

Banalität. Beides trifft exakt an den Rändern der HYENA-ROAD-Aufnahmen aufeinander.

BRING ME THE HEAD OF TIM HORTON greift diese schmale Trennlinie immer wieder auf, um den »digestible adventurism« von HYENA ROAD mit dokumentarischen Bildern zu konfrontieren, die für das Genre des Referenzfilms wie für das Standardformat des Making-of bewusst unpassend wirken. Ein solches ästhetisches Programm der Produktion als Intervention ist für ein Making-of der 2000er- und 2010er-Jahre ungewöhnlich. Doch für die vorgeführte Art und Weise, ein hors-cadre als komische Randerscheinung zu inszenieren, gibt es einen historischen Vorläufer.

Exkurs 2: Making-of, 1971

1970 erschienen gleich drei Filme des englischen Hammer Studios, in denen Christopher Lee die Rolle des Vampirs Graf Dracula verkörpert. TASTE THE BLOOD OF DRACULA (1970, Peter Sasdy) und SCARS OF DRACULA (1970, Roy Ward Baker) wurden in England gedreht. Lees dritter Dracula-Auftritt im Filmjahr 1970 wurde dagegen unter dem schlichten Titel COUNT DRACULA in Spanien produziert. Regie führte Jesús Franco. Der katalanische Experimentalfilmemacher Pere Portabella durfte die Dreharbeiten mitfilmen. Aus seinen Aufnahmen entstand der Film CUADECUC, VAMPIR, der 1971 in Cannes uraufgeführt wurde.

Portabella wird der »Escuela de Barcelona« zugerechnet, deren Avantgardekino um eine Abgrenzung vom franquistischen Kulturbetrieb bemüht war (Galt 2010, S. 493). CUADECUC, VAMPIR fällt aus den Filmen der »Schule von Barcelona« allerdings deutlich heraus. Der Film folgt im Wesentlichen dem Aufbau von Francos Dracula-Film: Der Anwalt Harker reist nach Transsylvanien, trifft Graf Dracula in einem alten Schloss, wähnt sich in einem Alptraum von drei aufreizenden Vampirbräuten überfallen und kommt in einem Londoner Sanatorium unter der Obhut des Psychiaters Van Helsing wieder zu sich. Dracula sucht Harkers Verlobte Mina in England heim und verwandelt ihre Freundin in einen Vampir. Harker reist mit Verstärkung zurück zum Schloss, pfählt Draculas Bräute und kann schließlich auch Dracula töten.

Bis auf Draculas Tod sind alle diese Momente auch in CUADECUC, VAMPIR enthalten. Portabella und sein Kameramann Manuel Esteban drehten Francos Inszenierung mit ihrer eigenen 16mm-Kamera einfach mit. Dass beide Filme trotzdem keineswegs deckungsgleich sind, ist einigen markanten Differenzen geschuldet. Neben dem grobkörnigen, schwarzweißen Filmmaterial von Estebans Kamera gehört dazu das weitgehende Fehlen von Originaltönen. Dialoge, Geräusche und Filmmusik aus Francos Dracula-Film sind durchgängig nicht zu hören. Stattdessen unterlegte der Komponist Carles Santos den Film mit einer experimentellen, größtenteils atonalen Tonspur aus zeitgenössischen Geräuschen: Pressluftschlämmer, startende Flugzeuge, eine elektrische Orgel, eine springende Schallplatte.

CUADECUC, VAMPIR tritt damit wie eine differente Wiederholung von Francos COUNT DRACULA auf, ohne ein einfaches Remake zu sein. Portabellas Film dupliziert das Horrorfilmprojekt, nähert sich immer wieder der originalen Inszenierung an, um sich dann wieder graduell von ihr zu entfernen. Damit hält ein neues Element Einzug in den Film;

und an diesem Punkt wird das hors-cadre in Portabellas Film relevant. Estebans Kamera verdoppelt zunächst die Positionen von Francos Kameramann Manuel Merino, bewegt sich aber, zumeist mit wackeliger Handkamera, auch in alternative Sichtachsen. Durch diese abweichenden Kamerastandpunkte ändert sich der Bildausschnitt auf die gerade laufende Szene, sodass an den Rändern des szenischen Raumes Dinge ins Bild hineinragen, die Merinos Kamera sorgsam meidet. Mehrmals tauchen Studioscheinwerfer plötzlich neben den Figuren Harker und Dracula auf. Harker klettert in einer Szene hastig durch ein Schlossfenster, das sich in der Perspektive von Estebans Kamera aber als Öffnung in einer flachen Sperrholzwand herausstellt. Eine offensichtliche Studiokonstruktion ist auch der Draht, an dem eine Fledermausattrappe über die Köpfe der Darsteller*innen gezogen wird. In anderen Szenen spielt Portabella sogar noch offensiver mit anachronistischen Einbrüchen der Produktionsrealität von 1969 in die Diegese des Dracula-Films. Bevor Harker vom Kutscher vor Draculas Schloss abgesetzt wird, lässt Portabella mehrmals einen Ford durchs Bild fahren. Nach einer halben Stunde Filmlaufzeit schneidet er unvermittelt auf einen modernen Schnellzug, der an der Kamera vorbeirast.

Je weiter CUADECUC, VAMPIR voranschreitet, desto stärker drängt das produktionsseitige hors-cadre des Films COUNT DRACULA ins Bild. Dieses Außen ist bei Portabella kein kreativer Raum, in dem künstlerische Visionen entworfen und in die Tat umgesetzt werden. Gezeigt wird vor allem eine Produktionsarbeit, die Mitarbeiter*innen der unteren Ränge verrichten. Zu Beginn nebelt ein Mann mit einem Rauchkanister ein Waldstück ein; später zeigt Portabella mehrmals einen anderen Mann mit einer Art Ventilator-Spule, die künstliche Spinnweben auf Requisiten, Kulissen und Christopher Lee in seinem Dracula-Sarg verteilt (Abb. 18). Erst in der zweiten Hälfte des Films tauchen eine Dollykamera, ein Sucher oder eine beschriftete Filmklappe zwischen den Spielszenen auf. Die Kamera emanzipiert sich hier von der Dracula-Spielhandlung und beginnt, auf eigene Faust die Produktionsräume jenseits der Kadrierungen von Francos Team zu erkunden. Sie mäandert durch weite Studioflure, an aufgereihten Stellwänden entlang, erhascht die Darsteller*innen beim Rauchen in Drehpausen, beim Proben oder Warten auf die nächsten Takes.

Stephen Marsh schlägt in seiner Lektüre des Films vor, die Figur des Vampirs auf das Verhältnis von Francos COUNT DRACULA und Portabellas CUADECUC, VAMPIR zu übertragen. Portabella »vampirisiere« COUNT DRACULA und hefte seinen eigenen Film wie einen »Parasit« an Francos Film, schreibt Marsh (2010, S. 553), womit er unbewusst an die im letzten Kapitel erwähnten Bemerkungen zur Ontologie des DVD-Making-of bei Quaresima anschließt. Marsh begreift den parasitären Charakter von CUADECUC, VAMPIR allerdings weniger als Dekonstruktion oder reflexiven Kommentar.¹² Vielmehr sei der Film als »Supplement« im Sinne Jacques Derridas zu verstehen, worauf schon der Titel hindeute: Der katalanische Ausdruck »cua de cuc« bedeutet einerseits »Wurmschwanz«, bezeichnet andererseits aber auch die übriggebliebenen, unbelichteten Einzelbilder am Ende einer Filmrolle. Portabellas Film sei dementsprechend der exzessive Überschuss und ästhetische Überhang der Produktion von COUNT DRACULA: ein Supplement sowohl

12 Für eine solche Lesart des Films siehe Canet (2018, S. 15–17).

im Sinne einer Ersetzung als auch einer Vervollständigung (ebd., S. 553).¹³ Diese Doppelgestalt des Supplements geht unmittelbar auf Derridas Interpretation der Schrift in Jean-Jacques Rousseaus *Essai sur l'origine des langues* zurück. Derrida schreibt dort: »Das Supplement fügt sich hinzu, es ist ein Surplus; Fülle, die eine andere Fülle bereichert [...]. Aber das Supplement supplementiert. Es gesellt sich nur bei, um zu ersetzen. Es kommt hinzu oder setzt sich unmerklich *an-(die)-Stelle-von*« (1983 [1967], S. 250, Herv. i. O.). Marsh versteht CUADECUC, VAMPIR in diesem Sinne als eine »fortsetzende Ersetzung« des Films COUNT DRACULA.

Aus der Perspektive des hors-cadre kann Marshs Argument noch einen Schritt weitergedacht werden. Der Supplement-Charakter von CUADECUC, VAMPIR wird wesentlich durch die Abweichungen vom Bildmaterial des Franco-Films erreicht. Und diese Abweichungen werden gerade in Ansichten des Filmteams im hors-cadre manifest. Die laufende Produktion von COUNT DRACULA ist in den Bildern von CUADECUC, VAMPIR eine buchstäbliche Randerscheinung: Filmtechnik und Crew tauchen in den visuellen Grenzbereichen der bespielten Räume auf, die Estebans Kamera visuell in profilmische Studio- und Setumgebungen verlängert. Die »andere Szene« (Bonitzer) der realen Filmproduktion führt bei Portabella eine phantomhafte Schattenexistenz – und zwar nicht nur, weil das Schwarzweiß und die tonlosen Dialoge an die Vampirfilmklassiker des Stummfilms erinnern, wie Jonathan Rosenbaum (2010, S. 128) notiert. Denn während die Darsteller*innen von COUNT DRACULA meistens gut ausgeleuchtet den Bildvordergrund ausfüllen, verbleibt das Filmteam schemenhaft im Halbdunkeln. Mal lauert irgendwo in den Kulissenbauten noch ein Produktionsassistent, den Estebans Kamera flüchtig neben der eigentlichen Szene erfasst; mal ist für Sekundenbruchteile das Kamerateam hinter spinnwebenverhangenen Requisiten zu sehen. Portabella verschaltet diese Inszenierung des hors-cadre von CUADECUC, VAMPIR sogar direkt mit Motivbausteinen der literarischen Vorlage. Nur wenige Filmminuten nach der Szene, in der Harker feststellen muss, dass sein Gastgeber kein Spiegelbild hat, folgt eine erste Frontalansicht von Francos Team, just in jenem Spiegel, der vorher kein Bild von Dracula zurückgeworfen hat (TC 00:22:15; Abb. 19).

Ein Spiegelbild wird auch in der letzten Szene wichtig, die eine Art Epilog konstituiert. Anstelle der erwartbaren Dreharbeiten zu Draculas Tod ist der Darsteller Lee, ohne Kostüm und Make-up, in seiner Garderobe zu sehen. Er liest die letzten Sätze aus Bram Stokers Roman vor und kommentiert die relative Kürze von Draculas Ableben, ohne näher auf den Film COUNT DRACULA einzugehen. Portabella leitet diese Vorleseszene, in der zum ersten Mal synchroner On-screen-Ton zu hören ist, mit einem langsamen Schwenk ein. Verschiedene Profilansichten von Lees Gesicht geraten sukzessive ins Bild, bis die Kamera schließlich herauszoomt und Lee auf einem Stuhl vor mehreren großen Garderobenspiegeln zeigt, die sein Profil in verschiedene Richtungen vervielfältigen.

13 Dezidiert kein Supplement war CUADECUC, VAMPIR dagegen für den Home-Video-Vertrieb von Francos Film. Wie Jonathan Rosenbaum (2010, S. 128) berichtet, weigerte sich Portabella standhaft, seinen Film als Bonusmaterial für eine COUNT-DRACULA-DVD zur Verfügung zu stellen.

Abb. 18–19: Die erste Einstellung der leitmotivischen Spinnweben-Ventilator-Spule (links), das Filmteam als schemenhafte Reflexion in einem staubigen Spiegel (rechts).



Quelle: CUADECUC, VAMPIR, DVD, Stills.

Dem Fehlen von Draculas Spiegelbild in *COUNT DRACULA* steht hier die maximale Vermehrung von Lees Spiegelbildern in der Garderobe gegenüber. Daraus entwickelt CUADECUC, VAMPIR eine spezifische Bildanordnung, die Gilles Deleuze (1997b) als »Kristallbild« bezeichnen würde. Das Bild des lesenden Lee wird durch eine Spiegelkonstruktion mehrfach verdoppelt, die erst nachträglich als Reihe von nebeneinanderstehenden Spiegeln zu erkennen ist. So zersplittert Lees Gesicht in der durchlaufenden Schwenkeinstellung in mehrere Ansichten, ähnlich wie ein Lichtstrahl, der durch einen Kristall gelenkt wird. Deleuze interessiert sich für solche Spiegelmomente im Film, weil hier kurzzeitig nicht klar ist, welche Ansicht dem »aktuellen Bild« der Person vor dem Spiegel, und welche Ansicht der Reflektion im Spiegel, d.h. einem »virtuellen Bild« entspricht. Bei dieser filmischen »Koaleszenz« handelt es sich zwar weiter um zwei verschiedene Ebenen, die aber um einen Punkt der Ununterscheidbarkeit kreisen, an dem sie sich gegenseitig den Pol des »Aktuellen« und des »Virtuellen« zuweisen. Deleuze (ebd., S. 95–98) nennt Orson Welles' *CITIZEN KANE* (1941) und *THE LADY FROM SHANGHAI* (1947) als Beispiele, in denen konkrete Spiegelszenen die handelnden Figuren in ein Kaleidoskop unterschiedlicher Ansichten vervielfachen.

Zentral für Deleuze ist die Ununterscheidbarkeit, die im Zusammentreffen von aktuellen und virtuellen Bildern eintritt. Es handelt sich dabei aber nicht um eine Egalisierung von Unterschieden, und auch nicht um den Wegfall der Differenz zwischen Realem und Imaginärem, wie Deleuze mit Nachdruck betont:

Das Kristallbild oder die kristalline Beschreibung besitzt zwei Seiten, die *nicht* miteinander zu vermengen sind. Die Vermengung von Realem und Imaginärem ist nämlich ein simpler Tatsachenirrtum und beeinträchtigt keineswegs ihre Unterscheidbarkeit: die Konfusion stellt sich einzig und allein ›im Kopf‹ des Betreffenden ein. Die Ununterscheidbarkeit dagegen ist eine objektive Illusion; sie *verhindert zwar nicht die Unterscheidung der beiden Seiten, wohl aber ihre Zuordnung*, wobei jede Seite die Rolle der anderen innerhalb einer Relation einnimmt, die man als reziproke Voraussetzung oder als Umkehrbarkeit bezeichnen kann. (Ebd., S. 96–97, Herv. FH)

In den Kristallbildern, die Deleuze beschreibt, können also weiterhin zwei Seiten des Bildes unterschieden werden. Doch es ist nicht mehr möglich, sie eindeutig dem Pol des Aktuellen oder dem Pol des Virtuellen zuzuordnen. Beide Bilder können in Bezug aufeinander die Position des Aktuellen oder des Virtuellen einnehmen.

Der Epilog kann zunächst als Kristallbild in Bezug auf die Figur Lee/Dracula bestimmt werden. Den zwei Seiten, von denen Deleuze spricht, entsprechen die zwei Seiten von Lees Körper: Lee einmal als die Figur Dracula, Lee aber auch als Schauspieler, der diese Figur in einer spanisch-englischen Koproduktion darstellt. Abstrahiert von Lees Körper wird jedoch auch ein allgemeines Prinzip erkennbar, das Portabellas Film insgesamt strukturiert. CUADECUC, VAMPIR kann als Variation der zwei Seiten eines Kristallbildes verstanden werden, die sich zwar voneinander trennen lassen, aber immer wieder zu Momenten einer Ununterscheidbarkeit zusammenlaufen. Das hors-cadre von COUNT DRACULA wäre dann nicht länger das, was in Marshs Lektüre zum Supplement erhoben wird, sondern das, was systematisch zur Herstellung von Ununterscheidbarkeitsmomenten genutzt wird. Die »kristalline Beschreibung« in CUADECUC, VAMPIR resultiert aus der Koaleszenz einer Wirklichkeit der filmischen Dracula-Produktion und einer Wirklichkeit der filmischen Dracula-Fiktion. Es ist möglich, beide Seiten visuell zu unterscheiden: Die Spinnweben-Ventilator-Spule gehört zweifellos zum Bereich der Produktion, ebenso wie die Lichtstative und der Ford, während die Mehrzahl der handelnden Figuren eher dem Bereich der Dracula-Diegeese zuzuschlagen wäre. Der Ununterscheidbarkeitspunkt in CUADECUC, VAMPIR liegt, wie in Deleuzes Ausführungen, deshalb in der Frage, welcher dieser Bereiche nun in Bezug auf den anderen eher dem »aktuellen« und welcher dem »virtuellen« Bild entspricht. Aus der Perspektive der Dracula-Fiktion wird die Produktion zum virtuellen Bild, das als phantomhaftes hors-cadre in CUADECUC, VAMPIR ständig neben den Bildern von COUNT DRACULA mitläuft. Aus der Perspektive der Produktion hingegen wird der Dracula-Film zum virtuellen Bild, das sich nicht minder geisterhaft in den profilmischen Studioumgebungen manifestiert. Beide Zuordnungen sind denkbar; beide Ebenen können in Deleuzes Begriffen als aktuell und virtuell in Bezug aufeinander bestimmt werden.

Die Qualität des Films CUADECUC, VAMPIR besteht darin, diese Ununterscheidbarkeit über 70 Minuten Laufzeit aufrechtzuerhalten und daraus die Möglichkeit abzuleiten, beides zugleich zu sein: der Dracula-Film ebenso wie eine Dokumentation der Produktion des Dracula-Films. CUADECUC, VAMPIR interpretiert die Vorgänge im hors-cadre also gerade nicht als Rückseite des Referenzfilms COUNT DRACULA, wie es in typischen DVD-Making-ofs zu beobachten ist. In Portabellas Making-of ist eine eindeutige Zuordnung von Vorder- oder Rückseite im Hinblick auf Filmproduktion und Referenzfilm nicht möglich. Interessanterweise beschreibt auch Deleuze die Austauschbeziehungen zwischen Aktuellem und Virtuellem im Kristallbild mit den gleichen Begriffen: »[I]n der Tat gibt es kein Virtuelles, das nicht durch Bezug auf das Aktuelle aktuell würde, während dieses innerhalb derselben Beziehung virtuell wird: wir haben es hier mit vollständig umkehrbaren *Vorder- und Rückseiten* zu tun« (ebd., S. 97, Herv. FH). Hors-cadre und Dracula-Film weisen sich gegenseitig beide Positionen zu. Dieses Wechselspiel können sie aber wiederum nur innerhalb des ästhetischen Rahmens entfalten, den CUADECUC, VAMPIR absteckt. Portabellas Beitrag zur Formgeschichte des Making-of ist damit nichts weniger als der Versuch, ein veritables »Making-of-Zeitbild« zu produzieren.