Fürstentümer und persönlichen Herrschaft. Sein Weg nach London ist deshalb mehr als eine Reise. Er gleicht der Begegnung zweier Epochen. Stoker erzählt nicht nur vom Einbruch des Übernatürlichen in die Moderne. Er erzählt ebenso vom Ende einer alten Welt, die sich weigert zu verschwinden.

Während einer Pause nahm ich erneut die ersten Kapitel zur Hand. Es fiel mir auf, wie oft Stoker mit Gegensätzen arbeitet. Tag und Nacht, Osten und Westen, Vernunft und Aberglaube, Wissenschaft und Mythos stehen sich gegenüber, ohne jemals einfache Gegensätze zu bleiben. Van Helsing ist Professor und zugleich offen für Dinge, die seine Kollegen als unmöglich verwerfen. Jonathan Harker reist als moderner Jurist nach Transsilvanien und kehrt als ein Mann zurück, dessen Weltbild zerbrochen ist. Mina verbindet Rationalität mit Mitge-

fühl. Selbst Dracula ist kein bloßes Relikt des Mittelalters; er lernt, passt sich an und nutzt die Möglichkeiten der modernen Welt. Vielleicht erklärt gerade diese Ambivalenz, weshalb der Roman bis heute lebendig geblieben ist. Er beantwortet seine Fragen nicht. Er stellt sie immer wieder neu.

Ich musste an die großen Romanfiguren des neunzehnten Jahrhunderts denken. Sherlock Holmes, Captain Nemo, Dorian Gray oder Dr. Jekyll – sie alle verkörpern Ideen ihrer Zeit und sind doch größer geworden als ihre Epoche. Dracula gehört zu diesem kleinen Kreis literarischer Gestalten, die sich von ihrem Ursprung gelöst haben. Jeder kennt ihr Gesicht, aber nur wenige erinnern sich noch an die Feinheiten des Buches. Das Kino hat sie weltberühmt gemacht, zugleich aber manches verdeckt, was den Roman so außergewöhnlich macht. Vielleicht liegt genau darin die Verantwortung einer neuen Verfilmung. Sie darf sich nicht darauf beschränken, bekannte Bilder zu wiederholen. Sie muss versuchen, den Autor hinter der Ikone wieder sichtbar zu machen. Francis hat dies von Beginn an verstanden. Nicht ohne Grund trägt der Film den Namen Bram Stoker's Dracula. Für manche Zuschauer mag das nur ein Titel sein. Für mich wurde er im Laufe der Dreharbeiten zu einem Programm. Der Name des Schriftstellers steht bewusst vor dem Namen seiner berühmtesten Figur. Das ist keine Nebensächlichkeit, sondern eine kleine Form literarischer Gerechtigkeit.

Vor einigen Tagen besuchte ich eine Buchhandlung. Im Regal standen zahlreiche Ausgaben von Dracula, daneben Biographien über Bela Lugosi, Christopher Lee und den neuen Film. Ich blieb eine Weile davor stehen und fragte mich, wie Bram Stoker wohl auf dieses Bild reagiert hätte. Vermutlich hätte er sich gewundert. Vielleicht hätte er sich auch still darüber gefreut, dass sein Roman noch immer neue Leser findet. Ich glaube nicht, dass er jemals ahnte, eine Figur geschaffen zu haben, die Generationen von Schauspielern beschäftigen würde.

Als ich heute Abend das Studio verließ, war das Schloss bereits halb abgebaut. Arbeiter entfernten Wandverkleidungen, nummerierten Türen und verluden Möbel auf Lastwagen. Was gestern noch Transsilvanien gewesen war, bestand wieder aus Holzplatten, Farbe und Stahlträgern. Für einen Augenblick empfand ich eine gewisse Melancholie. Filmkulissen besitzen etwas von Theaterdekorationen. Sie entstehen mit großer Sorgfalt und verschwinden oft schon wenige Tage später. Literatur kennt dieses Schicksal nicht. Ein Roman wartet geduldig im Regal, bis ihn jemand wieder aufschlägt.

Vielleicht ist das der eigentliche Grund, weshalb Bram Stoker den Film überdauern wird.

Unsere Bilder altern. Unsere Masken verblassen. Neue Schauspieler werden den Grafen spielen, neue Regisseure werden seine Geschichte erzählen und neue Generationen werden darin andere Fragen entdecken.

Doch am Anfang steht immer derselbe Mann, der im London der 1890er Jahre Abend für Abend an seinen Schreibtisch zurückkehrte, Notizhefte ordnete, Fahrpläne verglich, Zeitungsberichte ausschnitt und mit beinahe wissenschaftlicher Geduld einen Roman schrieb, von dem er kaum geahnt haben dürfte, dass er zu den großen Mythen der Weltliteratur gehören würde.

Manchmal ist Unsterblichkeit kein Fluch. Manchmal besteht sie aus Papier.



Nachbemerkung

Diese fünf fiktiven Tagebücher zeigen keine Entwicklung vom „falschen“ zum „richtigen“ Dracula. Lugosi, Langella, Kinski, Lee und Oldman reagierten auf unterschiedliche Texte, Bühnenfassungen, Filme und Erwartungen ihres Publikums. Lugosis Darstellung entstand wesentlich aus der amerikanischen Bühnenbearbeitung von Hamilton Deane und John L. Balderston. Kinski spielte nicht unmittelbar Stokers Grafen, sondern Herzogs Neuinterpretation von Murnaus Graf Orlok. Oldmans Dracula wiederum verbindet Motive des Romans mit einer tragischen Liebesgeschichte, die Coppolas Film hinzuerfand.

Gerade diese Abweichungen gehören zur Wirkungsgeschichte. Literatur bleibt nicht lebendig, weil jede Generation sie unverändert wiederholt. Sie bleibt lebendig, weil neue Künstler auf sie antworten. Eine Bearbeitung kann dem Buch widersprechen und dennoch etwas von seiner fortdauernden Kraft sichtbar machen.

Bram Stokers Graf besitzt deshalb nicht nur ein Gesicht. Er lebt in der Spannung zwischen all diesen Gesichtern – und in jenem Bild, das jeder Leser beim Aufschlagen des Romans selbst erschafft.

Bela Lugosi

Christopher Lee

Gary Oldman

Frank Langella

Claes Bang

BRIEFE AUS DER EWIGKEIT



Briefe aus der Ewigkeit

An Bela Lugosi Eine literarische Rekonstruktion

Sehr geehrter Herr Lugosi,

ein Schriftsteller erlebt zu Lebzeiten vieles. Er erlebt wohlwollende und vernichtende Rezensionen, stille Abende am Schreibtisch, gelegentliche Erfolge und meist sehr viel mehr Zweifel als Gewissheiten. Was er jedoch niemals erlebt, ist die Zukunft seines eigenen Werkes. Kein Autor kann wissen, welche Wege seine Figuren nach seinem Tod einschlagen werden. Er ahnt nicht, welche Generationen sie begleiten, welche Missverständnisse sie hervorrufen oder welche Gesichter sie eines Tages tragen werden. Vielleicht ist gerade dies der eigentliche Preis jeder Veröffentlichung. In dem Augenblick, in dem ein Buch die Druckerpresse verlässt, beginnt es sich langsam von seinem Verfasser zu lösen.

Als ich Dracula im Frühjahr 1897 veröffentlichte, hielt ich ihn für den ehrgeizigsten Roman meines Lebens. Sieben Jahre lang hatte ich Reiseberichte gelesen, Landkarten studiert, Eisenbahnfahrpläne verglichen, Zeitungsnotizen gesammelt und historische Quellen ausgewertet. Ich hatte unzählige Seiten verworfen, Namen geändert, Handlungsstränge verschoben und versucht, eine Geschichte zu erzählen, deren unwahrscheinlicher Kern auf möglichst glaubwürdigen Tatsachen ruhen sollte. Nie wäre mir der Gedanke gekommen, dass sich eines Tages weniger Menschen an meinen Namen erinnern würden als an den meines Grafen.

Als ich Sie zum ersten Mal auf der Leinwand sah, verstand ich, dass ein Roman in den Händen eines Schauspielers ein zweites Leben beginnt. Sie spielten Dracula nicht einfach. Sie schufen eine Vorstellung von ihm, die sich tief in das kulturelle Gedächtnis des zwanzigsten Jahrhunderts eingrub. Von diesem Augenblick an lasen Millionen Menschen mein Buch nicht mehr mit ihrer eigenen Phantasie. Sie lasen es mit Ihrem Gesicht vor Augen. Für einen Schriftsteller ist das eine ebenso befremdliche wie tröstliche Erfahrung. Seine Figur entzieht sich ihm endgültig und beweist gerade dadurch, dass sie weiterlebt.

Es erstaunte mich, wie wenig Sie sich auf die vordergründigen Schrecken der Geschichte verließen. Andere hätten versucht, den Vampir durch Grimassen, plötzliche Ausbrüche oder sichtbare Grausamkeit zu definieren. Sie wählten den entgegengesetzten Weg. Ihr Dracula wirkt beinahe zurückhaltend. Er spricht langsam, als müsse er niemanden überzeugen. Er bewegt sich mit jener Gelassenheit, die nur Menschen besitzen, für die Zeit ihre Bedrohlichkeit verloren hat. Darin, so scheint mir, haben Sie den Kern der Figur genauer getroffen, als manche spätere Interpretation vermuten ließ. Wer mehrere Jahrhunderte überlebt hat, kennt keine Hast mehr. Die Ewigkeit verändert nicht nur den Körper. Sie verändert vor allem den Rhythmus des Denkens. Gewiss hätte ich manches anders beschrieben. Mein Graf war älter, seine Erscheinung fremdartiger, seine Hände kräftig und behaart, sein Gesicht von jener eigentümlichen Mischung aus Würde und Verfall geprägt, die Jonathan Harker mit fast dokumentarischer Genauigkeit festhält. Sie dagegen verliehen ihm eine Eleganz, die eher dem europäischen Theater als den düsteren



Bram Stoker

1847–1912

Bram Stoker was an Irish writer and publisher. He is best known for his novel *Dracula*, which was published in 1897. The novel is a gothic horror story about a vampire who comes to England and preys on the lives of the people there. Stoker was also a successful publisher and a member of the Society of Authors.

Stoker's *Dracula* was a huge success and has since become a classic of the horror genre. It has been adapted into many films, television series, and stage productions. Stoker's other works include *The Jewel of Seven Stars* and *The Hound of the Baskervilles*.

Bram Stoker



DRACULA

By
BRAM STOKER

WESTMINSTER
ARCHIBALD CONSTABLE AND CO
2 WHITEHALL GARDENS
1897



Bram Stoker's
Handwritten Notes
for *Dracula*

DRACULA
Bram Stoker
1897





Volksüberlieferungen des Balkans entstammte. Doch gerade darin liegt die Freiheit jeder ernst zu nehmenden Interpretation. Ein Schauspieler illustriert einen Roman nicht. Er liest ihn mit den Mitteln seines eigenen Zeitalters. So wie jeder Leser beim Aufschlagen eines Buches unbewusst ein anderes Gesicht vor sich sieht, erschafft auch jede Generation ihren eigenen Dracula.

Ich vermute, dass Sie selbst gespürt haben, worin die eigentliche Gefahr meiner Figur besteht. Nicht in ihren Zähnen. Nicht in ihrer übernatürlichen Kraft. Auch nicht in den Fledermäusen oder den nächtlichen Friedhöfen, die das Kino später so liebte. Das eigentliche Grauen liegt in der Höflichkeit. Dracula empfängt seinen Gast mit ausgesuchter Freundlichkeit. Er spricht mehrere Sprachen, kennt Geschichte und Literatur, beherrscht die Regeln gesellschaftlichen Umgangs und begegnet seinem Besucher mit einer Souveränität, die zunächst Vertrauen schafft. Erst allmählich erkennt Jonathan Harker, dass gerade diese kultivierte Fassade den Abgrund verbirgt. Das Böse kündigt sich selten durch Lärm an. Es tritt meist mit tadellosen Manieren auf.

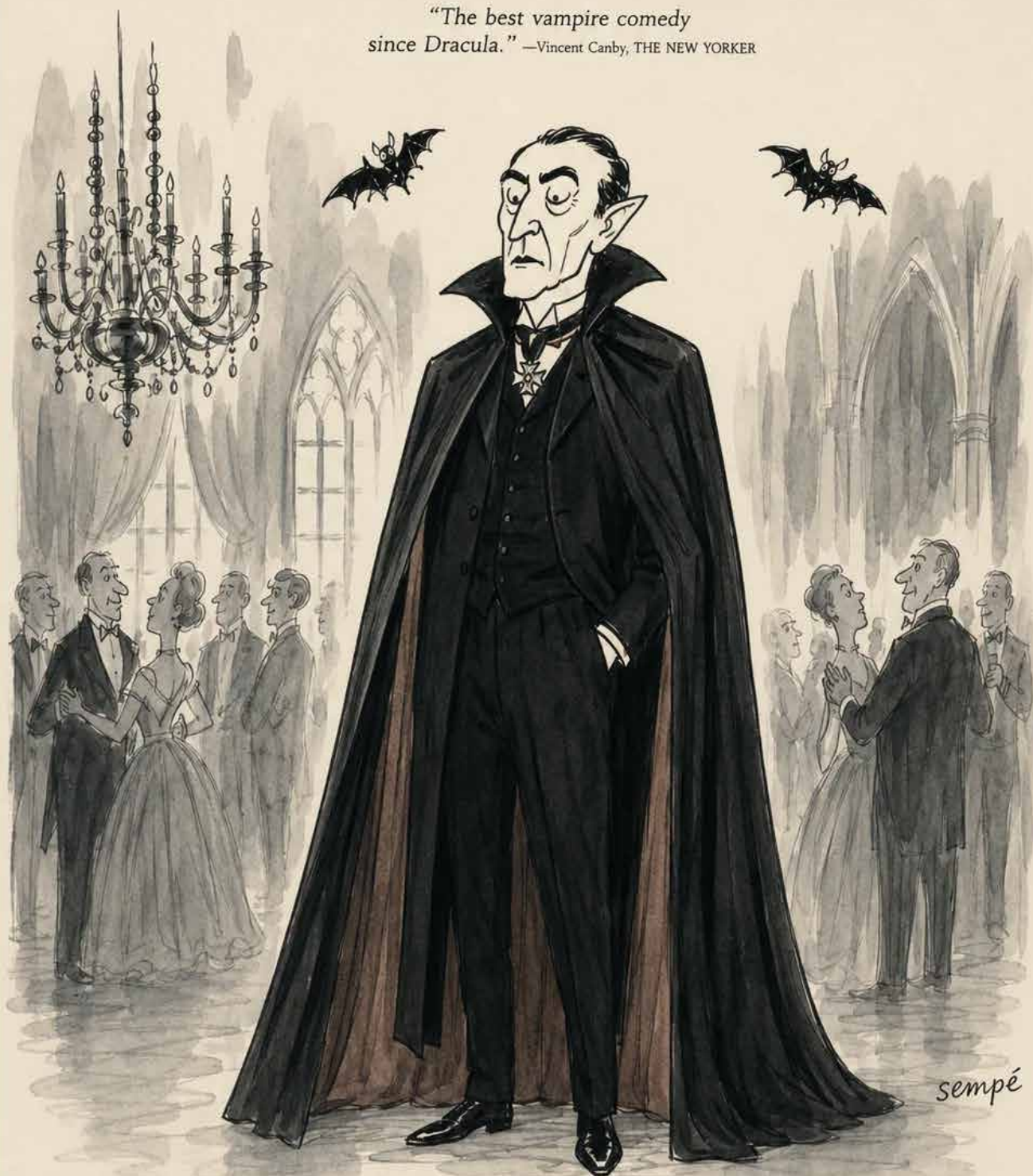
Vielleicht erklärt gerade dies den anhaltenden Erfolg Ihrer Darstellung. Nach den Erschütterungen des Ersten Weltkriegs und in den wirtschaftlich unsicheren Jahren der frühen dreißiger Jahre war das Publikum nicht mehr allein von Monstern beeindruckt. Es fürchtete den gebildeten, höflichen Menschen, hinter dessen vollendeten Umgangsformen sich etwas Unheimliches verbarg. Ihr Dracula erschien nicht als Geschöpf einer fernen Sagenwelt. Er wirkte wie ein Aristokrat, der sich mühelos in jedem Salon Europas hätte bewegen können. Damit gaben Sie meiner Figur eine Modernität, die ich beim Schreiben kaum vorausgeahnt hatte.

Manche Literaturwissenschaftler haben später eingewandt, dass Ihr Graf zu elegant sei, zu gepflegt, zu wenig von jenem osteuropäischen Krieger besitze, dessen Spuren sich im Roman finden. Solche Einwände erscheinen mir verständlich, verkennen aber das Wesen großer Literatur. Figuren bleiben nur dann lebendig, wenn sie sich den Blicken verschiedener Zeiten aussetzen. Hamlet verändert sich mit jedem Schauspieler, ebenso Faust, Don Quijote oder Sherlock Holmes. Kein ernsthafter Leser würde behaupten, nur eine einzige Darstellung könne den Anspruch erheben, endgültig zu sein. Warum sollte dies ausgerechnet für Dracula gelten? Vielleicht besteht die schönste Erfahrung eines Autors darin, zu erkennen, dass seine Figuren größer geworden sind als er selbst. Nicht weil sie ihn verdrängen, sondern weil sie beginnen, unabhängig von ihrem Schöpfer zu existieren. Sie haben dazu mehr beigetragen, als Ihnen vermutlich bewusst war. Millionen Menschen werden Ihren Namen immer mit meinem Grafen verbinden. Manche werden darüber vergessen, wer den Roman geschrieben hat. Das mag auf den ersten Blick ungerecht erscheinen. Bei näherem Nachdenken ist es vielleicht das größte Kompliment, das einem Schriftsteller widerfahren kann. Denn nur Figuren, die ein Eigenleben entwickeln, haben Aussicht auf wirkliche Unsterblichkeit.

Mit verbindlichem Dank und aufrichtiger Hochachtung

Bram Stoker

"The best vampire comedy
since Dracula." —Vincent Canby, THE NEW YORKER



METRO GOLDWYN MAYER

UN FILM DE

ROMAN POLANSKI

LE BAL DES VAMPIRES

(THE FEARLESS VAMPIRE KILLERS)

AVEC

JACK MACGOWRAN • SHARON TATE • ALFIE BASS

FERDY MAYNE

PANAVISION®



Christopher Lee
(1922–2015)

Christopher Lee brought Dracula to life with unmatched dignity, intelligence, and menace. His portrayal in 1958's *Dracula* helped define the modern image of the vampire on screen.

Bram Stoker



DRACULA

By
BRAM STOKER

WESTMINSTER
ARCHIBALD CONSTABLE AND CO.
2 WHITEHALL GARDENS
LONDON
1897



Bram Stoker
Handwritten Notes
for Dracula

CHRISTOPHER LEE
AS DRACULA
1958

Briefe aus der Ewigkeit

An Christopher Lee Eine literarische Rekonstruktion

Sehr geehrter Herr Lee,

als ich Ihren Dracula zum ersten Mal sah, fiel mir auf, wie sehr sich die Welt verändert hatte. Zwischen Ihrem Film und meinem Roman lagen nur etwas mehr als sechs Jahrzehnte, und doch schien Europa ein anderer Kontinent geworden zu sein. Zwei Weltkriege hatten Landschaften verwüstet, Monarchien verschwinden lassen und das Vertrauen in den stetigen Fortschritt erschüttert. Der Glaube des viktorianischen Zeitalters, jede Frage lasse sich mit Vernunft und Wissenschaft beantworten, war den Erfahrungen des zwanzigsten Jahrhunderts nicht unbeschadet entkommen. Vielleicht musste sich deshalb auch Dracula verändern. Figuren überdauern ihre Autoren nur dann, wenn sie bereit sind, die Ängste neuer Generationen aufzunehmen.

Ihr Graf unterschied sich grundlegend von jenem Mann, den Bela Lugosi fast drei Jahrzehnte zuvor geschaffen hatte. Wo Lugosi auf Distanz setzte, brachten Sie Bewegung. Wo er mit Stimme und Blick arbeitete, ließen Sie den Körper sprechen. Manche Kritiker sahen darin vor allem eine Anpassung an ein jüngeres Publikum, das nach stärkeren Reizen verlangte. Mir scheint diese Erklärung zu einfach. Sie übersieht, dass auch Gewalt ihre Geschichte besitzt. Das Europa der fünfziger Jahre hatte Erfahrungen gemacht, die sich kaum noch mit der eleganten Zurückhaltung der frühen Tonfilmära darstellen ließen. Das Grauen war konkreter geworden. Es hatte Gesichter, Orte und Erinnerungen erhalten. Vielleicht musste Dracula deshalb wieder gefährlicher werden.

Ich gestehe Ihnen, dass ich Ihre erste Erscheinung mit besonderer Aufmerksamkeit betrachtete. Sie betraten den Raum nicht als höflicher Gastgeber, sondern als jemand, dessen bloße Anwesenheit eine Veränderung der Atmosphäre bewirkt. Es gibt Schauspieler, die eine Szene beherrschen, weil sie lauter sprechen als alle anderen. Sie gehörten nicht zu ihnen. Ihre Autorität entstand aus einer eigentümlichen Mischung von Ruhe und Spannung. Der Zuschauer hatte stets den Eindruck, dass unter der unbewegten Oberfläche eine Kraft verborgen lag, die sich jederzeit entfesseln konnte. Gerade diese Zurückhaltung machte Ihre Darstellung glaubwürdig. Ein Raubtier beweist seine Stärke nicht durch ständiges Knurren.

Ich habe später gelesen, mit welcher Ernsthaftigkeit Sie sich meinem Roman näherten. Sie gehörten zu den wenigen Schauspielern, die das Buch nicht bloß als Vorlage betrachteten, sondern als eigenständiges literarisches Werk. Das hat mich mehr gefreut, als Sie vielleicht vermuten würden. Schriftsteller wissen, dass ihre Romane für Bühne und Film verändert werden müssen. Sie erwarten keine wortgetreue Wiedergabe. Was sie sich wünschen, ist Respekt vor dem Gedanken, aus dem eine Figur entstanden ist. Diesen Respekt spürt man in Ihrer Arbeit. Besonders bemerkenswert erschien mir Ihr Verständnis für Draculas Schweigen.

Viele Darsteller glauben, das Böse müsse sich unablässig erklären oder demonstrieren. Sie begriffen, dass Macht häufig gerade dort beginnt, wo Worte überflüssig werden. Ihr Graf sprach wenig, doch jede Bewegung schien bereits eine Entscheidung zu enthalten. Das erinnerte mich an jene aristokratischen Offiziere des neunzehnten Jahrhunderts, deren Selbstverständlichkeit mehr Eindruck hinterließ als jede laute Geste. Man hatte nie den Eindruck, Dracula wolle Furcht erzeugen. Er setzte sie voraus.

Dabei unterschieden Sie sich in einem Punkt deutlich von meiner ursprünglichen Vorstellung. Als ich den Grafen schrieb, dachte ich häufig an einen Mann, dessen Alter sich trotz aller Vitalität niemals ganz verbergen lässt. In Ihrem Spiel trat dieser Aspekt zugunsten einer körperlichen Präsenz zurück, die das Kino bis dahin kaum mit Vampiren verbunden hatte. Manche Leser meines Romans mögen darüber den Kopf schütteln. Ich hingegen sehe darin den natürlichen Gang jeder großen Figur. Don Quijote verändert sich von Jahrhundert zu Jahrhundert, ebenso Faust oder Hamlet. Weshalb sollte Dracula als Einziger unverändert bleiben?

Ihr Film brachte zudem etwas zurück, das im Laufe der Jahre beinahe verloren gegangen war: die Gefahr. Nach Bela Lugosi war Dracula vielerorts zum eleganten Salongast geworden, dessen kultivierte Umgangsformen fast mehr Aufmerksamkeit erhielten als seine Bedrohlichkeit. Sie erinnerten das Publikum daran, dass hinter aller Bildung und Höflichkeit ein Wesen steht, das den Menschen nicht als Gesprächspartner, sondern als Beute betrachtet. Diese Rückkehr des Instinkts verlieh der Figur eine neue Schärfe, ohne sie ihrer Würde zu berauben. Mit besonderem Interesse habe ich verfolgt, wie konsequent Sie sich später gegen die Versuchung wehrten, Dracula zur bloßen Routine werden zu lassen. Es wäre leicht gewesen, den Erfolg zu wiederholen und sich in der Bequemlichkeit einer berühmten Rolle einzurichten. Stattdessen suchten Sie immer wieder nach neuen Nuancen, auch wenn die Drehbücher dies nicht immer unterstützten. Darin erkenne ich jene Ernsthaftigkeit wieder, die jeden großen Schauspieler auszeichnet. Er weiß, dass eine Figur niemals abgeschlossen ist. Sie verändert sich mit jedem erneuten Versuch.

Es ist eine Ironie der Literaturgeschichte, dass viele Leser meinen Roman heute erst entdecken, nachdem sie Sie auf der Leinwand gesehen haben. Manche schlagen das Buch auf, weil sie den Ursprung Ihrer Darstellung kennenlernen möchten. Andere sind überrascht, wie vielschichtig der Graf dort erscheint. Wieder andere stellen fest, dass Literatur und Film unterschiedliche Sprachen sprechen und gerade deshalb einander ergänzen können. Als Autor könnte ich mir kaum eine schönere Form der Fortsetzung wünschen. Ein Roman, der nach mehr als einem halben Jahrhundert durch einen Schauspieler neue Leser gewinnt, hat seinen Platz in der Literatur offenbar noch nicht verloren.

Ich habe oft darüber nachgedacht, weshalb Ihre Darstellung einen so dauerhaften Eindruck hinterließ. Sicher spielte Ihre außergewöhnliche Erscheinung eine Rolle, ebenso Ihre Stimme und Ihre körperliche Präsenz. Doch all dies erklärt den Erfolg nur zum Teil. Entscheidend war vermutlich etwas anderes. Sie behandelten Dracula niemals wie eine Kuriosität des Horrorgenres. Sie begegneten ihm mit derselben Ernsthaftigkeit, mit der man Richard III., Macbeth oder König Lear

begegnet. In diesem Augenblick verließ der Vampir endgültig die Welt des bloßen Schreckens und trat in jene größere Gemeinschaft literarischer Figuren ein, deren Wirkung weit über ihr jeweiliges Genre hinausreicht.

Dafür möchte ich Ihnen danken.

Nicht weil Sie meinen Dracula unverändert bewahrt hätten. Das wäre weder möglich noch wünschenswert gewesen.

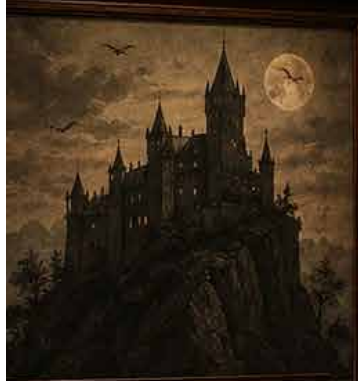
Sondern weil Sie verstanden haben, dass jede Generation ihre eigene Wahrheit über eine Figur finden muss – solange sie den Respekt vor ihrem Ursprung nicht verliert.

Mit verbindlicher Hochachtung

Bram Stoker

FRANK LANGELLA
as
DRACULA
1979

Frank Langella brought a new depth and aristocratic intensity to the role of Dracula in the 1979 television adaptation. His performance remains one of the most acclaimed portrayals of the Count.



Dracula - 1979
TV Adaptation

FRANK LANGELLA
DRACULA
1979



FRANK LANGELLA
as
DRACULA
1979



Manuscript Notes for Dracula



Research & Inspiration
Folklore, Myth & Legend

TRANSYLVANIA



An Frank Langella **Eine literarische Rekonstruktion**

Sehr geehrter Herr Langella,

unter allen Schauspielern, die meinem Grafen ein Gesicht gegeben haben, waren Sie vielleicht derjenige, der das größte Risiko einging. Nicht weil Ihre Darstellung besonders kühn gewesen wäre oder weil Sie mit den Erwartungen des Publikums brachen. Das eigentliche Wagnis bestand darin, dass Sie eine Frage stellten, die bis dahin kaum jemand zu stellen gewagt hatte. Sie lautete nicht: Wie gefährlich ist Dracula? Sie lautete vielmehr: Weshalb übt dieser Mann eine solche Anziehungskraft aus?

Als ich den Roman schrieb, beschäftigte mich die Vorstellung, dass das Böse selten in seiner hässlichsten Gestalt erscheint. Der Mensch folgt nicht dem Offensichtlichen ins Verderben. Er folgt dem Vertrauten, dem Eleganten, dem Überzeugenden. Deshalb spricht Dracula mehrere Sprachen, deshalb kennt er Geschichte, deshalb bewegt er sich mit jener Selbstverständlichkeit, die gebildete Menschen oft auszeichnet. Seine größte Waffe ist nicht Gewalt. Es ist seine Fähigkeit, Vertrauen zu gewinnen. Dass Sie gerade diesen Gedanken in den Mittelpunkt Ihrer Darstellung rückten, erschien mir zunächst überraschend und später beinahe folgerichtig.

Ich habe den Eindruck, dass Ihre Zeit ein anderes Verhältnis zur Figur entwickelte als die Generationen zuvor. Bela Lugosi hatte Dracula den Glanz des aristokratischen Fremden verliehen. Christopher Lee erinnerte das Publikum daran, dass hinter der kultivierten Oberfläche noch immer ein Raubtier lauerte. Ende der siebziger Jahre schien sich die Frage zu verschieben. Der Vampir war nicht länger nur der Feind, der von außen kam. Er wurde zu einer Figur, deren Faszination selbst die vernünftigen Menschen nicht mehr vollständig erklären konnten. Vielleicht war dies ein Spiegel jener Jahre, in denen alte Gewissheiten brüchig geworden waren und psychologische Deutungen immer größeren Raum einnahmen.

Viele Kritiker bezeichneten Ihren Dracula als romantisch. Ich habe über dieses Wort lange nachgedacht. Es trifft zu und führt doch zugleich in die Irre. Romantik allein erklärt Ihre Darstellung nicht. Sie spielten keinen sentimentalen Helden und keinen tragischen Liebhaber im gewöhnlichen Sinn. Was Ihre Interpretation von vielen anderen unterschied, war eine stille Melancholie. Man gewann den Eindruck, dass dieser Mann die Welt nicht deshalb verachtet, weil er sie hasst, sondern weil er sie längst überlebt hat. Zwischen beiden Haltungen liegt ein erheblicher Unterschied. Hass bindet den Menschen an seine Gegenwart. Melancholie entsteht aus der Erfahrung unwiederbringlichen Verlustes.

Vielleicht berührte mich gerade deshalb Ihr Spiel. Sie machten sichtbar, dass Ewigkeit nicht nur Macht bedeutet, sondern auch Verarmung. Wer Jahrhunder-

te überdauert, verliert nicht nur seine Zeitgenossen. Er verliert auch die Möglichkeit, mit ihnen gemeinsam alt zu werden. Jeder Abschied wiederholt sich unendlich oft. Jede Freundschaft endet. Jede Liebe wird zur Erinnerung. Der Mensch neigt dazu, Unsterblichkeit als höchsten Wunsch zu betrachten. Ihr Dracula ließ ahnen, dass sie ebenso gut die schwerste aller Lasten sein könnte.

Dabei vermieden Sie eine Versuchung, der viele Schauspieler erliegen. Sie baten das Publikum nie um Mitleid. Das ist ein entscheidender Unterschied. Große tragische Figuren entstehen nicht dadurch, dass sie ihr Schicksal beklagen. Sie tragen es mit einer Würde, die den Zuschauer zwingt, selbst über sie nachzudenken. Ich glaube, Shakespeare wusste dies ebenso wie Dostojewski oder Tolstoi. Der Schriftsteller erklärt seine Figuren nicht vollständig. Er überlässt dem Leser einen Teil der Arbeit. Sie verfuhrten mit Dracula auf ähnliche Weise. Sie öffneten eine Tür, ohne den Raum dahinter vollständig auszuleuchten.

Mit Interesse verfolgte ich damals die Reaktionen der Literaturkritik. Manche begrüßten Ihre Interpretation als notwendige Erneuerung, andere sahen darin eine gefährliche Vermenschlichung des Vampirs. Beide Urteile greifen meines Erachtens zu kurz. Literatur lebt nicht von endgültigen Antworten. Sie lebt von Lesarten. Ein Roman, der nach achtzig Jahren noch immer widersprüchliche Deutungen hervorruft, besitzt offenbar eine Tiefe, die sich gegen jede abschließende Erklärung wehrt. Als Autor empfinde ich darin eher eine Bestätigung als einen Widerspruch.

Ich muss Ihnen allerdings ein kleines Geständnis machen. Während ich Ihren Film betrachtete, fragte ich mich mehrfach, wie sehr sich das Bild meines Grafen inzwischen von seiner literarischen Herkunft entfernt hatte. Der schwarze Umhang, die makellose Eleganz, die fast hypnotische Wirkung seiner Erscheinung – vieles davon verdankt sich weniger meinem Roman als der Geschichte des Theaters und des Kinos. Das ist kein Vorwurf. Es ist lediglich eine Erinnerung daran, dass jede Kunst ihre eigenen Bilder hervorbringt. Ein Buch beschreibt. Ein Film zeigt. Zwischen beiden liegt jener schöpferische Raum, in dem Schauspieler wie Sie ihre eigentliche Arbeit leisten.

Vielleicht wird man in ferner Zukunft Ihre Darstellung weniger wegen einzelner Szenen in Erinnerung behalten als wegen einer grundlegenden Verschiebung der Perspektive. Sie machten deutlich, dass das Geheimnis Draculas nicht allein in seiner Grausamkeit liegt. Sie erinnerten das Publikum daran, dass jede große Romanfigur auch von ihren Widersprüchen lebt. Der Graf ist Herrscher und Gefangener zugleich, Sieger und Verlierer, Jäger und ein Wesen, das seiner eigenen Vergangenheit niemals entkommen kann. Wer nur eine dieser Seiten sieht, erkennt die Figur nicht vollständig.

Je länger ich darüber nachdenke, desto mehr scheint mir, dass jede Generation genau den Dracula erschafft, den sie benötigt. Das viktorianische Zeitalter fürchtete den Einbruch des Fremden in seine geordnete Welt. Die Nachkriegszeit suchte den übermächtigen Gegner, gegen den Vernunft und Mut bestehen mussten. Ihre Epoche dagegen begann sich für die Abgründe der menschlichen Seele

zu interessieren. Es lag deshalb beinahe zwangsläufig nahe, den Grafen nicht mehr ausschließlich als Monster zu betrachten, sondern als Spiegel jener Einsamkeit, die auch moderne Menschen kennen.

Ob dies noch ganz mein Dracula war, vermag ich nicht mit letzter Gewissheit beantworten.

Dass er jedoch ein ehrlicher Versuch war, meinen Roman neu zu lesen, daran habe ich keinen Zweifel.

Und vielleicht ist genau dies das schönste Geschenk, das ein Schauspieler einem Schriftsteller machen kann.

Mit aufrichtiger Hochachtung

Bram Stoker

GARY OLDMAN
AS
DRACULA
1992

Francis Ford Coppola's
vision of Dracula brought
romance, tragedy, and eternal
love to the screen.

Gary Oldman's performance
defined a new era - a Dracula
of passion, pain, and
undying devotion.



Manuscript Notes for Dracula



Research & Inspiration
Folklore, Myth & Legend

TRANSYLVANIA

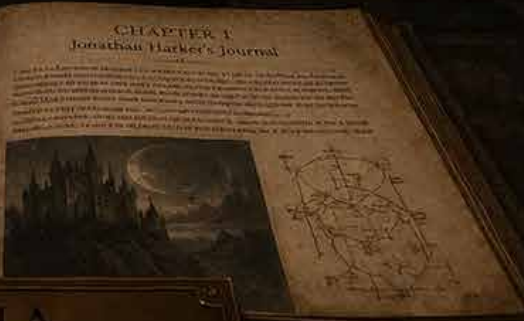


Dracula - 1992
Francis Ford Coppola



LOVE
NEVER DIES

GARY OLDMAN
AS
DRACULA
1992



DRACULA
A TIMELESS LEGEND

Briefe aus der Ewigkeit

An Gary Oldman Eine literarische Rekonstruktion

Sehr geehrter Herr Oldman,

ich gestehe Ihnen, dass ich diesen Brief mit einer gewissen Befangenheit beginne. Nicht, weil Ihre Darstellung meines Grafen besonders ungewöhnlich gewesen wäre, sondern weil Ihr Film etwas tat, worauf ich selbst nicht mehr gehofft hatte. Zum ersten Mal seit langer Zeit stand auf den Plakaten nicht allein der Name Dracula. Dort stand auch der Name seines Autors.

Es mag kleinlich erscheinen, darüber zu sprechen. Ein Schriftsteller sollte sich, so heißt es oft, damit zufriedengeben, gelesen zu werden. Doch Bücher führen nach ihrem Erscheinen ein eigentümliches Eigenleben. Mit jedem Jahrzehnt wächst die Bekanntheit ihrer Figuren, während die Erinnerung an ihre Schöpfer langsam verblasst. Kaum jemand würde heute den Namen der Frau nennen können, die Frankenstein erschuf, bevor nicht Gelehrte daran erinnerten, dass Mary Shelley weit mehr geschrieben hatte als einen einzigen Roman. Auch Sherlock Holmes drohte lange, seinen Autor zu überstrahlen. Dass Francis Ford Coppola meinen Namen bewusst vor den Titel setzte, war deshalb weit mehr als eine höfliche Geste. Es war der stille Hinweis darauf, dass jede Figur einen Ursprung besitzt und dass hinter jedem Mythos ein Mensch sitzt, der irgendwann die erste Zeile schrieb.

Während ich Ihren Film betrachtete, wurde mir rasch bewusst, dass Francis meinen Roman nicht verfilmen wollte wie ein Chronist, der jedes Ereignis gewissenhaft nachzeichnet. Er las das Buch vielmehr wie ein Maler ein altes Fresko betrachtet. Er erkannte die Linien des Originals und fügte zugleich Farben hinzu, die seiner eigenen Zeit entsprachen. Manche Zuschauer empfanden dies als Verrat, andere als Offenbarung. Solche Urteile begleiten jede bedeutende Adaption. Sie sagen oft ebenso viel über ihre Epoche aus wie über das Werk selbst.

Die Liebesgeschichte, die Ihr Film in den Mittelpunkt rückt, habe ich niemals geschrieben. Ich kann daher nicht behaupten, sie sei meine Erfindung. Und doch wäre es zu einfach, sie lediglich als Zugeständnis an den Zeitgeschmack abzutun. Francis stellte eine Frage, die Literaturwissenschaftler seit Generationen beschäftigt: Was geschieht mit einer Figur in den Räumen, die der Roman bewusst offenlässt? Jeder Autor kennt diese Leerstellen. Sie sind kein Mangel, sondern eine Einladung. Zwischen zwei Sätzen liegen manchmal Welten, die niemals beschrieben werden. Gerade dort beginnt die Arbeit späterer Leser, Regisseure und Schauspieler.

Sie nahmen diese Einladung ernst.

Ihr Dracula war weder ausschließlich Fürst noch Dämon. Er erschien vielmehr als ein Mann, dessen Vergangenheit schwerer wog als seine Gegenwart. Schon bevor das erste Wort gesprochen wurde, hatte der Zuschauer den Eindruck, einem Menschen zu begegnen, der Jahrhunderte nicht einfach erlebt, sondern erlitten hat. Das ist ein feiner, aber entscheidender Unterschied. Ewigkeit besitzt im Roman keinen romantischen Glanz. Sie ist Last, Verpflichtung und Gefangenschaft zugleich. Wer niemals sterben kann, verliert irgendwann die natürliche Ordnung der Zeit. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft beginnen ineinanderzufließen, bis selbst Erinnerungen ihre Chronologie verlieren.

Ich musste während Ihres Spiels häufig an die ersten Seiten meines Romans denken. Jonathan Harker reist mit der Selbstverständlichkeit eines jungen englischen Juristen nach Transsilvanien. Er glaubt an Fahrpläne, Verträge, Landkarten und an die Berechenbarkeit der Welt. Dem gegenüber steht Dracula, der aus einer Epoche stammt, in der Geschichte noch nicht als Fortschritt verstanden wurde, sondern als Abfolge von Kriegen, Dynastien und Familiengedächtnissen. Der eigentliche Konflikt meines Romans spielt sich deshalb nicht zwischen Mensch und Vampir ab. Er spielt sich zwischen zwei Vorstellungen von Zeit ab. Die Moderne vertraut auf Zukunft. Dracula lebt ausschließlich aus Vergangenheit.

Vielleicht hat Francis gerade diesen Gedanken intuitiv erkannt. Sein Film ist von Erinnerungen durchzogen. Bilder kehren wieder, Farben zitieren frühere Szenen, Musik trägt längst vergangene Gefühle in die Gegenwart hinüber. Alles scheint sich zu wiederholen, ohne jemals ganz identisch zu werden. Diese Kreisbewegung entspricht dem Wesen der Figur weit mehr, als manche Kritiker damals wahrhaben wollten. Ein Vampir lebt nicht in einer geraden Linie. Er lebt im endlosen Kreislauf derselben Erfahrungen.

Es beeindruckte mich, wie ernst Sie jede einzelne Verwandlung nahmen. Ihr Graf erscheint als Greis, als Fürst, als Liebender, als Schatten, als Wolf und schließlich fast als Erinnerung seiner selbst. Weniger sorgfältige Schauspieler hätten darin bloße Maskerade gesehen. Sie verstanden, dass jede Gestalt einen anderen inneren Zustand sichtbar machen muss. Identität ist bei Dracula niemals fest. Sie verändert sich mit der Welt, die ihn betrachtet. Vielleicht ist genau dies der Grund, weshalb sich jede Generation ihren eigenen Grafen erschafft. Nicht die Figur wandelt sich. Der Blick auf sie verändert sich.

Mit besonderem Interesse verfolgte ich die Diskussionen, die Ihr Film auslöste. Manche Kritiker warfen ihm vor, den Roman zu romantisieren. Andere beklagten die üppige Bildsprache, die den stillen Schrecken des Buches überdeckte. Solche Einwände verdienen Aufmerksamkeit. Sie erinnern daran, dass Literatur und Film unterschiedliche Gesetze kennen. Ein Roman darf Andeutungen stehen lassen, wo das Kino Entscheidungen treffen muss. Gerade deshalb erscheint mir die Forderung nach vollkommener Werktreue unerquicklich. Ein Film kann ein Buch niemals ersetzen. Er kann ihm nur antworten. Manche Antworten überzeugen mehr, andere weniger. Doch jede ernsthafte Antwort hält das Gespräch zwischen den Generationen lebendig.

Vielleicht war dies die größte Leistung Ihrer Darstellung. Sie führte Millionen Zuschauer zurück zum Roman. Viele nahmen das Buch erstmals in die Hand, weil sie wissen wollten, wie viel Bram Stoker tatsächlich in Francis Coppolas Film steckt. Einige entdeckten dabei erhebliche Unterschiede. Andere waren überrascht, wie modern die Konstruktion des Romans bis heute wirkt. Für einen Schriftsteller könnte es kaum eine schönere Form der Anerkennung geben. Nicht der Film beendet die Lektüre. Er eröffnet sie neu.

Ich danke Ihnen deshalb nicht in erster Linie für Ihre Darstellung des Grafen. Ich danke Ihnen dafür, dass Sie gemeinsam mit Ihrem Regisseur den Blick des Publikums wieder auf den Schreibtisch lenkten, an dem diese Geschichte ihren Anfang nahm. Für einen kurzen Augenblick trat der Mythos einen Schritt zur Seite und ließ den Autor wieder sichtbar werden.

Das geschieht nur selten.

Und vielleicht ist es die größte Höflichkeit, die ein Schauspieler einem Schriftsteller erweisen kann.

Mit verbindlicher Hochachtung

Bram Stoker



CLAES BANG
(1972-)

Claes Bang's portrayal of Dracula brought a new intensity and sophistication to the legendary character.

His performance in Netflix's *Dracula* (2020) was praised for its psychological depth, elegance, and chilling restraint.



CLAES BANG
AS DRACULA
2020

DRACULA

By
BRAM STOKER

WESTMINSTER
ARCHIBALD CONSTABLE AND CO.
1 WHITEHALL GARDENS
LONDON
1897

Bram Stoker
Handwritten Notes
for *Dracula*

Briefe aus der Ewigkeit

An Claes Bang Eine literarische Rekonstruktion

Sehr geehrter Herr Bang,

als ich Ihren Dracula sah, fiel mir zunächst auf, wie wenig Sie sich für die Gewohnheiten der Figur interessierten, die Generationen von Schauspielern vor Ihnen geprägt hatten. Der schwarze Umhang war nicht länger das entscheidende Erkennungszeichen. Die sorgfältig einstudierten Gesten früherer Jahrzehnte traten zurück. Selbst jene aristokratische Pose, die seit Bela Lugosi beinahe selbstverständlich geworden war, schien plötzlich an Bedeutung zu verlieren. Stattdessen begegnete mir ein Mann, dessen größte Waffe weder seine körperliche Kraft noch seine Herkunft war. Es war seine Fähigkeit, andere Menschen zu lesen.

Vielleicht verrät gerade dies mehr über Ihre Zeit als über meine Figur.

Als ich Dracula schrieb, lebte Europa im Glauben an den Fortschritt. Die Eisenbahn verband Länder, der Telegraph überwand Entfernungen, die Wissenschaft schien Jahr für Jahr neue Gewissheiten hervorzubringen. Der Vampir erschien damals als Störung einer Welt, die sich ihrer eigenen Vernunft sicher war. Heute scheint mir die Lage beinahe umgekehrt. Nicht der Glaube an Gewissheiten prägt das einundzwanzigste Jahrhundert, sondern der Zweifel an ihnen. Menschen fragen weniger, ob etwas möglich ist, als ob sie dem, was sie sehen und hören, überhaupt noch vertrauen können. In einer solchen Welt verändert sich zwangsläufig auch Dracula. Er muss nicht länger Türen aufbrechen. Es genügt, Unsicherheit zu säen.

Mit großem Interesse beobachtete ich deshalb, wie Ihr Graf seine Gegner nicht in erster Linie körperlich bedroht. Er hört zu. Er wartet. Er erkennt Schwächen, noch bevor diejenigen, die ihm gegenüber sitzen, sich ihrer selbst bewusst werden. Diese Form der Macht ist leiser als jede offene Gewalt und gerade deshalb beunruhigender. Sie erinnert daran, dass Herrschaft oft dort beginnt, wo Menschen glauben, ihre Entscheidungen vollkommen frei zu treffen.

Ich musste dabei an Van Helsing denken. Viele Leser halten ihn bis heute für den klassischen Helden, der das Böse mit Wissen und Entschlossenheit besiegt. Dabei wird leicht übersehen, dass auch er vor allem ein genauer Beobachter ist. Er gewinnt seine Erkenntnisse nicht durch Stärke, sondern durch Geduld. Er hört zu, vergleicht Aussagen, sammelt Indizien und widerspricht der bequemen Gewissheit seiner Zeitgenossen. In dieser Hinsicht stehen sich Van Helsing und Dracula näher, als beide wahrhaben möchten. Sie unterscheiden sich weniger in ihrer Intelligenz als in der Art, wie sie sie gebrauchen.

Ihre Darstellung machte diesen Gedanken sichtbar, ohne ihn auszusprechen. Das schätze ich besonders. Große Schauspielkunst entsteht selten dort, wo jede

Emotion offen gezeigt wird. Sie entsteht in den Zwischenräumen, in jenen kurzen Augenblicken, in denen der Zuschauer spürt, dass eine Figur mehr weiß, als sie preiszugeben bereit ist. Gerade diese Zurückhaltung hat mich an meinem eigenen Roman immer interessiert. Auch ich habe nie versucht, jede Frage zu beantworten. Ich habe darauf vertraut, dass der Leser die Leerstellen selbst mit Leben füllt.

Es ist bemerkenswert, wie sich der Blick auf Dracula im Laufe von mehr als einem Jahrhundert verändert hat. Bela Lugosi machte aus ihm den geheimnisvollen Aristokraten einer alten Welt. Christopher Lee verlieh ihm jene ungebändigte Kraft, die den Horror der Nachkriegszeit prägte. Frank Langella entdeckte die Melancholie des Unsterblichen, Gary Oldman die Last der Erinnerung. Ihre Interpretation fügt dieser langen Reihe einen weiteren Gedanken hinzu. Sie zeigt Dracula als einen Menschen, der Macht nicht mehr demonstrieren muss, weil er längst verstanden hat, dass Einfluss häufig unsichtbar bleibt.

Vielleicht erklärt gerade dies, weshalb die Figur bis heute nicht altert. Jeder Versuch, Dracula ausschließlich als Vampir zu verstehen, greift zu kurz. Der Vampir ist lediglich die Form. Sein eigentliches Wesen liegt in etwas anderem. Er verkörpert jene Kräfte, die sich der jeweiligen Epoche entziehen und sie dennoch bestimmen. Im achtzehnten Jahrhundert war es die Angst vor dem Wiedergänger. Im viktorianischen Zeitalter die Furcht vor dem Fremden. Im zwanzigsten Jahrhundert trat die Gewalt der Geschichte hinzu. Heute scheint das Unheimliche dort zu entstehen, wo Wahrheit und Täuschung kaum noch voneinander zu unterscheiden sind. Dracula wandelt seine Gestalt, weil jede Zeit ihre eigenen Schatten hervorbringt.

Ich frage mich bisweilen, ob ich diese Entwicklung vorausgesehen hätte. Vermutlich nicht. Kein Schriftsteller besitzt einen so weiten Blick. Er schreibt für seine Gegenwart und hofft, dass spätere Generationen darin noch etwas von sich selbst erkennen. Dass dies meinem Roman gelungen ist, verdanke ich nicht zuletzt Schauspielern wie Ihnen, die den Mut besitzen, die Figur nicht zu wiederholen, sondern sie neu zu lesen.

Dafür schulde ich Ihnen Dank.

Nicht, weil Sie meinen Dracula unverändert bewahrt hätten. Sondern weil Sie verstanden haben, dass eine literarische Figur nur dann lebendig bleibt, wenn jede Generation den Mut besitzt, ihr neue Fragen zu stellen.

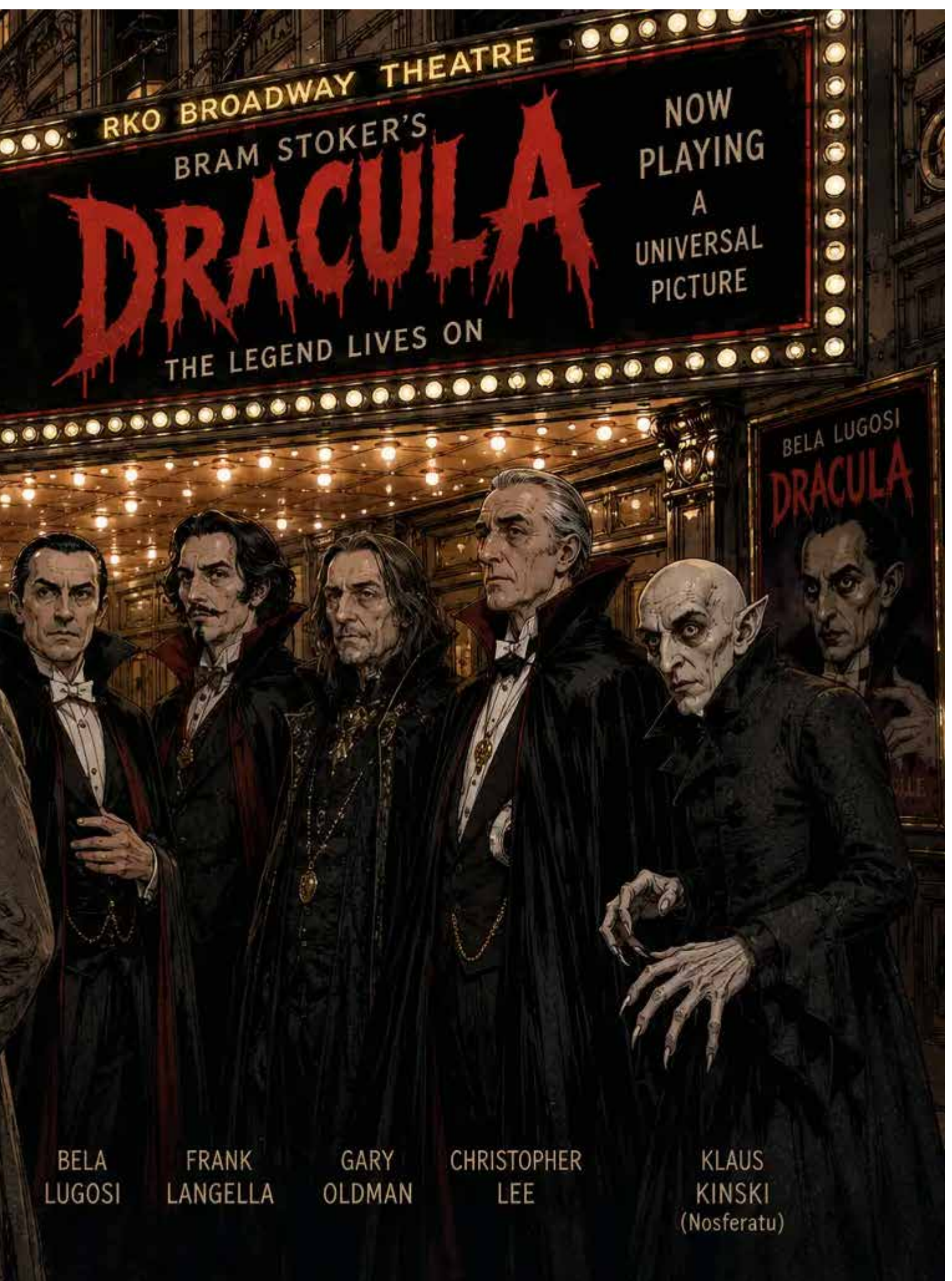
Mit verbindlicher Hochachtung

Bram Stoker





BRAM
STOKER



BELA
LUGOSI

FRANK
LANGELLA

GARY
OLDMAN

CHRISTOPHER
LEE

KLAUS
KINSKI
(Nosferatu)

Der letzte Kinobesuch Eine literarische Rekonstruktion

Es gehört zu den stillen Ironien der Literaturgeschichte, dass ihre berühmtesten Figuren ihre Schöpfer überleben, ohne deren Namen im gleichen Maße mitzunehmen. Sherlock Holmes ist längst bekannter als die historischen Romane Arthur Conan Doyles. Don Quijote wurde zu einer Chiffre für den aussichtslosen Idealisten, Frankenstein zum Namen eines Monsters, obwohl Mary Shelley ihn dem Wissenschaftler gab, der es erschuf. Doch kaum eine literarische Gestalt hat ihren Autor so vollständig überschattet wie Dracula.

Millionen Menschen kennen den Grafen, seine Burg, den schwarzen Umhang und die im Dunkel aufblitzenden Zähne. Sie begegnen ihm im Kino und im Fernsehen, auf Theaterbühnen, in Comics, Musicals, Computerspielen und Werbespots. Dracula gehört inzwischen zur Grundausstattung der populären Phantasie. Bram Stoker hingegen bleibt oft eine Fußnote – als wäre der Vampir eines Nachts von selbst aus den Karpaten herabgestiegen und der Roman ohne Verfasser entstanden.

Manchmal frage ich mich, wie ein Schriftsteller auf ein solches Schicksal reagieren würde, könnte er für einen Abend zurückkehren und betrachten, was aus



seiner Figur geworden ist. Würde ihn Stolz erfüllen, weil sein Werk die eigene Zeit überdauert hat? Oder würde ihn jener Zweifel beschleichen, den vermutlich nur Autoren kennen: die leise Kränkung darüber, dass die Welt das Geschöpf bewahrt und den Schöpfer beinahe vergessen hat?

Vielleicht empfände er beides. Schriftsteller besitzen gewöhnlich genügend Eitelkeit, um nicht gleichgültig zu bleiben, und genügend Liebe zu ihren Figuren, um ihnen ein Leben außerhalb des Buches zu gönnen.

In meiner Vorstellung betritt Bram Stoker deshalb an einem regnerischen Abend ein Londoner Kino. Auf dem Leicester Square spiegeln sich die Lichter der Reklametafeln im nassen Asphalt. Busse und Taxen ziehen leuchtende Spuren durch den Regen, Menschen eilen mit eingezogenen Köpfen an den Fassaden vorbei. Vor einem alten Programmkino hängt ein schlichtes Plakat:

DRACULA – EIN JAHRHUNDERT DES VAMPIRS

Darunter stehen die Namen jener Schauspieler, deren Gesichter sich mit dem Grafen verbunden haben: Max Schreck, Bela Lugosi, Christopher Lee, Frank Langella, Gary Oldman, Claes Bang.

Der Mann, der Dracula einst erfand, bleibt vor dem Plakat stehen. Er liest die Namen langsam, als müsse er sich vergewissern, dass sie wirklich zu seiner Geschichte gehören. Dann tritt er an die Kasse, legt einige Münzen auf den Tresen und verlangt eine Karte für die letzte Vorstellung.

Niemand erkennt ihn.

Weshalb auch? Schriftsteller werden selten an ihren Gesichtern erkannt. Ihr Glück – und bisweilen ihre Tragik – besteht darin, dass die Welt ihre Sätze besser kennt als sie selbst.

Der Saal füllt sich nur langsam. Neben älteren Kinobesuchern sitzen Studierende, Filmhistoriker, Liebhaber des Schauerkinos und einige junge Menschen, die Stokers Roman vermutlich nie gelesen haben. Sie alle sind gekommen, um Dracula zu sehen. Doch in Wahrheit werden sie nicht einer Figur begegnen, sondern einer Folge von Deutungen. Denn keine Verfilmung zeigt den Roman selbst. Sie zeigt die Vorstellung, die sich ein Regisseur, ein Drehbuchautor und ein Schauspieler von ihm gemacht haben.

Bram Stoker nimmt in der letzten Reihe Platz.

Das Licht erlischt. Zuerst erscheint Max Schreck. Sein Graf Orlok besitzt nichts von der späteren Eleganz des Vampirs. Er ist kahl, hager und rattenhaft, eine dürre Gestalt mit langen Fingern, die mehr an ein Insekt als an einen Menschen

erinnert. Er betritt keinen Raum; er befällt ihn. Wo er erscheint, folgen Krankheit und Tod.

Stoker sieht eine Figur, die er wiedererkennt und die ihm zugleich vollkommen fremd sein muss. Namen und Schauplätze sind verändert, doch die Geschichte ist unverkennbar die seine. Die Demeter ist noch da, die Reise des jungen Maklers, das fremde Schloss, die Kisten mit Erde und die Seuche, die mit dem Schiff in die Stadt gelangt. Der Film hat seinen Roman geplündert und dabei ein neues Bild geschaffen: den Vampir als Verkörperung der Pest.

Dann erscheint Bela Lugosi.

Mit ihm verändert sich alles. Der Vampir trägt nun Frack und Umhang. Er bewegt sich langsam, spricht mit fremdartigem Akzent und blickt sein Gegenüber an, als habe er bereits gewonnen. Lugosis Dracula ist kein verwesender Wiedergänger mehr. Er ist ein Aristokrat, ein Fremder von vollendeter Höflichkeit, dessen gute Manieren die Bedrohung nicht verdecken, sondern steigern.



Stoker beugt sich ein wenig vor. Vielleicht erkennt er in dieser kontrollierten Präsenz etwas von Henry Irving wieder, jenem großen Schauspieler, den er jahrzehntelang aus nächster Nähe beobachtete. Irving hatte gewusst, wie man einen Raum beherrscht, bevor das erste Wort gesprochen war. Auch Lugosis Dracula braucht keine heftigen Bewegungen. Seine Macht liegt in der Erwartung, die er erzeugt.

Mit Christopher Lee wird der Graf körperlicher. Plötzlich besitzt er nicht nur Autorität, sondern Kraft. Blut steht auf seinen Lippen, die Augen glühen rot, die Bewegungen können innerhalb eines Augenblicks von aristokratischer Ruhe in offene Gewalt umschlagen. Dieser Dracula gehört in die Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg. Das Böse ist nicht länger bloß eine dunkle Ahnung. Es hat einen Körper bekommen.

Stoker betrachtet ihn schweigend.

Im Roman war der Graf über weite Strecken abwesend. Seine Macht zeigte sich in den Spuren, die er hinterließ: in Lucys Krankheit, in Renfields Raserei, in den Kisten mit transsilvanischer Erde. Das Kino kann sich eine solche Zurückhaltung kaum leisten. Es braucht ein Gesicht, einen Körper, einen Darsteller, der den Mythos sichtbar macht. Christopher Lee gibt ihm diese Sichtbarkeit – und damit eine Gewalt, die selbst seinen Erfinder erschrecken könnte.

Frank Langella erscheint als Verführer. Sein Dracula ist elegant, melancholisch und einsam. Er will nicht nur besitzen; er scheint auch verstanden werden zu wollen. Die Bedrohung erhält eine erotische Anziehungskraft, die im Roman vorhanden ist, dort aber niemals zum offenen romantischen Versprechen wird.

Gary Oldman führt diese Verwandlung weiter. Unter Francis Ford Coppolas Regie wird der Graf zur tragischen Liebesfigur, zu einem Mann, der Jahrhunderte überdauert, weil er einen Verlust nicht überwinden kann. Vlad der Pfähler, den Stoker nur am Rande seiner Recherchen berührt hatte, tritt nun in den Vordergrund. Aus dem namenlosen Bösen wird ein Verwundeter, aus dem Monster ein Liebender.

Vielleicht runzelt Stoker an dieser Stelle die Stirn.

Sein Dracula hatte keine verlorene Geliebte gesucht. Er war nicht durch gebrochenes Glück zum Vampir geworden. Der Roman gewährte ihm keine entlastende Vorgeschichte. Doch während der alte Herr auf die Leinwand blickt, begreift er möglicherweise, dass auch diese Verwandlung dem Gesetz des Mythos folgt: Jede Zeit sucht hinter dem Monster nach einer Wunde, die seine Grausamkeit erklären könnte.

Schließlich erscheint Claes Bang. Sein Dracula braucht keine Burg mehr, um Macht auszuüben. Er wirkt kultiviert, selbstironisch und vollkommen gegenwärtig. Er kennt die Schwächen seiner Opfer und genießt das Spiel mit ihnen. Das Böse tritt nicht mehr feierlich auf. Es lächelt, unterhält und beobachtet. Es hat gelernt, dass Macht umso wirksamer sein kann, je weniger sie sich anstrengen muss.

Der Mann in der letzten Reihe sieht nun nicht mehr nur verschiedene Schauspieler. Er sieht die Jahrzehnte, die zwischen ihnen liegen. Jede Epoche hat ihren eigenen Dracula hervorgebracht, weil jede Epoche andere Ängste kennt. Murnaus Orlok trägt die Erinnerung an Seuche und Massentod. Lugosi verkörpert die unheimliche Macht des Fremden. Christopher Lee bringt verdrängte Gewalt und Sexualität an die Oberfläche. Langella und Oldman suchen den Einsamen und Verletzten hinter dem Monster. Claes Bang zeigt eine Gegenwart, in der Macht lässig, intelligent und beinahe sympathisch auftreten kann.

Keine dieser Gestalten ist Stokers Dracula.

Und doch stammen sie alle von ihm ab.

Vielleicht erkennt der Schriftsteller in diesem Augenblick, dass keine der Darstellungen falsch ist, obwohl keine endgültig sein kann. Darin besitzt die Literatur gegenüber dem Film einen entscheidenden Vorzug: Der Roman zwingt den Leser zu keinem einzigen Gesicht. Er liefert Merkmale, Bewegungen und Stimmen, lässt aber zwischen ihnen genügend Raum für die Phantasie. Jeder Leser setzt sich aus den Sätzen eine andere Gestalt zusammen. Das Kino muss wählen. Die Literatur darf offenlassen.

Gerade diese Offenheit macht große Figuren widerstandsfähig. Sie entziehen sich der endgültigen Festlegung.

Vielleicht lebt Dracula deshalb noch immer. Nicht weil er Blut trinkt, in den Nebel eingeht oder sich in eine Fledermaus verwandeln kann. Solche Motive kannten die Schauerromane lange vor Bram Stoker. Unsterblich wurde der Graf, weil sein Autor ihm keine abgeschlossene Geschichte gab. Dracula spricht von vergangenen Jahrhunderten, ohne seine Vergangenheit preiszugeben. Er kennt Kriege, Dynastien und untergegangene Reiche, doch über sich selbst sagt er fast nichts. Er besitzt eine Herkunft, aber keine vollständige Biografie; Erinnerungen, aber kein Geständnis.

Als das Licht wieder angeht, bleibt Bram Stoker sitzen. Die Besucher erheben sich, ziehen ihre Mäntel an und beginnen noch zwischen den Sitzreihen zu diskutieren. Die einen schwärmen von Lugosis Stimme, andere verteidigen Christopher Lees körperliche Präsenz. Einige halten Oldmans traurigen Grafen für die vollkommenste Interpretation, andere bevorzugen die kalte Intelligenz von Claes Bang. Ein junger Mann erklärt seiner Begleiterin, Max Schreck sei der einzig wahre Dracula, obwohl dieser im Film nicht einmal Dracula heißt.

Der alte Herr hört aufmerksam zu.

Es ist die Debatte, die große Literatur seit jeher begleitet: Welche Darstellung

kommt dem Original am nächsten? Welche Lesart besitzt den größten Wahrheitsgehalt? Doch vielleicht beruht die Frage auf einer falschen Voraussetzung. Ein bedeutendes Werk verlangt keine endgültige Auslegung. Es lebt gerade davon, dass jede Interpretation etwas sichtbar macht und etwas anderes verliert.

Als der Saal nahezu leer ist, steht Stoker auf. Langsam geht er durch die Sitzreihen zum Ausgang. Im Foyer betrachtet er noch einmal das Plakat. Der Regen hat sich unter den Rahmen gedrückt; an den Rändern beginnt das Papier sich zu wellen.

Zum ersten Mal an diesem Abend lächelt er.

Nicht aus Eitelkeit. Auch nicht aus Genugtuung. Eher aus jener stillen Zufriedenheit, die sich einstellt, wenn ein Schriftsteller erkennt, dass seine Geschichte aufgehört hat, ihm allein zu gehören. Vielleicht erreichen Bücher ihre höchste Form genau in diesem Augenblick: wenn ihre Figuren selbstständig werden, sich verändern, missverstanden und neu entdeckt werden – und dennoch eine unsichtbare Verbindung zu den Sätzen bewahren, aus denen sie einst hervorgegangen sind.

Draußen geht Bram Stoker zu Fuß durch das nächtliche London. Niemand dreht sich nach ihm um. Niemand erkennt den Mann, der vor fast hundertdreißig Jahren den berühmtesten Vampir der Literatur erschuf.

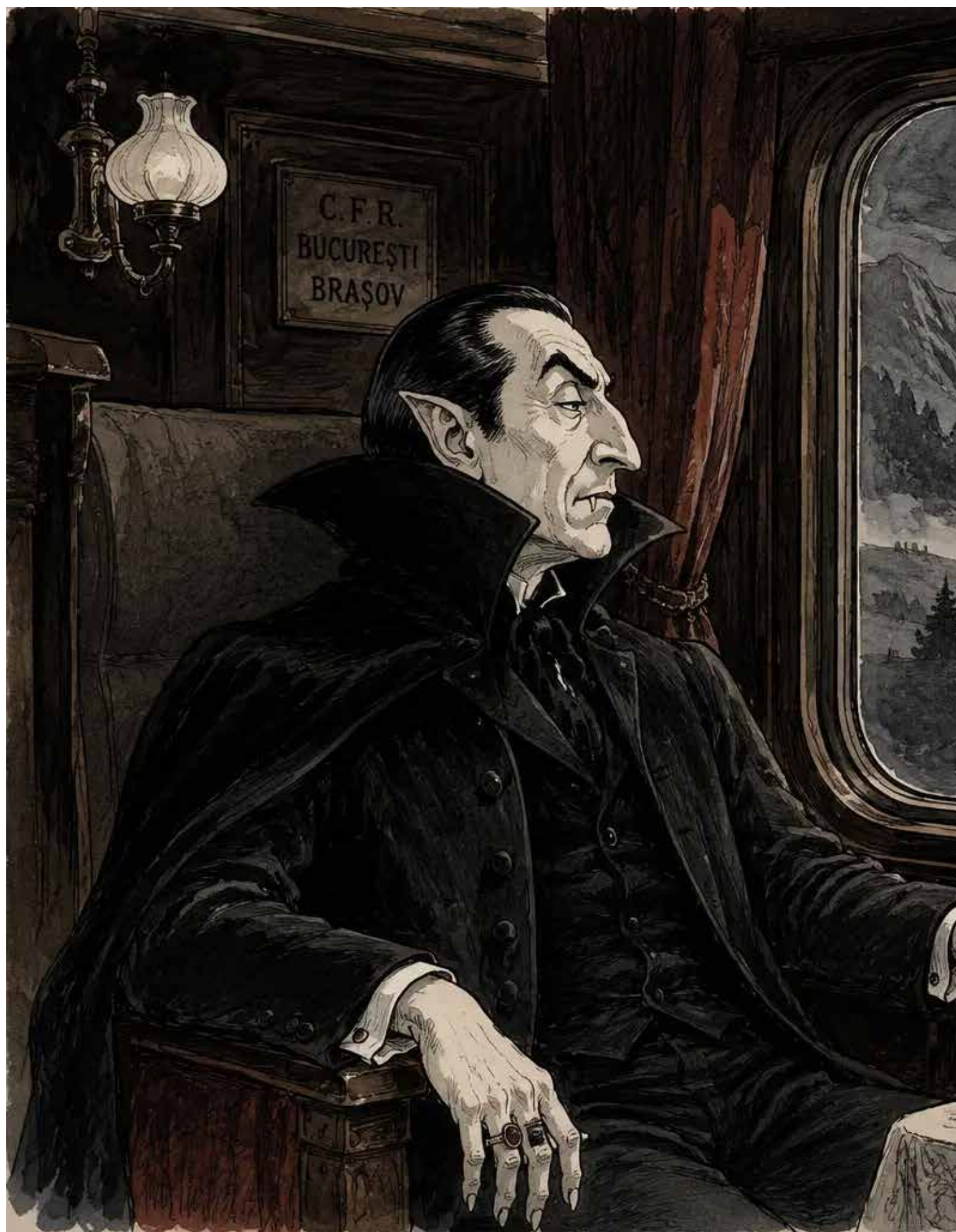
Doch vielleicht ist diese Anonymität nicht das schlimmste Schicksal eines Autors.

Vielleicht ist sie sein größter Triumph.

Während Bram Stokers Gestalt im Regen verschwindet, schlägt irgendwo ein Leser den Roman auf. Vielleicht zum ersten Mal. Die Verfilmungen, Umhänge und Gesichter treten für einen Augenblick zurück. Auf der ersten Seite stehen noch immer dieselben knappen Worte:

****3. Mai. Bistritz.****

Von dort aus beginnt alles wieder von vorn.





Blitt

THE BRAM STOKER

VIRTUELLES DRACULA

IHR BESUCH



ZEITREISE
BEGINNEN



AUDIOGUIDE
STARTEN



MUSEUMSPLAN
ANSEHEN



THEMENRÄUME
ENTDECKEN



BIBLIOTHEK
BESUCHEN



SHOP
BETRETEN

Bram Stoker begrüßt Sie
zu einer Reise durch
300 Jahre Literatur,
Wissenschaft, Theater
und Filmgeschichte.

Bram Stoker

Originalbriefe
Manuskripte
Erstausgaben

DRACULA
Erschienen
1897
Lyceum Theatre
London

Jede Generation
erschafft ihren eigenen Dracula
Doch alle führen zurück
zu Bram Stoker.

WILLKOMMEN IM VIRTUELLEN DRACULA

Entdecken Sie die faszinierende Geschichte des berühmtesten
von wissenschaftlichen Untersuchungen und literarischen Vorläufern.
Meisterwerk bis hin zu den unvergessenen Darstellungen auf der Bühne.



DIE ACHT SÄLE – IHRE REISE DURCH 300 JAHRE DRACULA

SAAL I DER VAMPIRGLAUBE 1732 – 1819



1

Wissenschaft, Berichte
und der Glaube an die Untoten.

SAAL II DIE ERFINDER 1819 – 1872



2

Polidori, Carmilla und die
Geburt der literarischen Vampire.

SAAL III LYCEUM THEATRE 1878 – 1890



3

Henry Irving und die Theaterkunst,
die Stoker inspirierte.

SAAL IV BRAM STOKER 1878 – 1897



4

Sein Leben, seine Reisen
und die Arbeit an Dracula.

EXPERIENCE -MUSEUM



DRACULA-MUSEUM

en Vampirs der Welt –
rläufeln über Bram Stokers
uf Bühne und Leinwand.

DRACULA
Bram Stoker
1897



DAS MUSEUMSKONZEPT

Diese Ausstellung führt Sie durch acht Säle.
Jeder erzählt ein Kapitel der Entstehung und
Fortentwicklung des Dracula-Mythos.
Klicken Sie auf eine Tür, um Ihre Reise zu beginnen.



IHR BEGLEITER

Bram Stoker führt
Sie persönlich durch
das Museum. Er
öffnet Türen,
erzählt Geschichten
und zeigt Ihnen
Originale aus
seiner Welt.

Bram Stoker

EIN WORT VON BRAM STOKER

*"Ich wollte den Leser in eine Welt führen,
in der das Übernatürliche nicht laut ist,
sondern leise an der Tür klopft."*

Bram Stoker

MUSEUM HIGHLIGHTS

- Über 300 Originaldokumente
- Briefe, Notizen & Tagebücher
- Audioguides & Interviews
- Filmclips & Theateraufnahmen
- Interaktive Karten & Zeitstrahl
- Hochwertige Illustrationen

TRETEN SIE EIN
DIE REISE BEGINNT HIER



100 JAHRE DRACULA-GESCHICHTE

SAAL V DAS ARBEITSZIMMER 1890 – 1897



5

Manuskripte, Briefe, Notizen –
Dracula entsteht.

SAAL VI DRACULA IM FILM 1922 – 2020



6

Von Nosferatu bis Claes Bang –
Dracula erobert die Leinwand.

SAAL VII PROFESSOR VAN HELSING VAMPIRFORSCHUNG



7

Wissenschaft, Glaube und die
Werkzeuge im Kampf gegen Dracula.

SAAL VIII BIBLIOTHEK & SHOP IHR ABSCHLUSS



8

Quellen entdecken, Erinnerungen
mitnehmen, die Reise bewahren.

COUNT DRACULA

MASTER REFERENCE SHEET

Character reference for editorial
illustrations in the style of
The New Yorker.

CHARACTER OVERVIEW

Name: Count Dracula
Age: appears 450+
Height: ca. 190 cm
Origin: Transylvania
Occupation: Aristocrat
Personality: intelligent, controlled,
charismatic, intimidating

Era: late Victorian

Style: The New Yorker
(editorial illustration
ink & watercolor)

COLOR PALETTE



#8B0000 #0A0A0A #1D1D1D #7B7B7B #F3F1E8

STYLE NOTES

- Hand drawn pen & ink
- Watercolor wash
- Limited palette (black, warm greys, deep crimson, ivory)
- Off white textured paper
- Fine editorial line work
- Victorian atmosphere

KEY FEATURES

- Aquiline nose
- Arched eyebrows
- Slightly pointed ears
- Very pale skin
- High collar
- Slim, elegant build

8. ACTION STUDY - FLYING



4. HAND STUDIES



RELAXED

GESTURING

REACHING

5. CLOTHING DETAILS



CAPE & COLLAR
(FRONT)



CAPE (BACK)



SHIRT

PERSONALITY IN DETAIL

Dracula is cultured, ancient and self-assured. He rarely shows emotion, but when he does, it is intense and deliberate.

ATMOSPHERE & MOOD

Victorian Gothic: Night. Moon. Shadows, stone, old castles, accents.



2. HEAD STUDIES – ALL ANGLES



FRONT



3/4 LEFT



3/4 RIGHT



LEFT PROFILE



RIGHT PROFILE



LOOK UP



LOOK DOWN



BACK OF HEAD

3. MOUTH & EXPRESSION STUDIES



MOUTH CLOSED
(NEUTRAL)



SLIGHT SMILE



HALF OPEN
(TEETH VISIBLE)



OPEN
(FANGS SHOWING)



LAUGHING

7. TEETH STUDIES



UPPER JAW (FRONT)



LOWER JAW (FRONT)



RIGHT SIDE



LEFT SIDE



6. SILHOUETTE STUDIES



STANDING
(FRONT)



STANDING
(3/4)



WALKING
(CAPE FLOW)



BACKLIT



FLYING



HAND & CUFF



MEDALLION

USAGE NOTES

Use this reference for all future illustrations of Count Dracula to ensure visual consistency in face, proportions, costume, and overall presence.

B. Blitt

THE NEW YORKER STYLE
MASTER REFERENCE



FRONT

3/4 LEFT

PROFILE LEFT

BACK



NEUTRAL



FROWN



SMIRK



SIDE LOOK



STANDING

CAPE OPEN

HAND GESTURE

LOOKING DOWN

GARY OLDMAN AS DRACULA 1992

Francis Ford Coppola's vision of Dracula brought romance, tragedy, and eternal love to the screen.

Gary Oldman's performance defined a new era – a Dracula of passion, pain, and undying devotion.

DETAILS



INSPIRATION



COSTUME PALETTE



BLACK CHARCOAL BURGUNDY IVORY ANTIQUE GOLD

ACCESSORIES



PROFESSOR ABRAHAM VAN HELSING

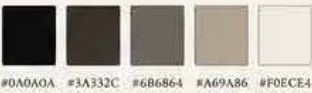
MASTER REFERENCE SHEET

Character reference for illustrations
in the style of The New Yorker.

CHARACTER OVERVIEW

Name: Professor Abraham Van Helsing
Age: 60-70
Height: 180 cm (5'11")
Build: Lean, fit
Origin: Holland (Dutch)
Occupation: Professor, Physician,
Vampire Hunter
Personality: Intelligent, courageous,
compassionate, determined,
man of faith and science
Era: Late Victorian (1890s)
Style: The New Yorker editorial
illustration (ink & watercolor)

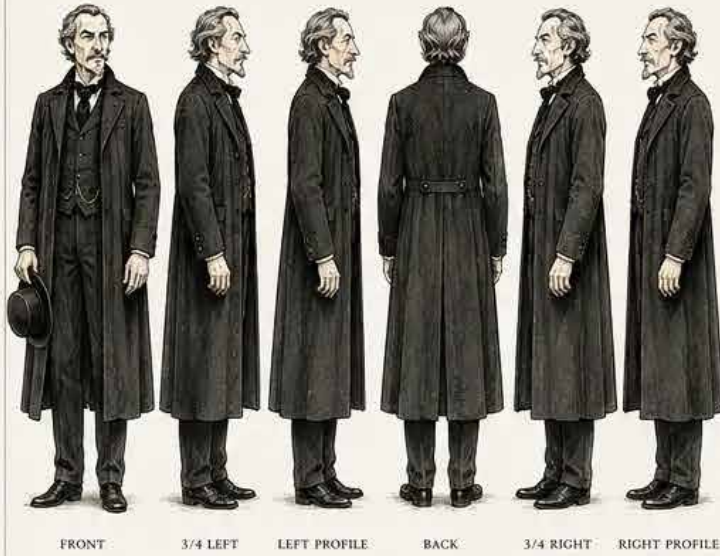
COLOR PALETTE



STYLE NOTES

- Hand drawn pen & ink
- Watercolor wash
- Limited palette (blacks, warm greys, browns, ivory)
- Off white textured paper
- Fine editorial line work
- Victorian atmosphere

1. TURNAROUND - ALL VIEWS



2. HEAD STUDIES - ALL ANGLES



3. EXPRESSIONS



5. CLOTHING DETAILS



6. HUNTER'S EQUIPMENT



7. FULL BODY POSES



8. SILHOUETTE STUDIES



KEY FEATURES

- High forehead
- Thick eyebrows
- Deep-set intelligent eyes
- Prominent cheekbones
- Well-groomed mustache and pointed goatee
- Silver hair swept back
- Lean, strong hands

PERSONALITY IN DETAIL

A man of science and faith. He combines rational thought with deep compassion. Fearless in the face of darkness, he protects others with wisdom, experience and unwavering determination.

BACKGROUND

Former army surgeon and professor of medicine. World traveler with profound knowledge of folklore, languages and occult lore. Dedicated his life to the fight against evil and the protection of humanity.

ATMOSPHERE & MOOD

Victorian Gothic. Night, Fog, Gaslight or lantern light. Old books, wooden furniture, stone churches, Transylvania.

USAGE NOTES

Use this reference to ensure visual consistency in all future illustrations of Professor Van Helsing (face, proportions, clothing, equipment and overall presence).

B. Blitt

THE NEW YORKER STYLE
MASTER REFERENCE

COUNT DRACULA

MASTER REFERENCE SHEET

Character reference for editorial illustrations in the style of *The New Yorker*.

CHARACTER OVERVIEW

Name: Count Dracula
Age: appears 45–50
Height: ca. 190 cm
Build: slim, elegant
Origin: Transylvania
Occupation: Aristocrat
Personality: intelligent, controlled, charismatic, intimidating
Era: late Victorian
Style: The New Yorker editorial illustration (ink & watercolor)

COLOR PALETTE



STYLE NOTES

- Hand drawn pen & ink
- Watercolor wash
- Limited palette (black, warm greys, deep crimson, ivory)
- Off white textured paper
- Fine editorial line work
- Victorian atmosphere

KEY FEATURES

- Aquiline nose
- Arched eyebrows
- Slightly pointed ears
- Very pale skin
- High collar
- Slim, elegant build

1. TURNAROUND – ALL VIEWS



FRONT

3/4 LEFT

LEFT PROFILE

BACK

3. MOUTH & EXPRESSION STUDIES



MOUTH CLOSED
(NEUTRAL)

SLIGHT SMILE

HALF OPEN
(TEETH VISIBLE)

OPEN
(FANGS SHOWING)

5. HAND STUDIES



RELAXED

GESTURING

REACHING

6. CLOTHING DETAILS



CAPE & COLLAR
(FRONT)

CAPE (BACK)

PERSONALITY IN DETAIL

Dracula is cultured, ancient and self-assured. He rarely shows emotion, but when he does, it is intense and deliberate.

ATMOSPHERE & MOOD

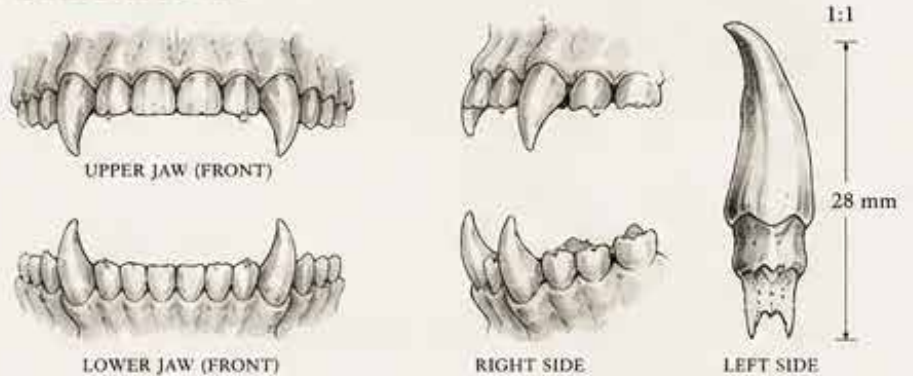
Victorian Gothic. Night. M. Shadows, stone, old castles accents.



2. HEAD STUDIES – ALL ANGLES



4. TEETH STUDIES



7. SILHOUETTE STUDIES



USAGE NOTES

Use this reference for all future illustrations of Count Dracula to ensure visual consistency in face, proportions, costume, and overall presence.

B. Blitt

THE NEW YORKER STYLE
MASTER REFERENCE

RENFIELD

MASTER REFERENCE SHEET

Character reference for illustrations
in the style of The New Yorker.

CHARACTER OVERVIEW

Name: Renfield
Age: 59
Height: 175 cm (5'9")
Build: Thin, slight, angular
Origin: England
Occupation: Patient, Lunatic Asylum
Former solicitor's clerk
Personality: Obsessive, devoted,
impressionable, delusional,
servile, excitable
Era: Late Victorian (1890s)
Style: The New Yorker editorial
illustration (ink & watercolor)

COLOR PALETTE



STYLE NOTES

- Hand drawn pen & ink
- Watercolor wash
- Limited palette (greys, browns, off-white, blood red)
- Off white textured paper
- Fine editorial line work
- Victorian atmosphere

1. TURNAROUND – ALL VIEWS



2. HEAD STUDIES – ALL ANGLES



3. EXPRESSIONS



5. COSTUME DETAILS



6. PERSONAL ITEMS & PROPS



7. FULL BODY POSES



8. SILHOUETTE STUDIES



KEY FEATURES

- Gaunt face
- Deep-set eyes
- High forehead
- Thin, stringy hair
- Prominent cheekbones
- Long, bony fingers
- Slight, stooped posture

PERSONALITY IN DETAIL

Renfield is utterly devoted to Dracula. He believes himself a servant and does everything to please his master. His mind is unstable, his emotions extreme. He is easily influenced and oscillates between fear, ecstasy and confusion.

BACKGROUND

Former solicitor's clerk in London. Committed to an asylum by Dr. Seward. Becomes Dracula's familiar and messenger. His insanity deepens under the vampire's influence.

ATMOSPHERE & MOOD

Gothic. Damp. Claustrophobic. Shadows, stone, decaying places. Feelings of unease, obsession and dark devotion.

USAGE NOTES

Use this reference to ensure visual consistency in all future illustrations of Renfield (face, proportions, clothing, posture, props and overall Victorian atmosphere).

B. Blitt
THE NEW YORKER STYLE

BRAM STOKER

WRITING DRACULA

MASTER REFERENCE SHEET

Bram Stoker at the time he wrote *Dracula* (1890–1896). Author, theatre manager and visionary storyteller.

CHARACTER OVERVIEW

Name: Abraham "Bram" Stoker
Age: 47
Height: 183 cm (6'0")
Build: Lean
Origin: Dublin, Ireland
Occupation: Author, Theatre Manager
Era: Late Victorian (1890s)
Style: The New Yorker editorial illustration (ink & watercolor)
Personality: Imaginative, disciplined, meticulous, thoughtful, cultivated, mysterious

COLOR PALETTE



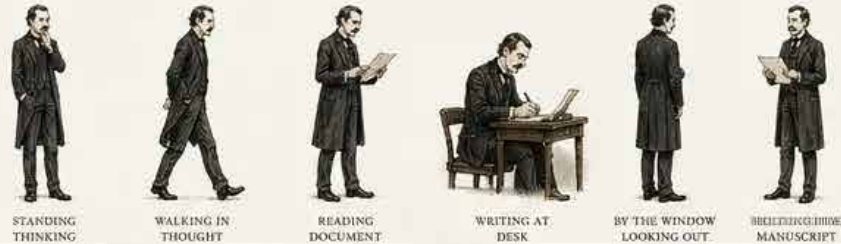
STYLE NOTES

- Hand drawn pen & ink
- Watercolor wash
- Limited palette (greys, browns, sepia, off-white, deep red)
- Off white textured paper
- Fine editorial line work
- Victorian atmosphere

HANDS & GESTURES



7. FULL BODY POSES



KEY FEATURES

- Prominent mustache
- Deep-set eyes
- High forehead
- Lean face and frame
- Careful, intelligent expression
- Victorian gentleman posture

PERSONALITY IN DETAIL

A man of letters and the stage. He combines imagination with discipline. Stoker is methodical, hardworking and deeply curious about the darker corners of human nature. He observes everything and transforms it into story.

BACKGROUND

Bram Stoker was born in Dublin in 1847. He managed the Lyceum Theatre in London for many years. His experiences with actors, audiences and travel inspired him. *Dracula* was published in 1897.

ATMOSPHERE & MOOD

Gaslight. Night. Fog. Theatres. Books. Manuscripts. Maps. Victorian rooms filled with curiosity and shadows.

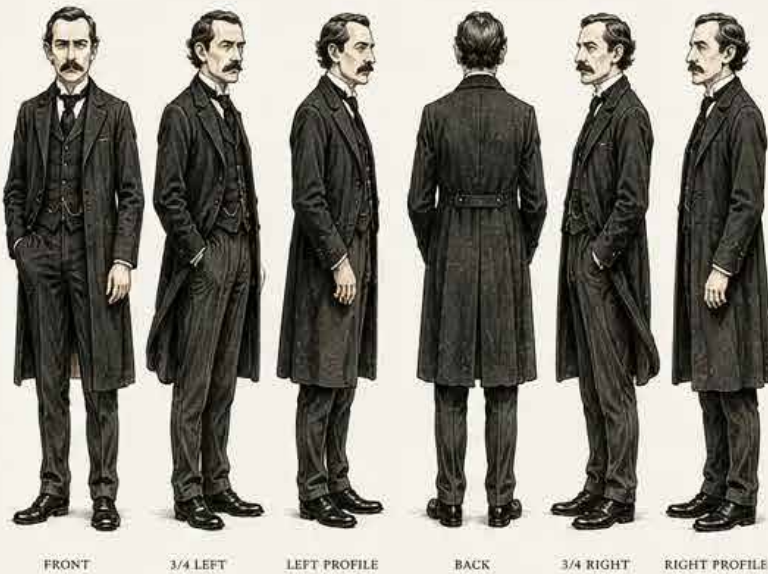
USAGE NOTES

Use this reference to ensure visual consistency in all future illustrations of Bram Stoker (face, proportions, clothing, posture, props and overall Victorian atmosphere).

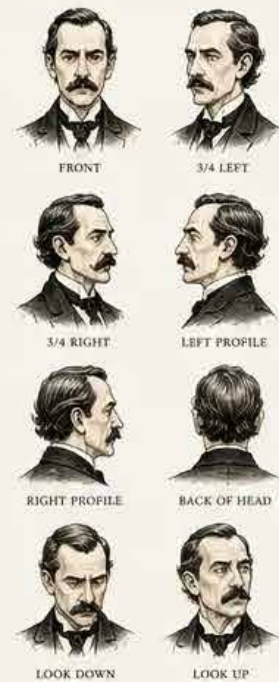
B. Blitt

THE NEW YORKER STYLE
REFERENCE LIBRARY

1. TURNAROUND – ALL VIEWS



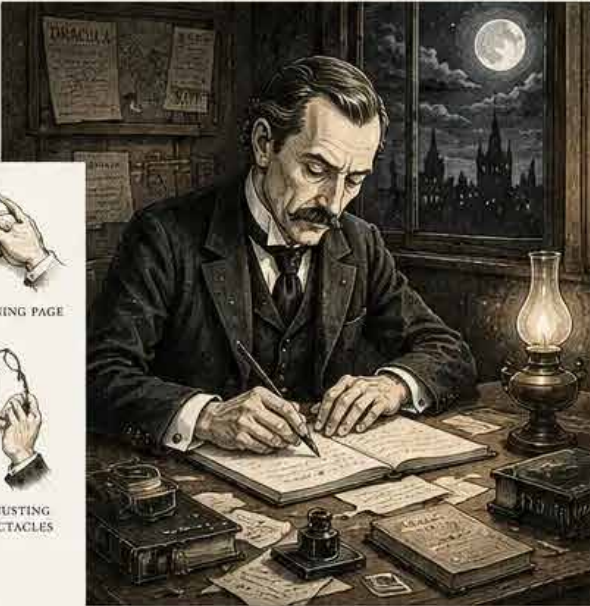
2. HEAD STUDIES – ALL ANGLES



3. EXPRESSIONS



4. SCENE REFERENCE – WRITING 'DRACULA'



5. COSTUME DETAILS



6. WRITER'S TOOLS & OBJECTS



8. SILHOUETTE STUDIES





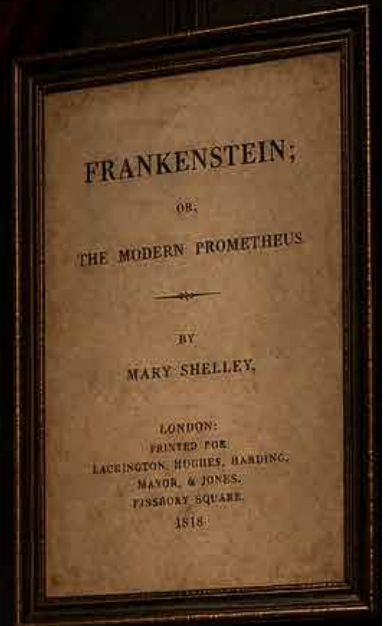
Mary Shelley (1797–1851)

Mary Shelley created one of literature's most enduring figures of ambition and consequence.

Frankenstein (1818) explores the boundaries of science, responsibility, and what it means to be human.



FRANKENSTEIN
Mary Shelley
1818



Original Edition
Frankenstein;
or, *The Modern Prometheus*
1818



BRIEFE AUS DER EWIGKEIT

Legenden leben.
Geschichten bleiben.
Die Dunkelheit schreibt weiter.

Dracula



Als Nosferatu nach Berlin kam Ein Film aus einer Gesellschaft, die das Grauen bereits kannte

Als Friedrich Wilhelm Murnaus *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* am 4. März 1922 in Berlin uraufgeführt wurde, erschien der Vampir nicht in einer unbeschwerten Epoche. Deutschland war aus dem Ersten Weltkrieg als geschlagenes, politisch zerrissenes und wirtschaftlich erschöpftes Land hervorgegangen. Revolution, Straßenkämpfe, politische Morde, Hunger, Kriegsversehrte und die Erinnerung an die große Grippepandemie gehörten zur unmittelbaren Erfahrung des Publikums.

Murnaus Film erzählte von einem Wesen aus dem Osten, das auf einem verlassenen Schiff in eine deutsche Hafenstadt gelangt, Ratten und eine tödliche Seuche mit sich bringt und die bürgerliche Ordnung zusammenbrechen lässt. Für die Zuschauer des Jahres 1922 war das keine ferne Schauergeschichte. Es war eine fantastische Verdichtung ihrer eigenen Gegenwart.

Deutschland im Frühjahr 1922

Die viel beschworenen „Goldenen Zwanziger“ hatten noch nicht begonnen. Der Begriff bezeichnet vor allem die vergleichsweise stabilen Jahre zwischen 1924 und 1929. Im März 1922 lebte Deutschland vielmehr zwischen Nachkriegskrise und beginnender Hyperinflation.

Die Reichsmark verlor ständig an Wert. Reparationen, Staatsverschuldung und Devisenmangel belasteten die Wirtschaft. Preise und Mieten stiegen, während Ersparnisse dahinschmolzen. Noch war das Geld nicht vollkommen wertlos, wie es im Herbst 1923 der Fall sein sollte; aber das Vertrauen in seine Beständigkeit war bereits erschüttert. Das Deutsche Historische Museum beschreibt, wie Kriegsfolgekosten, Reparationsforderungen und immer neue Staatsschulden den Währungsverfall beschleunigten. Der Mord an Außenminister Walther Rathenau im Juni 1922 sollte die Krise wenige Monate nach der Premiere noch dramatisch verschärfen.

Auch politisch war die Lage explosiv. Die Republik wurde von links und rechts bekämpft. Im August 1921 war der ehemalige Reichsfinanzminister Matthias Erzberger von Rechtsextremisten ermordet worden. Rathenau wurde schon vor seiner Ernennung zum Außenminister antisemitisch bedroht. Die demokratische Ordnung existierte, aber sie war keineswegs gesellschaftlicher Konsens. Gleichzeitig erlebten Kunst und Kultur eine ungewöhnliche Freiheit. Kino, Theater, Malerei, Architektur und Literatur lösten sich von den Konventionen des Kaiserreichs. Das Bundesarchiv spricht von einem Aufbrechen der Grenze zwischen Hochkultur und Massenkunst. Das Kino war nicht länger bloß Jahrmarktsattraktion; es begann, sich als eigenständige Kunstform zu behaupten. Bundesarchiv: Weimarer Republik und kulturelle Moderne

Die Angst hatte reale Vorbilder

Der Film entstand nur wenige Jahre nach zwei kollektiven Katastrophen. Der Krieg hatte Millionen Tote und Versehrte hinterlassen. Unmittelbar darauf war die sogenannte Spanische Grippe durch Europa gezogen. Sie forderte weltweit vermutlich mehrere zehn Millionen Menschenleben. In Deutschland waren

Krankenhäuser, Verwaltungen und Familien mit plötzlich auftretenden Todesfällen konfrontiert gewesen.

In Nosferatu wird das Übernatürliche deshalb mit den Formen einer medizinisch und bürokratisch dokumentierten Epidemie verbunden:

- Ein Schiff läuft ein, dessen Besatzung tot ist.
- Ratten verlassen den Frachtraum.
- Särge werden durch die Straßen getragen.
- Ärzte diagnostizieren eine Seuche.
- Behörden verkünden Maßnahmen.
- Ein Chronist hält das Massensterben schriftlich fest.
- Die Bewohner suchen einen Schuldigen und verfolgen den vermeintlich Wahnsinnigen Knock.



Der Film zeigt keine romantische Vampirwelt. Orlok ist kein eleganter Verführer.

Mit kahlem Schädel, langen Fingern, spitzen Ohren und rattenartigen Schneidezähnen sieht er selbst wie der Überträger einer Krankheit aus. Er ist Mensch, Tier, Leichnam und Erreger zugleich.



Das erklärt einen Teil seiner damaligen Wirkung: Das Grauen kam nicht aus einer künstlich gemalten Fantasiewelt, sondern drang in reale Landschaften, echte Häuser und vertraute Straßen ein.

Eine Premiere als gesellschaftliches Gesamtkunstwerk

Die erste deutsche Aufführung fand am Abend des 4. März 1922 im Marmorsaal des Berliner Zoologischen Gartens statt. Es war zunächst keine gewöhnliche Kinovorstellung für ein Massenpublikum, sondern ein sorgfältig inszeniertes Branchen- und Gesellschaftsereignis unter dem Titel „Das Fest des Nosferatu“.

Geladen waren Vertreter der Filmwirtschaft, Künstler, Kritiker und mögliche Verleiher. Unter den Gästen sollen sich unter anderem Ernst Lubitsch, Hanns Kräly und Richard Oswald befunden haben. Die Besucher waren aufgefordert worden, in Biedermeierkleidung zu erscheinen – passend zur im Jahr 1838 angesiedelten Handlung.

Das Programm war ungewöhnlich aufwendig:

- Max Schreck trat als Graf Orlok auf.
- Ein nach Goethes Vorspiel auf dem Theater gestalteter Prolog leitete den Abend ein.
- Das Orchester Otto Kermbach spielte die Ouvertüre aus Heinrich Marschners Oper Der Vampyr.
- Hans Erdmann dirigierte seine eigens für den Film komponierte „Fantastisch-romantische Suite“.
- Nach der Vorführung folgten Tanz und ein Biedermeier-Maskenball, der bis etwa zwei Uhr nachts dauerte.

Die eigentliche reguläre Berliner Kinoauswertung begann am 15. März 1922 im Primus-Palast. Die Zensur hatte den Film bereits am 16. Dezember 1921 freigegeben, ihn aber für Kinder verboten. Dokumentation der Premiere und Zensur

Nosferatu

Eine Symphonie des Grauens

Ein Film von
F.W. Murnau

DRACULA MUSEUM – KINO

Stummfilmklassiker von 1922

GRAUEN. SCHATTEN. EWIGKEIT.

Die Premiere war damit eine frühe Form dessen, was man heute „immersives Marketing“ nennen würde: Film, Musik, Kostümfest, Pressearbeit und Selbstdarstellung der Produktionsgesellschaft gingen ineinander über. Prana-Film verkaufte nicht nur einen Film, sondern ein Ereignis.

Was die zeitgenössische Presse schrieb

Die unmittelbar nach der Premiere erschienenen Kritiken waren überwiegend positiv. Besonders auffällig ist, dass die Rezensenten nicht nur den Schrecken würdigten. Sie erkannten, dass Murnau eine spezifisch filmische Ausdrucksform entwickelt hatte.

Hans Wollenberg: „Der Nosferatu-Film ist eine Sensation“

Die ausführlichste erhaltene Rezension erschien am 11. März 1922 in der Lichtbild-Bühne. Hans Wollenberg begann mit der Bemerkung:

„Man versichert, daß einige Damen, die am Sonnabend der ‚Nosferatu‘-Première beiwohnten, eine schlechte Nacht gehabt haben.“

Das ist die belastbare Grundlage der später ausgeschmückten Erzählungen von erschrockenen oder gar ohnmächtigen Premierenbesucherinnen. Von Ohnmachten, Panik oder fluchtartig verlassenen Reihen steht in der Quelle nichts. Wollenberg berichtet lediglich – zudem in der vorsichtigen Form „man versichert“ – von einer schlechten Nacht einiger Damen.

Sein Urteil fiel enthusiastisch aus. Der Film verlasse die ausgetretenen Wege der ständig wiederholten Liebes- und Abenteuergeschichten. Besonders lobte er die Verwendung realer Landschaften: „Düstere Hochgebirgsklüfte, wildbrausende See, sturmgepeitschtes Gewölk, unheimliches Gemäuer.“

Diese Naturbilder seien keine Dekoration, sondern „Stimmung schaffende Elemente“. Wollenberg forderte ausdrücklich, der bislang nur einem kleineren Kreis gezeigte Film müsse nun „hinaus in die Kinos“.

Die vollständigen erhaltenen Passagen sind im deutschen Filmportal dokumentiert. Hans Wollenbergs Kritik vom 11. März 1922

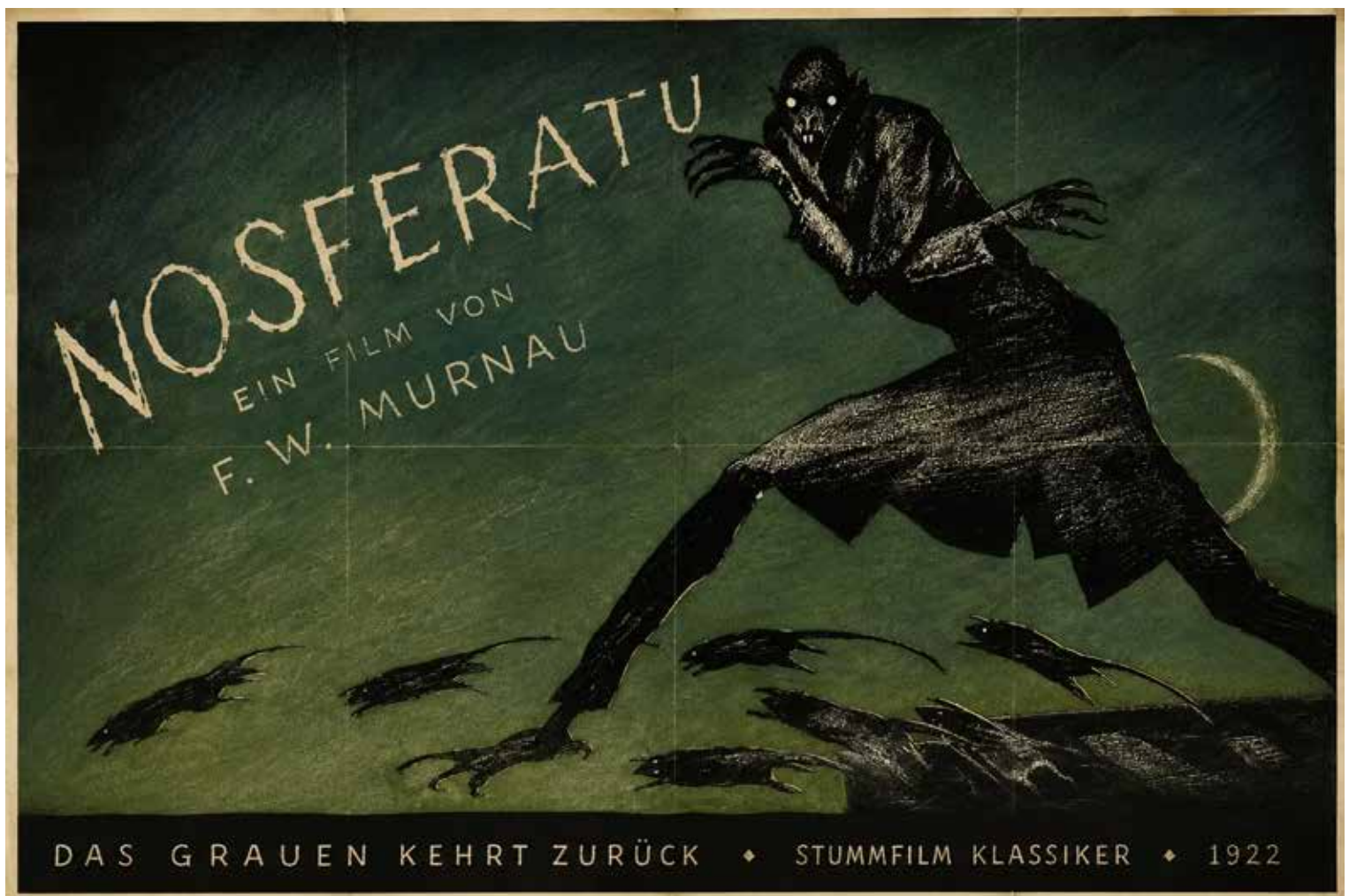
Die Vossische Zeitung: ein eigener Filmstil

Die Vossische Zeitung erkannte am 7. März 1922 vor allem die ästhetische Eigenständigkeit der Inszenierung. Murnaus Arbeit sei: „sprechrampenfremd, buchfeindlich; ein eigener Film-Stil“.

Das war 1922 ein bedeutendes Lob. Noch immer wurden viele Filme wie abgefilmtes Theater beurteilt. Der Rezensent sah dagegen, dass Nosferatu durch Licht, Bewegung, Schnitt, Landschaft und Bildkomposition erzählte – nicht durch die Nachahmung einer Theaterbühne.

Der Film: malerischer Sinn

Die Fachzeitschrift Der Film lobte am 12. März die Auswahl der Bilder, die mit einem „hervorragend feinen malerischen Sinne“ getroffen worden sei. Murnaus Kompositionen wurden damit in die Nähe der bildenden Kunst gerückt.



Tatsächlich lassen sich in *Nosferatu* Einflüsse von Caspar David Friedrich, Francisco de Goya, Alfred Kubin und der fantastischen Grafik um 1900 erkennen. Eine Ausstellung der Staatlichen Museen zu Berlin hat diese kunsthistorischen Bezüge ausführlich dokumentiert. Staatliche Museen zu Berlin: „Phantome der Nacht“

Film-Kurier: Das Monster war zu sichtbar

Nicht alle Kritiker fanden Max Schreck uneingeschränkt unheimlich. Der Film-Kurier beanstandete am 6. März, der Vampir sei teilweise zu körperlich und zu hell ausgeleuchtet. Das Wesen verliere dadurch etwas von seiner gespenstischen Wirkung.

Dieser Einwand ist interessant, weil er zeigt, dass das damalige Publikum nicht einfach von jeder Monstergestalt überwältigt wurde. Die Filmkritik diskutierte bereits sehr genau, ob ein Schrecken stärker wirkt, wenn er sichtbar gemacht oder nur angedeutet wird.

Roland Schacht: „mäßiger Durchschnitt“

Die deutlichste Gegenstimme kam am 15. April 1922 von Roland Schacht in der Zeitschrift *Das blaue Heft*. Er hielt den Film für „mäßigen Durchschnitt“ und betrachtete ihn als Nachahmung von Robert Wiens *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Über Orloks berühmten Gang mit dem Sarg spottete Schacht, der Vampir sehe aus wie jemand, der kurz vor Schalterschluss noch ein Weihnachtspaket bei der Post aufgeben wolle.

Die Bemerkung ist komisch, aber aufschlussreich: Was heute zu den kanonischen

Bildern der Filmgeschichte gehört, konnte 1922 auch unfreiwillig komisch erscheinen. Die Verehrung des Films war keineswegs von Anfang an einstimmig. Wie reagierte die Gesellschaft?

Eine flächendeckende gesellschaftliche Erschütterung lässt sich aus den erhaltenen Dokumenten nicht ableiten. Es gab weder eine öffentliche moralische Kampagne gegen den Film noch Berichte über Massenpanik. Die Vorstellung von einem ganz Deutschland erschreckenden Vampirfilm ist eine spätere Legende.

Die nachweisbare Reaktion war differenzierter:

1. Das Berliner Premierenpublikum war beeindruckt.
2. Die „schlechte Nacht“ einzelner Besucherinnen gehört zur zeitgenössischen Berichterstattung, bleibt aber anekdotisch.
3. Die Fachpresse erkannte Murnaus Innovation.
4. Gelobt wurden weniger Maskenbild und Handlung als Landschaft, Atmosphäre, Rhythmus und die Loslösung vom Theater.
5. Einige Kritiker reagierten mit Spott.
6. Orlok wurde nicht von allen als vollkommen überzeugend empfunden.
7. Der Film war zunächst kein großer Publikumserfolg.
8. Die UFA nahm ihn nicht in das Programm ihrer großen Lichtspielhäuser auf. Damit fehlte ihm der wichtigste Vertriebsweg. Er lief vor allem in kleineren, unabhängigen Kinos.
9. Prana-Film ging trotz des Presseechos zugrunde.

Die Gesellschaft hatte enorme Summen für Werbung, Premiere und Selbstdarstellung ausgegeben. Im August 1922 wurde das Konkursverfahren eröffnet. Ein künstlerisches Ereignis war entstanden, aber kein tragfähiges Geschäftsmodell – eine in der Filmbranche erstaunlich langlebige Tradition.

Die unterschätzte Rolle der Werbung

Die Produzenten Albin Grau und Enrico Dieckmann überließen die Wirkung nicht dem Zufall. Vor der Premiere erschien in Bühne und Film eine umfangreiche Werbestrecke mit Szenenfotos, Produktionsberichten, Inhaltsangabe und einem Text Graus über angeblich reale Vampire.

Auch Pressevertreter waren während der Dreharbeiten eingeladen worden. Max Schreck gab im vollständigen Orlok-Kostüm Interviews. Ratten, okkulte Symbole und die ungewöhnliche Maske wurden gezielt als Nachrichtenstoff angeboten. Damit verschwimmen schon 1922 die Grenzen zwischen unabhängiger Reaktion und vorbereiteter Publizität. Selbst Wollenbergs Formulierung von den Damen mit der schlechten Nacht funktioniert wie eine ideale Werbezeile. Sie kann wahr gewesen sein; zugleich passte sie auffällig gut zur Kampagne.

Der eigentliche Skandal war juristisch

Die gesellschaftliche Kontroverse entzündete sich weniger am Horror als am Urheberrecht. Nosferatu war unverkennbar eine Bearbeitung von Bram Stokers Dracula. Zwar hatte Henrik Galeen die Namen geändert und die Handlung nach Deutschland verlegt, doch Prana-Film besaß keine Verfilmungsrechte. Florence Stoker, die Witwe des 1912 verstorbenen Schriftstellers, erfuhr von dem

Film, nachdem ihr Material der Berliner Premiere zugeschickt worden war. Sie ging mit Unterstützung der britischen Society of Authors juristisch gegen Prana vor. Da die Firma bald insolvent war, ließ sich kaum noch eine Entschädigung erzielen. Schließlich wurde die Vernichtung der Filmnegative und Kopien angeordnet.

Dass Nosferatu trotzdem überlebte, verdankt sich bereits exportierten und umbenannten Kopien. Die juristische Vernichtung machte den Film rückblickend beinahe selbst zu einem Untoten: offiziell zum Verschwinden verurteilt, kehrte er aus verschiedenen Archiven immer wieder zurück.

Warum der Film genau in diese Zeit passte

Nosferatu war kein politischer Film im engen Sinn. Es gibt keinen Beleg dafür, dass Murnau eine Allegorie auf Inflation, Krieg oder den Zusammenbruch der Republik drehen wollte. Trotzdem trägt der Film die Erfahrungen seiner Epoche in sich.

Orlok verkörpert eine Angst ohne klaren Namen:



- Er kommt von außen und ist doch längst angekündigt.
- Er verbreitet eine Krankheit, die niemand beherrschen kann.
- Er entwertet die Sicherheit des Hauses.
- Er verwandelt Bürger in eine anonyme Prozession von Sargträgern.
- Behörden und Wissenschaft reagieren hilflos.
- Die Menge sucht einen menschlichen Sündenbock.
- Nur das Opfer einer Einzelnen beendet die Katastrophe.

Darin liegt die historische Modernität des Films. Das Monster ist nicht nur eine Figur. Es ist ein Zustand, der sich über Landschaft, Architektur und Gesellschaft legt.

Die Quellen ergeben ein anderes Bild als die später entstandene Legende: Murnaus Nosferatu löste 1922 keine dokumentierte Massenhysterie aus. Er wurde zunächst von einem kleinen Berliner Gesellschafts- und Fachpublikum gesehen, von wichtigen Kritikern überwiegend begeistert aufgenommen, vereinzelt verspottet und kommerziell nur begrenzt ausgewertet.

Seine heutige Bedeutung war bei der Premiere also noch keineswegs gesichert.



Die Presse erkannte jedoch bereits das Entscheidende: Murnau hatte einen Film geschaffen, der nicht wie fotografiertes Theater wirkte. Er ließ Landschaften, Schatten, leere Räume, Körper und Bewegung selbst erzählen.

Und das Publikum sah darin nicht bloß einen Vampir. Es sah – bewusst oder unbewusst – die vertraute Gestalt einer Epoche, in der Krieg, Krankheit und wirtschaftlicher Zerfall gezeigt hatten, wie schnell das vermeintlich sichere bürgerliche Leben von etwas Unsichtbarem heimgesucht werden konnte.

Der Vampir, der nicht Dracula heißen durfte

Wie aus einem verbotenen Film eine zweite Legende entstand

Es gehört zu den reizvollsten Ironien der Filmgeschichte, dass eine der berühmtesten Gestalten des Kinos eigentlich gar nicht hätte existieren dürfen. Graf Orlok, jener kahle, bleiche Untote mit den langen Fingern und den rattenartigen Schneidezähnen, war nicht als neue Figur erdacht worden. Er war Dracula – nur unter einem anderen Namen. Die Verwandlung des transsilvanischen Grafen in den Nosferatu begann nicht mit einer künstlerischen Eingebung allein, sondern auch mit einem rechtlichen Problem: Die Produzenten besaßen keine Erlaubnis, Bram Stokers Roman zu verfilmen.



Als *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* am 4. März 1922 in Berlin uraufgeführt wurde, war Stokers *Dracula* gerade 25 Jahre alt. Der Roman hatte sich bereits einen festen Platz in der englischsprachigen Literatur erobert, doch seine spätere Weltkarriere als Filmstoff stand noch bevor. Es gab weder Bela Lugosis schwarzen Abendmantel noch Christopher Lees blutunterlaufene Augen, weder Frank Langellas aristokratische Eleganz noch Gary Oldmans romantische Verdammnis. Das Bild Draculas war noch nicht durch das Kino festgeschrieben. Genau in diesem Augenblick trat Friedrich Wilhelm Murnaus Film auf – und schuf einen Vampir, der seinem literarischen Vorbild folgte und sich zugleich radikal von ihm entfernte.

Die treibende Kraft hinter dem Projekt war Albin Grau, ein Künstler, Architekt und Okkultist, der während des Ersten Weltkriegs als Soldat und Sanitäter gedient hatte. Grau erzählte später, ein serbischer Bauer habe ihm berichtet, sein verstorbener Vater sei ein Vampir gewesen. Ob diese Begegnung tatsächlich stattgefunden hat, lässt sich kaum überprüfen. Sie passte jedoch ausgezeichnet zu Graus Selbstverständnis. Er beschäftigte sich intensiv mit Astrologie, Magie und esoterischen Lehren und wollte das Übersinnliche nicht bloß als Jahrmarktsattraktion, sondern als ernst zu nehmende Gegenwelt zur modernen Vernunft auf die Leinwand bringen.





Gemeinsam mit Enrico Dieckmann gründete er die Prana-Filmgesellschaft. Ihr Name bezog sich auf den aus der indischen Philosophie stammenden Begriff der Lebensenergie. Die Gesellschaft sollte Filme über okkulte und übernatürliche Erscheinungen produzieren. Nosferatu blieb ihr erster und zugleich letzter Film. Grau und Dieckmann beauftragten den Schriftsteller Henrik Galeen mit dem Drehbuch. Galeen kannte das phantastische Kino; er hatte bereits an Der Student von Prag mitgewirkt und das Drehbuch zu Der Golem, wie er in die Welt kam geschrieben. Die Regie übernahm Friedrich Wilhelm Murnau, einer der bedeutendsten Vertreter des deutschen Stummfilms. Für die Rolle des Vampirs wurde der Schauspieler Max Schreck verpflichtet – ein Name, der später so vollkommen mit der Figur verschmolz, dass gelegentlich sogar behauptet wurde, hinter ihm habe sich kein Schauspieler, sondern ein wirklicher Vampir verborgen. Die Wahrheit ist weniger sensationell: Max Schreck war ein ausgebildeter Bühnenkünstler. Doch Murnaus Inszenierung machte aus ihm eine Erscheinung, die bis heute kaum etwas von ihrer verstörenden Wirkung verloren hat.

Dracula unter falschem Namen

Die Handlung ließ ihre Herkunft nicht lange im Dunkeln. Wie Jonathan Harker in Stokers Roman reist der junge Thomas Hutter im Auftrag eines Immobilienmaklers in die Karpaten. Dort soll er mit einem geheimnisvollen Grafen einen Hauskauf abschließen. Aus Graf Dracula wurde Graf Orlok, aus Jonathan Harker Thomas Hutter, aus Mina Ellen und aus Renfield der Makler Knock. London und Whitby verwandelten sich in die fiktive norddeutsche Hafenstadt Wisborg. Auch der Titel wurde geändert: Statt Dracula hieß der Film nun Nosferatu.

Der Begriff war allerdings keine Erfindung der Filmemacher. Bram Stoker selbst hatte ihn in seinem Roman als Bezeichnung für einen Vampir verwendet. Vermutlich übernahm er das Wort aus einem Reisebericht der schottischen Schriftstellerin Emily Gerard, die behauptet hatte, „Nosferatu“ sei ein rumänischer

Ausdruck für Vampir. Sprachwissenschaftlich ist diese Herkunft zweifelhaft. Als Wort des Schreckens aber entwickelte „Nosferatu“ eine bemerkenswerte Kraft. Es klang fremd, altertümlich und gefährlich – wie der Name eines Wesens, das schon existiert hatte, bevor die Menschen Worte dafür fanden.

Die Umbenennungen sollten den Eindruck erwecken, der Film erzähle eine eigenständige Geschichte. Doch dafür folgte das Drehbuch dem Roman zu genau. Ein junger Mann reist zum Schloss eines Vampirs, hilft ihm unwissentlich beim Erwerb eines Hauses und erkennt zu spät die Natur seines Gastgebers. Der Untote verlässt die Karpaten auf einem Schiff, dessen Besatzung während der Überfahrt stirbt, und erreicht schließlich die Heimatstadt des jungen Mannes. Dort richtet er sein Begehren auf dessen Frau.

Es war Dracula – nur in deutscher Verkleidung.

Florence Stoker schlägt zurück

Bram Stoker hatte den Triumph seines Vampirs nicht mehr erlebt. Er war 1912 gestorben. Die Rechte an seinem Werk verwaltete seine Witwe Florence Stoker, die keineswegs bereit war, tatenlos zuzusehen, wie eine deutsche Filmgesellschaft den Roman ohne Genehmigung verwendete. Sie erfuhr von der Verfilmung, klagte gegen die Produzenten und bekam Recht.

Das Gericht ordnete an, sämtliche Kopien des Films zu vernichten. Für Prana-Film war der Rechtsstreit wirtschaftlich verheerend. Die Gesellschaft ging bankrott und konnte ihre Pläne für weitere okkulte Produktionen nicht verwirklichen.

Damit hätte die Geschichte des Nosferatu enden können. Ein Stummfilm wäre verschwunden, Graf Orlok eine Fußnote des Urheberrechts geblieben. Doch einige Kopien waren bereits ins Ausland gelangt und entzogen sich dem Zugriff der deutschen Justiz. Sie wurden weitergegeben, kopiert, umgeschnitten und mit unterschiedlichen Zwischentiteln versehen. So überlebte der Film, obwohl er offiziell zum Verschwinden verurteilt worden war.

Der Vampir entging seiner Vernichtung ein zweites Mal: zuerst in der Handlung, dann in der Wirklichkeit.

Der Tod trägt keine Abendgarderobe

Murnau und seine Mitarbeiter hatten Stokers Geschichte übernommen, aber aus seinem Grafen ein anderes Wesen gemacht. Dracula ist im Roman ein Aristokrat. Er erscheint zunächst als alter Mann, gewinnt aber durch das Blut seiner Opfer an Jugend und Kraft. Er ist gebildet, beherrscht mehrere Sprachen und bereitet seine Übersiedlung nach England sorgfältig vor. Trotz seiner animalischen Züge besitzt er gesellschaftliche Umgangsformen. Gerade diese Verbindung aus Kultur und Grausamkeit macht ihn gefährlich.

Graf Orlok dagegen kann sich nicht unter Menschen verbergen. Er ist schon äußerlich als Geschöpf des Todes erkennbar. Sein kahler Kopf gleicht einem Totenschädel, die Ohren laufen spitz zu, die Vorderzähne erinnern an eine Ratte. Seine Arme hängen unnatürlich lang am Körper, seine Finger enden in Krallen.

Er bewegt sich langsam und steif, weniger wie ein Mensch als wie ein Insekt, das aufrecht zu gehen gelernt hat.

Aus dem aristokratischen Verführer wurde ein Parasit. Orlok besitzt kaum etwas von jener eleganten Sinnlichkeit, die später durch Bela Lugosi und Christopher Lee mit Dracula verbunden wurde. Er lädt nicht zum Tanz, er verspricht kein ewiges Leben und führt keine kultivierten Gespräche. Seine Anwesenheit bedeutet Verfall. Wo er erscheint, sterben die Menschen. Der Unterschied liegt nicht allein in der Maske. Dracula ist eine Figur des verbotenen Begehrens. Er dringt in Häuser, Ehen und Körper ein. Nosferatu hingegen erscheint als Verkörperung einer Seuche. Mit ihm kommen die Ratten, die Särge und der Massentod. In Wisborg ziehen endlose Leichenzüge durch die Straßen. Die Behörden erklären das Sterben mit der Pest, während der Zuschauer weiß, dass hinter der Epidemie ein einzelnes Wesen steht.

Der Vampir wird damit zum Bild einer unsichtbaren Bedrohung, die sich von Mensch zu Mensch und von Ort zu Ort ausbreitet. Nur wenige Jahre nach



dem Ende des Ersten Weltkriegs und der Spanischen Grippe musste diese Vorstellung eine besondere Wirkung entfalten. Der Tod erschien nicht mehr als persönliches Schicksal, sondern als anonyme Macht, die ganze Städte erfassen konnte.

Eine neue Regel für alle Vampire

Murnaus Film veränderte den Vampirmythos an einer entscheidenden Stelle. In Stokers Roman ist Dracula am Tage geschwächt, aber nicht wehrlos. Sonnenlicht vernichtet ihn nicht. Er kann sich auch tagsüber bewegen, wenn-

gleich seine übernatürlichen Kräfte dann eingeschränkt sind. Graf Orlok dagegen wird vom Morgenlicht getötet. Ellen erkennt, dass der Vampir aufgehalten werden kann, wenn eine Frau ihn freiwillig bei sich hält, bis der Hahn den neuen Tag ankündigt. Sie öffnet ihr Fenster und bietet sich ihm als Opfer an. Orlok vergisst über ihrem Blut die Zeit. Als die Sonne aufgeht, löst sich sein Körper im Licht auf. Ellen stirbt, doch die Stadt ist gerettet.

Damit erfand Nosferatu eine der bekanntesten Regeln des späteren Vampirfilms: Der Untote verbrennt im Sonnenlicht. Was heute wie ein uralter Bestandteil des Volksglaubens erscheint, ist in dieser Form vor allem eine Schöpfung des Kinos. Unzählige Filme, Romane und Fernsehserien übernahmen die Idee. Selbst Werke, die mit Murnaus Geschichte sonst wenig gemeinsam haben, stehen in diesem Punkt in seiner Schuld.

Auch Ellen unterscheidet sich von Stokers Mina. Im Roman wird Dracula von einer Gruppe von Männern verfolgt: Van Helsing, Jonathan Harker, Dr. Seward, Arthur Holmwood und Quincey Morris treten gemeinsam gegen ihn an. Mina liefert ihnen entscheidende Hinweise, bleibt aber zugleich die Frau, die gerettet werden muss. Bei Murnau wird Ellen selbst zur Retterin. Sie begreift die Gefahr früher als die Männer und besiegt den Vampir durch eine bewusste Entscheidung. Ihr Opfer ist keine bloße Folge weiblicher Hilflosigkeit, sondern eine Tat.

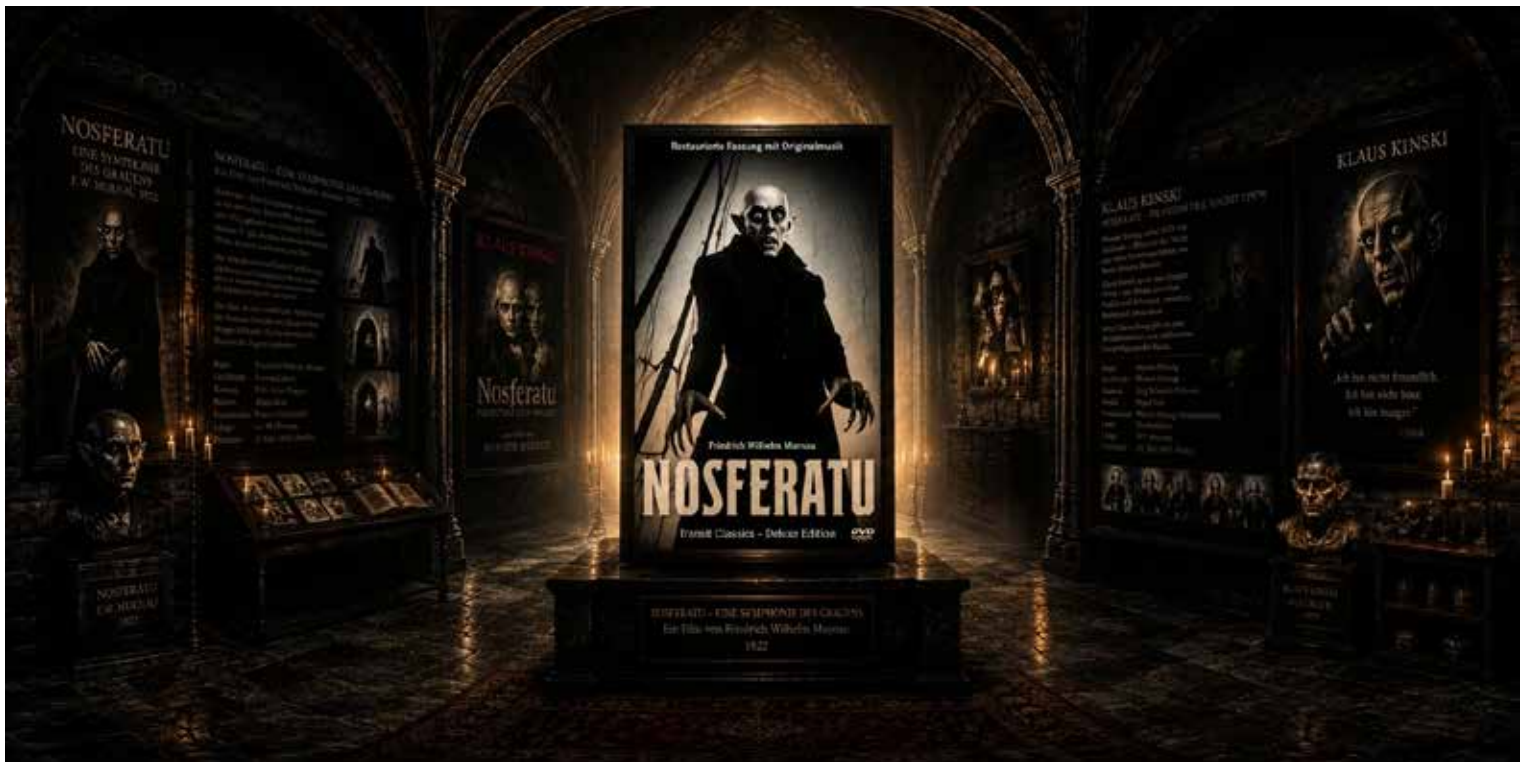
Vom Plagiat zum Meisterwerk

Nosferatu ist deshalb mehr als eine unautorisierte Dracula-Verfilmung. Juristisch war der Fall eindeutig: Die Produzenten hatten Stokers Geschichte verwendet, ohne die Rechte zu erwerben. Künstlerisch aber entstand etwas, das sich vom Vorbild löste und eine eigene Tradition begründete.

Murnaus Landschaften, die verlassen Wege, das schwarze Schiff und der Schatten des Vampirs verliehen dem Stoff eine Bildsprache, die der Roman nicht vorgegeben hatte. Besonders Orloks Schatten wurde zu einem der berühmtesten Motive der Filmgeschichte. Wenn seine verlängerte Hand über eine Wand gleitet und sich dem Herzen Ellens nähert, berührt der Vampir sein Opfer nicht unmittelbar. Der Schatten selbst scheint Macht über den Körper gewonnen zu haben. Das Grauen entsteht nicht durch das, was gezeigt wird, sondern durch das, was sich zwischen Licht und Dunkelheit abzeichnet.

Auch Orlok wurde zu einer eigenständigen Ikone. Werner Herzog griff 1979 in Nosferatu – Phantom der Nacht bewusst auf Murnaus Film zurück und besetzte Klaus Kinski als bleichen, einsamen Vampir. Robert Eggers führte diese Linie 2024 mit seiner Neuinterpretation fort. Beide Filme beruhen letztlich auf Stokers Geschichte, verstehen sich aber zugleich als Nachfahren Murnaus. Neben der Dracula-Tradition mit Lugosi, Lee, Langella und Oldman entstand so eine zweite filmische Blutlinie: die des Grafen Orlok.

Dracula und Nosferatu sind daher weder vollkommen identisch noch vollständig voneinander zu trennen. Dracula ist der literarische Stammvater, der aristokratische Eindringling, Verführer und Stratege. Nosferatu ist sein entstellter Doppelgänger: eine Kreatur der Pest, der Einsamkeit und des Schattens. Der eine betritt



den Salon, der andere kriecht aus dem Grab.

Dass beide Figuren heute nebeneinander bestehen, verdankt sich einem paradoxen Vorgang. Um Bram Stokers Dracula ohne Erlaubnis auf die Leinwand bringen zu können, mussten die Filmemacher ihn verändern. Gerade diese Veränderungen machten ihre Version unverwechselbar. Aus der Notlösung wurde eine neue Gestalt, aus der Kopie ein Original und aus dem verbotenen Film ein Meisterwerk.

Florence Stoker gewann den Prozess. Graf Orlok aber gewann die Unsterblichkeit.

Der Vampir, der nicht Dracula heißen durfte

Wie aus einer verbotenen Verfilmung eine neue Legende entstand

Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens entstand 1921 als nicht genehmigte Verfilmung von Bram Stokers Roman Dracula. Die Produzenten Albin Grau und Enrico Dieckmann hatten die Filmrechte nicht erworben. Deshalb änderte Drehbuchautor Henrik Galeen die Namen und Schauplätze der Geschichte: Aus Graf Dracula wurde Graf Orlok, aus Jonathan Harker Thomas Hutter, aus Mina Ellen und aus London die norddeutsche Hafenstadt Wisborg.

Die Tarnung misslang. Bram Stokers Witwe Florence erkannte die Handlung ihres Mannes wieder und verklagte die Produktionsgesellschaft Prana-Film. Das Gericht ordnete die Vernichtung sämtlicher Filmkopien an. Einige Exemplare waren jedoch bereits ins Ausland gelangt. So überlebte der Film – und wurde zu einem Meisterwerk des expressionistischen Kinos.

Regisseur Friedrich Wilhelm Murnau und Gestalter Albin Grau verwandelten Stokers aristokratischen Grafen in eine Kreatur der Seuche. Max Schrecks Orlok ist kein eleganter Verführer. Mit seinem kahlen Kopf, den rattenartigen Zähnen und den überlangen Fingern erscheint er wie der personifizierte Tod. Wo er auftaucht, folgen Ratten, Pest und Massengräber.

Der Film veränderte außerdem den Vampirmythos: Bei Bram Stoker wird Dracula durch Tageslicht lediglich geschwächt. In Nosferatu vernichtet die aufgehende Sonne den Vampir. Diese Erfindung wurde später zu einer der bekanntesten Regeln des Vampirfilms.

Dracula und Nosferatu stammen somit aus derselben Geschichte, verkörpern aber zwei verschiedene Vorstellungen des Bösen: Dracula ist der kultivierte Aristokrat und Verführer. Nosferatu ist sein körperlich entstellter Doppelgänger – Parasit, Seuchenbringer und Schattenwesen.

Florence Stoker gewann den Prozess. Graf Orlok gewann die Unsterblichkeit.

NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS

Deutschland 1922

Regie: Friedrich Wilhelm Murnau

Drehbuch: Henrik Galeen

Künstlerische Gestaltung: Albin Grau

Graf Orlok: Max Schreck

Produktion: Prana-Film

Vorlage: Dracula von Bram Stoker, 1897

Der Mann hinter dem Schatten

Max Schreck war weit mehr als Nosferatu

Sein Name klingt wie eine Erfindung des Kinos, doch Max Schreck hieß tatsächlich so. Geboren wurde Friedrich Gustav Maximilian Schreck am 6. September 1879 in Berlin. Weltberühmt wurde er als Graf Orlok in Friedrich Wilhelm Murnaus Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens. Der Film wurde 1921 gedreht und 1922 uraufgeführt.

Dabei war Schreck keineswegs der unbekannte Sonderling, als den ihn spätere Legenden erscheinen ließen. Er war ein ausgebildeter und viel beschäftigter Bühnenschauspieler, der vom naturalistischen Theater über den Expressionismus bis zum politischen Kabarett nahezu alle wichtigen Strömungen seiner Zeit erlebte.

Nach seiner Schauspielausbildung in Berlin begann er an Wander- und Provinzbühnen. Über Engagements in Gera, Bremen und Frankfurt führte ihn sein Weg an die bedeutenden Theater Deutschlands. Er spielte bei Max Reinhardt in Berlin, gehörte ab 1919 zum Ensemble Otto Falckenbergs an den Münchner Kammerspielen und arbeitete später am Preußischen Staatstheater sowie in Erwin Piscators politischem Theater. Anfang 1933 trat er in Erika Manns antifaschistischem Kabarett Die Pfeffermühle auf.

Schreck spielte Klassiker, zeitgenössische Dramen, Komödien, Operetten und Possen. Seine besondere Begabung lag in sorgfältig gezeichneten Charakterrollen und grotesken Figuren. Gerade diese Fähigkeit machte seine Darstellung des Grafen Orlok so eindringlich. Unter der Maske verschwand der Schauspieler beinahe vollständig: Der kahle Schädel, die rattenartigen Zähne, die starren Bewegungen und die überlangen Finger ließen keinen verkleideten Menschen, sondern ein Geschöpf zwischen Leiche, Tier und Seuche erkennen.

Obwohl Schreck nach Nosferatu keinen weiteren Horrorfilm drehte, wurde die kaum zehn Minuten lange Erscheinung des Grafen Orlok zur Rolle seines Lebens. Schreck arbeitete weiterhin unermüdlich für Bühne und Film. Biografische Forschungen verzeichnen mehr als 700 Theaterrollen und über 50 Filmauftritte.

Am 20. Februar 1936 starb Max Schreck im Alter von 56 Jahren in München. Seine letzte Vorstellung hatte er kurz zuvor am Staatstheater gegeben.

Die Nachwelt vergaß viele seiner Rollen, nicht aber seinen Schatten. Filme wie Shadow of the Vampire machten aus dem Schauspieler später selbst eine Legende und spielten mit der Vorstellung, Max Schreck sei gar kein Mensch, sondern ein wirklicher Vampir gewesen.

Max Schreck spielte Nosferatu nur einmal. Doch diese wenigen Minuten machten ihn unsterblich.

MAX SCHRECK

Geboren: 6. September 1879 in Berlin

Gestorben: 20. Februar 1936 in München

Beruf: Theater- und Filmschauspieler

Berühmteste Rolle: Graf Orlok in Nosferatu

Regie: Friedrich Wilhelm Murnau

Gedreht: 1921

Uraufgeführt: 4. März 1922



Nosferatu 15.

Prana-Film.

MAX SCHRECK

ALS GRAF ORLOK IN NOSFERATU



Max Schreck (1879–1936) verkörperte in F.W. Murnaus Stummfilmklassiker „Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens“ (1922) den unsterblichen Vampir Graf Orlok. Seine ausdrucksstarke, unverwechselbare Darstellung machte ihn zur Ikone des frühen Horrorfilms.

REGIE: F. W. MURNAU • KINOSTART: 4. MÄRZ 1922

Dracula war nie ein ein reiner Vampirroman

Millionen Leser glauben zu wissen, warum Bram Stokers Dracula bis heute fasziniert. Die Antwort scheint einfach: Vampire altern nicht. Sie trinken Blut,



leben in Burgen und erschrecken seit Generationen ihr Publikum. Doch genau darin liegt das Missverständnis. Dracula wurde nicht unsterblich, weil Bram Stoker einen besonders furchteinflößenden Vampir erfand. Vampire bevöl-

kerten die europäische Literatur lange vor 1897. Stokers eigentliche Leistung lag woanders. Er machte aus einer alten Legende einen Roman über die moderne Welt.

Wer Dracula heute noch einmal liest, entdeckt einen Text, der erstaunlich wenig mit den Bildern der Popkultur gemein hat. Schon der Graf selbst unterscheidet sich deutlich von seiner späteren Bühnen- und Filmgestalt. Vor allem aber erzählt der Roman eine Geschichte, die sich weniger für Vampire interessiert als für die Möglichkeiten und Verwundbarkeiten einer Gesellschaft, die an den technischen Fortschritt glaubt.

Als Bram Stoker seinen Roman veröffentlichte, befand sich Europa auf dem Höhepunkt der ersten Globalisierung. Dampfschiffe verkürzten Reisezeiten, Eisenbahnlinien verbanden Metropolen, Telegraphenkabel überquerten Kontinente. Informationen bewegten sich schneller als jemals zuvor, Kapital floss über Grenzen hinweg, internationale Handelsnetze entstanden in bisher unbekannter Dichte. Für viele Zeitgenossen schien die Welt berechenbar geworden zu sein. Genau in diese Welt lässt Stoker seinen Vampir eintreten.

Dracula erscheint nicht als mittelalterliches Gespenst, das zufällig nach London gelangt. Er nutzt die Infrastruktur der Moderne. Er kauft Immobilien, organisiert den Transport seiner Fracht über internationale Schifffahrtslinien, reist mit

der Eisenbahn und bewegt sich zielstrebig durch das wirtschaftliche Zentrum des Britischen Empire. Seine Stärke besteht nicht in übernatürlichen Kräften allein. Er versteht es, die Werkzeuge einer vernetzten Welt für seine Zwecke einzusetzen.

Gerade darin liegt die eigentliche Modernität des Romans. Stoker beschreibt keine Bedrohung von außen. Er zeigt, wie moderne Systeme selbst neue Verwundbarkeiten erzeugen.

Bemerkenswert ist dabei, dass seine Helden den Vampir nicht mit Mut oder körperlicher Stärke besiegen. Sie gewinnen auch nicht durch göttliche Eingebung. Sie gewinnen, weil sie lernen, Informationen zu sammeln, zu ordnen und miteinander zu verbinden. Der Roman besteht aus Tagebüchern, Briefen, Telegrammen, Zeitungsartikeln, Schiffsregistern, medizinischen Gutachten und Phonographenaufzeichnungen. Es gibt keinen allwissenden Erzähler. Jeder kennt nur einen kleinen Ausschnitt der Wirklichkeit. Erst als Mina Harker beginnt, diese verstreuten Dokumente zusammenzuführen, entsteht ein vollständiges Bild.

Das ist mehr als ein literarischer Kunstgriff. Es ist die eigentliche Dramaturgie des Romans. Dracula wird nicht besiegt, weil jemand stärker ist als er. Er verliert, weil seine Gegner lernen, Wissen zu vernetzen. Damit erzählt Bram Stoker etwas, das erstaunlich modern klingt. Komplexe Krisen lassen sich selten aus einer einzigen Perspektive verstehen. Pandemien, Cyberangriffe oder Lieferkettenstörungen folgen demselben Muster. Daten liegen vor, Hinweise existieren, Experten verfügen über Teilwissen – doch erst ihre Verbindung macht die Bedrohung sichtbar.

Van Helsing ist deshalb weniger Vampirjäger als Wissensorganisator. Er ist weder der stärkste noch der mutigste Protagonist des Romans. Seine eigentliche Fähigkeit besteht darin, unterschiedliche Erfahrungen ernst zu nehmen und sie zu einem gemeinsamen Lagebild zusammenzuführen. Er führt Ärzte, Juristen, Adlige und Praktiker zusammen. Er moderiert, statt zu dominieren. Man könnte sagen: Van Helsing arbeitet wie ein Moderator komplexer Entscheidungsprozesse – lange bevor Begriffe wie »interdisziplinär« oder »Sensemaking« geprägt wurden.

Vielleicht erklärt gerade das die erstaunliche Aktualität des Romans. Dracula erzählt nicht von einem Monster. Er erzählt davon, wie moderne Gesellschaften mit Unsicherheit umgehen. Der Vampir ist lediglich die sichtbarste Form eines Problems, das jede Epoche neu kennt: Bedrohungen entstehen oft dort, wo vertraute Erklärungen nicht mehr ausreichen.

Deshalb verändert Dracula seit mehr als einem Jahrhundert immer wieder sein Gesicht. Der aristokratische Verführer Bela Lugosi, der animalische Schrecken Max Schrecks oder die tragische Figur Francis Ford Coppolas sind keine Widersprüche. Sie sind Antworten auf unterschiedliche Fragen ihrer Zeit. Unsterblich ist nicht der Vampir. Unsterblich ist das Erzählmuster, das Bram Stoker geschaffen hat.

Vielleicht liegt genau darin das Geheimnis dieses Romans. Große Literatur beantwortet nicht die Fragen ihrer Zeit. Sie stellt Fragen, die jede Zeit neu beantworten muss. Die eigentliche Überraschung liegt allerdings noch an einer anderen Stelle. Bram Stoker beschreibt nicht nur eine neue Form des Schreckens. Er

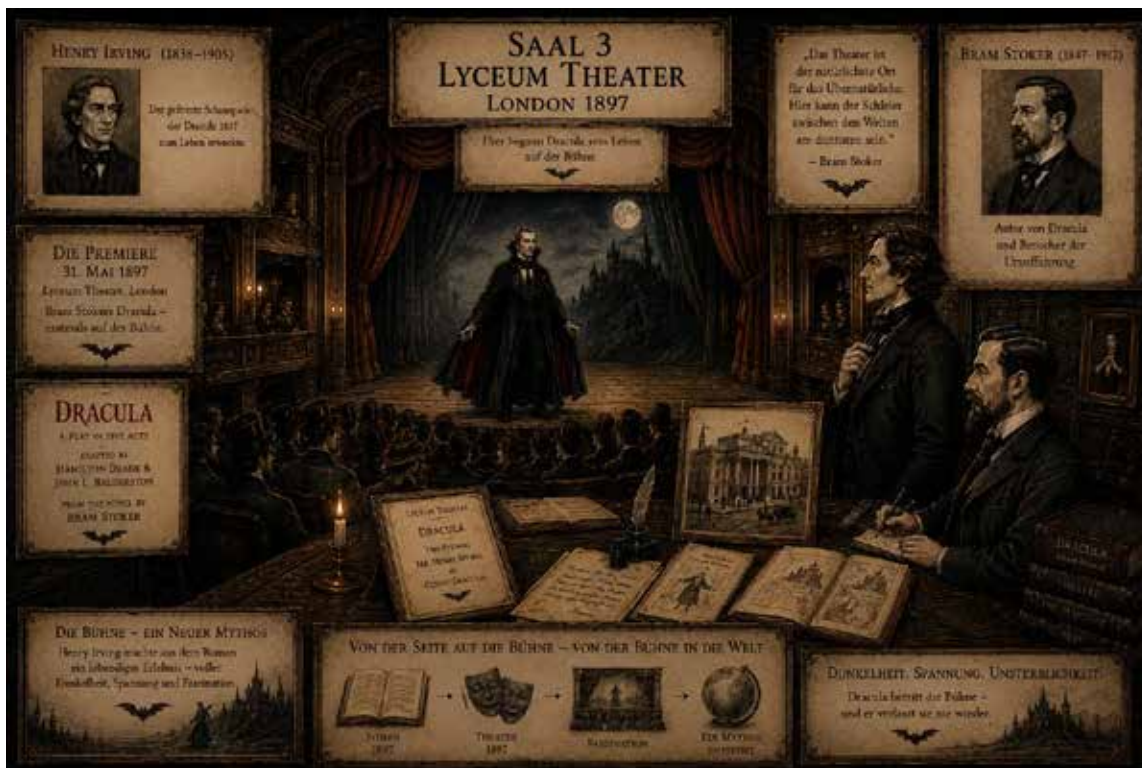
beschreibt eine Gesellschaft, die ihre größte Gefahr zunächst überhaupt nicht erkennt. Genau darin wirkt Dracula heute fast unheimlich aktuell.

Moderne Krisen beginnen selten mit einem lauten Knall. Sie kündigen sich durch schwache

Signale an. Einzelne Beobachtungen wirken belanglos, widersprechen einander oder scheinen keinen Zusammenhang zu besitzen. Erst im Rückblick entsteht daraus ein Muster. Genau nach diesem Prinzip konstruiert Stoker seinen Roman.

Jonathan Harker berichtet von merkwürdigen Erlebnissen in Transsilvanien. Lucy Westenra leidet unter einer rätselhaften Krankheit. Ein russisches Schiff läuft führerlos in Whitby ein. Tiere verhalten sich ungewöhnlich. Zeitungsnotizen erwähnen scheinbar nebensächliche Vorfälle. Jede Beobachtung für sich bleibt erklärbar. Erst ihre Verbindung macht sichtbar, dass sich hinter den Ereignissen eine gemeinsame Ursache verbirgt. Man würde diesen Vorgang heute als Mustererkennung bezeichnen. Nachrichtendienste arbeiten nach demselben Prinzip. Auch in der Medizin, der Kriminalistik oder der Cybersicherheit entsteht Erkenntnis häufig nicht aus einer spektakulären Information, sondern aus der Fähigkeit, verstreute Hinweise miteinander zu verbinden. Stoker beschreibt dieses Verfahren Jahrzehnte bevor Begriffe wie »Intelligence Analysis« oder »Sensemaking« geprägt werden.

Auffällig ist dabei die Rolle Mina Harkers. In vielen Verfilmungen erscheint sie vor allem als bedrohte Frau. Im Roman übernimmt sie eine völlig andere Funktion. Sie sammelt Tagebücher, tippt handschriftliche Aufzeichnungen auf der Schreibmaschine ab, ordnet Telegramme, vergleicht Fahrpläne, ergänzt Zeitungsberichte und erstellt daraus ein geschlossenes Dossier. Sie wird zur Archivarin



des Wissens und damit zur eigentlichen Schlüsselfigur der Handlung.

Man könnte zugespitzt sagen: Nicht Van Helsing besiegt Dracula, sondern Mina Harkers Informationsmanagement.

Das mag zunächst wie eine moderne Lesart wirken. Tatsächlich steht sie bereits im Roman selbst. Immer wieder betont Van Helsing, wie wichtig vollständige Informationen und ihre gemeinsame Auswertung sind. Wissen bleibt wirkungslos, solange es auf einzelne Köpfe verteilt ist. Erst wenn die Beteiligten ihre Beobachtungen teilen, entsteht Handlungsfähigkeit.

Vielleicht erklärt gerade dieser Gedanke die anhaltende Modernität des Romans. Dracula erzählt nicht von einem übernatürlichen Gegner, sondern von einer Gesellschaft, die lernen muss, Wissen zu organisieren. Das Monster ist sichtbar. Die eigentliche Herausforderung liegt in der Zusammenarbeit.

Hier unterscheidet sich Bram Stoker deutlich von vielen seiner Zeitgenossen. Sherlock Holmes löst Fälle durch die Genialität eines Einzelnen. Jules Vernes Helden vertrauen auf technische Überlegenheit. Bei Stoker dagegen besitzt niemand den vollständigen Überblick. Erkenntnis entsteht als Gemeinschaftsleistung. Aus heutiger Sicht wirkt das überraschend modern. Der Roman beschreibt keine Heldengeschichte, sondern die Entstehung kollektiver Intelligenz.

Gerade deshalb lässt sich Dracula auch als Roman über Organisation lesen. Der Vampir ist nicht die Hauptfigur. Er ist der Auslöser eines Lernprozesses. Erst unter dem Druck der Krise beginnen Menschen mit unterschiedlichem Wissen, unterschiedlichen Berufen und unterschiedlichen Erfahrungen, ihre Fähigkeiten miteinander zu verbinden. Der eigentliche Held des Romans ist deshalb weder

Van Helsing noch Jonathan Harker. Es ist das Netzwerk, das sie gemeinsam bilden. An einer Stelle wird Dracula beinahe zu einem Roman über das Denken selbst. Die Bedrohung wächst nicht deshalb, weil der Vampir übermächtig wäre. Sie wächst, weil



jeder Beteiligte zunächst in den Grenzen seines eigenen Fachwissens gefangen bleibt.



Der Arzt sucht nach einer medizinischen Ursache. Der Jurist vertraut auf überprüfbare Tatsachen. Der Psychiater hält das Ungewöhnliche zunächst für eine Form geistiger Erkrankung. Jeder urteilt vernünftig – und irrt gerade deshalb. Nicht

mangelnde Intelligenz führt in die Sackgasse, sondern die Gewissheit, dass die eigene Erklärung ausreichen müsse.

Bram Stoker beschreibt damit ein erstaunlich modernes Problem. Fortschritt verführt zu der Annahme, jedes Phänomen lasse sich innerhalb der bekannten Kategorien erklären. Erst wenn diese Kategorien versagen, beginnt Erkenntnis. Van Helsing unterscheidet sich von den anderen Figuren nicht durch größeres Wissen. Er besitzt etwas anderes: die Bereitschaft, das Unwahrscheinliche zunächst nicht auszuschließen. Er ersetzt die Vernunft nicht durch Aberglauben. Er erweitert den Rahmen dessen, was überhaupt für möglich gehalten wird. Gerade darin liegt seine eigentliche Stärke. Wissenschaft beginnt nicht mit Antworten. Sie beginnt mit der Bereitschaft, eine Beobachtung ernst zu nehmen, selbst wenn sie den bisherigen Annahmen widerspricht. In diesem Sinn wirkt Van Helsing überraschend modern. Er denkt nicht dogmatisch, sondern hypothetisch.

Vielleicht erklärt das auch, warum der Roman bis heute nichts von seiner Wirkung verloren hat. Jede Epoche entwickelt Erklärungen für die Welt. Und jede Epoche erlebt den Moment, in dem diese Erklärungen plötzlich nicht mehr ausreichen.

Als Stoker schrieb, erschütterten Bakteriologie, Elektrizität und industrielle

Revolution das bisherige Weltbild. Heute heißen die Stichworte künstliche Intelligenz, synthetische Biologie oder Quantencomputer. Die Technologien haben sich verändert. Die Erfahrung ist dieselbe: Neue Möglichkeiten schaffen neue Unsicherheiten.

Deshalb wirkt Dracula weniger wie ein Schauerroman des viktorianischen Zeitalters als vielmehr wie eine literarische Studie über die Grenzen menschlicher Gewissheit. Der Vampir ist nur die Erzählfigur, an der Bram Stoker diese Erfahrung sichtbar macht.

Fast alle Biographien erzählen Bram Stokers Leben als Vorgeschichte von Dracula. Sie berichten von seiner Kindheit in Dublin, von Henry Irving, vom Lyceum Theatre und von den Ferien in Whitby. Das ist nicht falsch. Es erklärt jedoch erstaunlich wenig. Wirklich interessant wird Stoker erst, wenn man seinen Beruf ernst nimmt.

Fast dreißig Jahre arbeitete er als Geschäftsführer des Lyceum Theatre, eines der größten Theater Europas. Das bedeutete weit mehr, als Aufführungen zu organisieren. Stoker koordinierte internationale Gastspiele, plante Reisen, verhandelte Verträge, beantwortete täglich Dutzende Briefe, stand in ständigem Kontakt mit Journalisten, Verlegern, Eisenbahngesellschaften, Hotels und Behörden. Er bewegte sich in einem Geflecht aus Informationen, Menschen und Abläufen, das für seine Zeit außergewöhnlich komplex war.

Man könnte sagen: Bram Stoker lebte bereits in einem Netzwerk, lange bevor dieser Begriff existierte.

Vielleicht erklärt gerade das die eigentümliche Konstruktion von Dracula. Der Roman entwickelt seine Handlung nicht chronologisch und auch nicht aus der Perspektive eines einzelnen Erzählers. Er besteht aus Briefen, Tagebüchern, Telegrammen, Schiffsregistern, Zeitungsausschnitten und Phonographenaufnahmen. Jeder Beteiligte verfügt nur über einen kleinen Ausschnitt der Wirklichkeit. Erst aus der



Verbindung dieser Fragmente entsteht Erkenntnis. Literaturwissenschaftler haben diese Form häufig als besonders realistisch beschrieben. Das greift zu kurz. Stoker bildet nicht einfach Wirklichkeit ab. Er bildet die Art ab, wie moderne Gesellschaften Wissen erzeugen. Informationen entstehen an unterschiedlichen Orten, werden gesammelt, überprüft, weitergegeben und schließlich zu einem Gesamtbild verdichtet. Genau so funktionierte auch Stokers Berufsalltag.

Damit erhält der Roman eine zweite Ebene, die im Schatten des Vampirs oft übersehen wird. Dracula erzählt nicht nur von der Begegnung mit dem Fremden. Er erzählt von der Organisation von Wissen.

Das erklärt auch eine weitere Besonderheit. Anders als in klassischen Abenteuerromanen rettet hier kein einzelner Held die Welt. Jonathan Harker scheitert allein. Dr. Seward scheitert allein. Arthur Holmwood scheitert allein. Selbst Van Helsing wäre ohne die anderen machtlos geblieben. Erst als jeder bereit ist, sein Wissen mit den übrigen zu teilen, verändert sich die Lage.

Diese Beobachtung wirkt erstaunlich modern. Innovation entsteht heute selten im Kopf eines Einzelnen. Sie entsteht an den Schnittstellen unterschiedlicher Disziplinen. Große Entdeckungen sind zunehmend das Ergebnis gemeinsamer Erkenntnisprozesse. Genau dieses Prinzip beschreibt Stoker bereits 1897 – nicht als theoretisches Modell, sondern als Erzählstruktur.

Vielleicht liegt hier die eigentliche Originalität des Romans. Dracula bedroht nicht nur Menschen. Er stellt ihre Art zu denken auf die Probe. Die Figuren gewinnen erst in dem Moment, in dem sie ihre vertrauten Denkgrenzen verlassen und beginnen, Informationen gemeinsam auszuwerten.

Der Vampir ist deshalb weniger der Held des Romans als sein Katalysator. Er zwingt eine Gruppe vernünftiger Menschen dazu, ihre Gewissheiten zu überprüfen. Erst dadurch entsteht jene Form kollektiver Erkenntnis, die den Roman bis heute überraschend modern erscheinen lässt.

Vielleicht sollte man Dracula deshalb nicht länger als Horrormoman lesen. Trefender wäre eine andere Bezeichnung: Es ist ein Roman über die Organisation von Wissen in einer Welt, die plötzlich komplexer geworden ist.

Das ist keine kleine Verschiebung der Perspektive. Es verändert den Blick auf das gesamte Werk. Bram Stoker schrieb keinen Roman gegen die Moderne. Er schrieb einen Roman über die Moderne – und über den Preis, den jede Gesellschaft bezahlt, wenn sie glaubt, ihre eigene Komplexität vollständig zu beherrschen.

Hier beginnt das eigentliche Rätsel Bram Stokers. Denn Dracula war keineswegs sein einziger Roman. Als das Buch 1897 erschien, galt Stoker als erfahrener Schriftsteller. Es folgten weitere Werke wie *The Mystery of the Sea*, *The Jewel of Seven Stars* oder *The Lair of the White Worm*. Keines verschwand unmittelbar nach seinem Erscheinen. Mehrere Romane wurden wohlwollend besprochen, einige erreichten beachtliche Auflagen. Dennoch blieb am Ende nur eine einzige Figur im kulturellen Gedächtnis zurück.

Das erklärt sich nicht allein durch literarische Qualität. Die Literaturgeschichte kennt zahlreiche große Romane, deren Helden heute fast vergessen sind. Kapitän Ahab, Julien Sorel oder Hans Castorp gehören zweifellos zur Weltliteratur. Außerhalb literarischer Kreise begegnet man ihnen jedoch selten. Dracula dagegen hat das Buch längst verlassen.

Vielleicht liegt der Unterschied darin, dass Bram Stoker keine Figur mit einer abgeschlossenen Persönlichkeit schuf. Dracula besitzt erstaunlich wenig Psychologie. Über seine Vergangenheit erfährt der Leser nur Bruchstücke. Seine Motive bleiben undeutlich, seine Gefühle fast vollständig verborgen. Gerade diese Leerstelle erwies sich als außergewöhnlich produktiv.

Je weniger ein Mythos erklärt wird, desto leichter lässt er sich neu erzählen. Das zeigt ein Blick auf die Geschichte der Figur. Max Schreck spielte Dracula als Verkörperung einer Seuche, Bela Lugosi als aristokratischen Fremden, Christopher Lee als animalische Bedrohung, Francis Ford Coppola als tragischen Liebenden. Zwischen diesen Interpretationen liegen Welten. Dennoch bleibt die Figur erkennbar.

Literarisch betrachtet ist das ungewöhnlich. Sherlock Holmes lässt sich nur schwer ohne seine analytische Brillanz erzählen. Don Quijote bleibt untrennbar mit seinem Idealismus verbunden. Dracula dagegen verändert seine Gestalt, ohne seine Identität zu verlieren. Er ist weniger Charakter als Struktur.

Vielleicht erklärt gerade das seine erstaunliche Lebensdauer. Jede Generation erkennt in ihm etwas anderes. Das viktorianische Publikum las einen Roman über das Eindringen des Fremden in das Herz des Empire. Nach dem Ersten Weltkrieg erschien Dracula als kultivierter Verführer, dessen Höflichkeit gefährlicher war als offene Gewalt. Die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts entdeckte Fragen von Sexualität und Macht. Heute wird der Roman häufig unter den Vorzeichen von Globalisierung, Mobilität oder biologischen Risiken gelesen.

Der Text selbst zwingt keine dieser Deutungen auf. Er hält sie vielmehr offen. Gerade deshalb konnte jede Epoche ihre eigenen Ängste in dieselbe Figur einschreiben.

Vielleicht besteht darin die eigentliche Leistung Bram Stokers. Er erfand nicht den Vampir. Er schuf einen literarischen Raum, der groß genug war, um immer wieder neu gefüllt zu werden. Große Romane geben Antworten. Wirklich große Romane verändern die Fragen.

Es wäre allerdings ein Missverständnis, Bram Stoker im Nachhinein zum Visionär erklären zu wollen. Er hat weder das Internet vorausgesehen noch moderne Managementtheorien entwickelt. Gute Literatur funktioniert anders. Sie beschreibt Strukturen menschlichen Handelns so präzise, dass spätere Generationen sich darin wiedererkennen.

Vielleicht erklärt gerade das die eigentümliche Gegenwärtigkeit von Dracula. Der

Roman erzählt nicht von einem übernatürlichen Wesen, sondern von einer Erfahrung, die jede Epoche macht: Vertraute Erklärungen geraten an ihre Grenzen. Neue Bedrohungen erscheinen zunächst unverständlich. Informationen liegen verstreut vor. Niemand besitzt den vollständigen Überblick. Erst allmählich ent-

steht aus einzelnen Beobachtungen ein Bild. Diese Erfahrung ist nicht viktorianisch. Sie ist modern. Bram Stoker beschreibt deshalb keine Welt, in der Vernunft scheitert. Er beschreibt eine Welt, in der Vernunft lernen muss, mit Unsicherheit zu leben. Das



ist ein entscheidender Unterschied. Seine Figuren geben Wissenschaft und Technik nicht auf. Sie erkennen lediglich, dass Wissen niemals vollständig ist. Genau darin liegt ihre Stärke.

Vielleicht ist das der Grund, warum Dracula bis heute gelesen wird, während viele andere Schauerromane des 19. Jahrhunderts nur noch Spezialisten bekannt sind. Stokers Roman erschöpft sich nicht in seinem Stoff. Vampire altern. Gute Fragen nicht.

Damit verändert sich auch der Blick auf Bram Stoker selbst. Lange erschien er als Schriftsteller, der zufällig einen außergewöhnlich erfolgreichen Roman schrieb. Tatsächlich spricht vieles dafür, ihn als einen aufmerksamen Beobachter einer Welt zu lesen, die sich schneller veränderte als jemals zuvor. Industrialisierung, neue Verkehrssysteme, internationale Kommunikation und wissenschaftlicher Fortschritt schufen eine Wirklichkeit, deren Folgen kaum jemand vollständig überblickte. Stoker machte diese Erfahrung zum Gegenstand der Literatur. Vielleicht liegt genau hier seine eigentliche Originalität. Er erfand keinen neuen Mythos. Er gab einem alten Mythos eine moderne Form.

Das erklärt auch die erstaunliche Wandlungsfähigkeit Draculas. Die Figur verändert sich seit mehr als einem Jahrhundert, weil sie nie auf eine einzige historische Situation festgelegt war. Jede Generation entdeckt in ihr etwas anderes. Das macht den Grafen nicht beliebig. Es macht ihn zu einem Klassiker.

Die Literaturgeschichte kennt viele große Romane. Nur wenige entwickeln eine

Form, die weit über ihre Entstehungszeit hinausweist. Don Quijote, Robinson Crusoe, Frankenstein oder Sherlock Holmes gehören zu diesem kleinen Kreis. Dracula ebenfalls. Nicht weil Bram Stoker den vollkommensten Vampir erschaffen hätte. Sondern weil er begriff, dass jede moderne Gesellschaft ihre eigenen Schatten hervorbringt.

Vielleicht ist das die eigentliche Ironie seines Erfolgs. Millionen Menschen erkennen den Grafen sofort. Den Mann, der ihn erfand, kennen nur wenige. Doch je genauer man seinen Roman liest, desto deutlicher tritt Bram Stoker wieder hervor – nicht als Autor einer Gruselgeschichte, sondern als Schriftsteller, der die Moderne mit einer Klarheit beobachtete, die erst unsere Gegenwart vollständig erkennen lässt.

Wer Dracula ausschließlich als Schauerroman liest, übersieht seinen historischen Moment. Bram Stoker schrieb in einer Epoche außergewöhnlichen Selbstvertrauens. Das Britische Empire umspannte ein Viertel der Erde, London war Finanzplatz, Hafen und Kommunikationszentrum einer globalen Ordnung. Die industrielle Revolution hatte den Glauben gestärkt, dass Wissenschaft, Technik und Organisation nahezu jedes Problem lösen könnten.

Gerade deshalb wirkt der Roman so verstörend.

Stoker erzählt nicht vom Zusammenbruch dieser Welt. Er zeigt ihre Verwundbarkeit. Dracula greift London nicht mit einer Armee an. Er nutzt die Infrastruktur des Empire. Er reist auf Handelswegen, kauft Immobilien, bewegt sich in einer offenen Gesellschaft und profitiert von deren Mobilität. Seine größte Stärke liegt nicht in übernatürlichen Fähigkeiten, sondern darin, dass die moderne Welt ihm den Weg bereitet.

Diese Beobachtung wirkt erstaunlich aktuell. Komplexe Gesellschaften werden selten an ihrer Stärke verwundbar, sondern an den Voraussetzungen ihres Erfolgs. Offene Märkte ermöglichen Wohlstand und Abhängigkeiten. Globale Verkehrsnetze schaffen Wachstum und beschleunigen zugleich die Ausbreitung von Krankhei-

ten. Digitale Vernetzung verbindet Menschen und eröffnet neue Räume für Desinformation oder Cyberangriffe. Die Infrastruktur, die die Fortschritt ermöglicht, kann zugleich zum Einfallstor neuer Risiken werden. Bram Stoker formuliert



daraus keine politische Botschaft. Er beschreibt eine strukturelle Erfahrung der Moderne. Jede Gesellschaft entwickelt Lösungen für die Probleme ihrer Zeit – und schafft damit unweigerlich neue Probleme, die zuvor nicht existierten.



Vielleicht erklärt gerade das die ungewöhnliche Aktualität des Romans. Er erzählt nicht vom Kampf zwischen Gut und Böse. Er erzählt vom Preis der Komplexität. Diese Einsicht unterscheidet Dracula von den meisten Abenteuer- und Schauromanen

seiner Epoche. Das eigentliche Monster ist nicht der Vampir. Das eigentliche Thema ist eine Welt, die so komplex geworden ist, dass ihre Bewohner die Folgen ihres eigenen Fortschritts zunächst nicht mehr vollständig überblicken. Genau deshalb endet der Roman auch nicht mit einem Triumph der Gewalt, sondern mit einer Wiederherstellung von Orientierung. Die Figuren gewinnen in dem Moment, in dem sie beginnen, ihre Beobachtungen gemeinsam zu deuten. Stoker interessiert weniger der Sieg über Dracula als die Frage, wie Menschen unter Bedingungen wachsender Unsicherheit wieder handlungsfähig werden. Vielleicht liegt darin die eigentliche Modernität seines Werkes. Der Roman handelt nicht vom Ende der Vernunft, sondern von ihrer Bewährungsprobe. Vernunft zeigt sich bei Stoker nicht darin, an bisherigen Gewissheiten festzuhalten. Sie zeigt sich in der Fähigkeit, Erfahrungen ernst zu nehmen, die nicht in das vertraute Weltbild passen.

Deshalb lohnt es sich auch heute noch, Dracula neu zu lesen. Nicht, weil Vampire wieder Konjunktur hätten. Sondern weil Bram Stoker eine Erfahrung beschreibt, die jede Generation auf ihre Weise macht: Die Welt wird nicht dadurch einfacher, dass wir mehr über sie wissen. Mit jedem Fortschritt wächst auch die Zahl der Zusammenhänge, die verstanden werden müssen.

Vielleicht ist das die eigentliche Leistung dieses Romans. Er erklärt nicht die Welt. Er zeigt, warum sie sich niemals vollständig erklären lässt.



NOSFERATU

NOSFERATU

Graf Orlok
F. W. Murnau
1922

Der stumme Vampir
des deutschen
Expressionismus.

NOSFERATU
1922

DRACULA
1897

FRANKENSTEIN
by
MARY SHELLEY

FRANKENSTEIN
Mary Shelley
1818

Die Geburt des
modernen Mythos
der Wissenschaft.

FRANKENSTEIN
1818

Jede Geschichte verdient ein Schreibgerät.

Wenn Sie dieses Buch bis hierher begleitet hat, dann hat Bram Stoker sein Ziel erneut erreicht. Mehr als 125 Jahre nach der Veröffentlichung von *Dracula* entfaltet seine Geschichte noch immer jene besondere Kraft, die Leserinnen und Leser in ihren Bann zieht. Doch hinter jeder großen Geschichte steht ein Mensch, der sie auf Papier gebracht hat – mit Geduld, Fantasie und einem Schreibgerät in der Hand.

Genau dieser Gedanke verbindet Bram Stoker mit der Welt von ellenwoods.

Seit vielen Jahren widmet sich ellenwoods nicht nur außergewöhnlichen Schreibgeräten, sondern auch den Persönlichkeiten, die mit ihren Werken Literatur-, Kunst- und Kulturgeschichte geschrieben haben. Die berühmten Writers Editions von Montblanc sind weit mehr als luxuriöse Füllfederhalter. Sie sind Hommagen an Autorinnen und Autoren, deren Ideen Generationen überdauert haben. Jede Edition greift Motive aus Leben und Werk ihrer Namensgeber auf und macht Literatur auf besondere Weise erlebbar.

Vielleicht betrachten Sie einen Füllfederhalter nach der Lektüre dieses Buches mit anderen Augen. Er ist nicht nur ein Schreibinstrument. Er ist ein Symbol für Kreativität, für Gedanken, die ihren Weg auf das Papier finden, und für Geschichten, die ihren Anfang oft mit einem einzigen Satz nehmen.

Wenn Ihnen dieses Buch gefallen hat, laden wir Sie herzlich ein, unsere Writers-Edition-Ausstellung im ellenwoods Flagship Store in München zu besuchen. Dort können Sie zahlreiche außergewöhnliche Editionen entdecken – von Johann Wolfgang von Goethe, Victor Hugo und Jane Austen bis hin zu vielen weiteren Schriftstellerinnen und Schriftstellern, deren Werke die Weltliteratur geprägt haben. Jede Edition erzählt ihre eigene Geschichte und zeigt, wie eng Literatur, Design und handwerkliche Perfektion miteinander verbunden sein können.

Nehmen Sie die Schreibgeräte in die Hand, erleben Sie die Materialien, entdecken Sie die feinen Details der Gravuren und lassen Sie sich von unserem Team beraten. Ganz gleich, ob Sie Sammler sind, selbst mit Leidenschaft schreiben oder einfach die Verbindung von Literatur und Design schätzen – die Writers Editions gehören zu den außergewöhnlichsten Objekten der modernen Schreibkultur.

Sie finden ellenwoods im Herzen Münchens, in der Sendlinger Straße 62. Zwischen historischen Fassaden und dem lebendigen Treiben der Altstadt erwartet Sie ein Ort, an dem das Schreiben bis heute einen besonderen Stellenwert besitzt – persönlich, kompetent und mit echter Begeisterung für die Kultur des geschriebenen Wortes.

Vielleicht beginnt Ihre nächste Geschichte genau dort.

Wir freuen uns auf Ihren Besuch.

Copyright und Bildnachweis

© 2026 ellenwoods. Alle Rechte vorbehalten.

Dieses Werk einschließlich aller Texte, Illustrationen, Comics, Grafiken und des Layouts ist urheberrechtlich geschützt. Jede Vervielfältigung, Verbreitung, Speicherung oder sonstige Nutzung – auch auszugsweise – bedarf der vorherigen schriftlichen Genehmigung des Herausgebers, soweit dies nicht gesetzlich zulässig ist.

Die in dieser Publikation enthaltenen Illustrationen, Comics und künstlerischen Bildkompositionen wurden mithilfe von **ChatGPT** und den Bildgenerierungsmodellen von **OpenAI** erstellt und für dieses Projekt individuell konzipiert.

Recherche, historische Einordnung, redaktionelle Bearbeitung sowie Überarbeitung der Texte erfolgten unter Einsatz von **ChatGPT** als unterstützendem Recherche- und Redaktionswerkzeug. Die inhaltliche Verantwortung, Konzeption, Auswahl der Themen und die finale redaktionelle Fassung liegen bei **Ian Stoker**.

Ziel dieser Publikation ist die Vermittlung literatur- und kulturhistorischer Inhalte rund um Bram Stoker. Die Illustrationen stellen künstlerische Interpretationen dar und erheben keinen Anspruch auf eine fotografisch oder dokumentarisch exakte Darstellung historischer Personen, Orte oder Ereignisse.

Herausgeber
ellenwoods – Fachgeschäft für Schreibkultur
Sendlinger Straße 62
80331 München

Redaktion, Design, Idee: Charles Luthar Doerr
Bilder: ChatGPT vom OpenAI

© ellenwoods 2026



NOSFERATU

EINE SYMPHONIE
DES GRAUENS
REGIE: F. W. MURNAU
1922

DRACULA

A UNIVERSAL PICTURE
1931

FRANKENSTEIN

A UNIVERSAL PICTURE
1931

DREI GESTALTEN.
DREI MYTHEN.
EINE EWIGKEIT.

Geboren aus Literatur,
geformt durch Film,
verankert in der Vorstellung
der Menschheit.

Die dunklen Spiegel
unserer Ängste –
und unserer
Unsterblichkeit.

Dracula

Bram Stoker

FRANKENSTEIN:
OR
THE MODERN PROMETHEUS
BY
MARY SHELLEY.

LONDON:
WILLIAM DICK
LACONTE, 10, NASSAU ST.,
NEW YORK.
1818

NOSFERATU (Graf Orlok)

Erster Film: 1922

Verfilmungen & Adaptionen:
über **40**

Bücher & Fachpublikationen:
mehrere hundert

Ikone des deutschen
Expressionismus

DRACULA (Graf Dracula)

Roman: 1897

Film- und Fernsehproduktionen:
über **300**

Bücher & wissenschaftliche
Veröffentlichungen:
mehrere tausend

Die berühmteste Vampirfigur
der Welt

FRANKENSTEIN (Das Monster)

Roman: 1818

Film- und Fernsehproduktionen:
über **200**

Bücher & wissenschaftliche
Veröffentlichungen:
mehr als 1.500

Ursprung des modernen
Science-Fiction-Mythos