

"It has been discovered that the greatest number of color shades that the human eye can perceive is 14,420. It is obvious that even the most sensitive color film can only reproduce a fraction of these 14,420 shades." (1)

The color in David Reed's newest paintings has shifted from an earlier redeployment of the Baroque to a type of "frosted technicolor" that is both pellicular and *Solaris*-driven. (2) That is, it is now literally **filmic** and monstrous as it drops into an indeterminate orbiting cycle. Color that is simultaneously viewed from a space station (frosted from its telescopic positioning) and the heated somnambulism induced by a vampire bite. It is both the look of hard science and the feel of teeth pressing into flesh. Not quite a "Solaristics" (i.e., not quite a totalizing system), Reed's colors transmit puzzling data to a viewer sent to evaluate the mission's "status." Like the *Solaris* Ocean, these colors swirl like thought-gases that slowly blur the line

between the dead and the living into a kind of non-dead; a vampire state predicated on the viewer's precarious sleeping arrangements. It is here, within a monstrous conjunction, where blood thins and the swirl-intervals of the painting create a sense of weightlessness, that the "subject-entity" is propelled into a series of balloon prints and snow scenes taped among the portholes of *Solaris* Station. Seemingly destined for boudoir antics (despite the perception gaps created by trick mirrors and a break in radio contact), these colors seduce and repel so frequently that it is impossible to install any particular linearity or logic. Desire itself becomes the story of the story that can never be written, it is permanently deferred. To use another

60 Fractions of Meghon



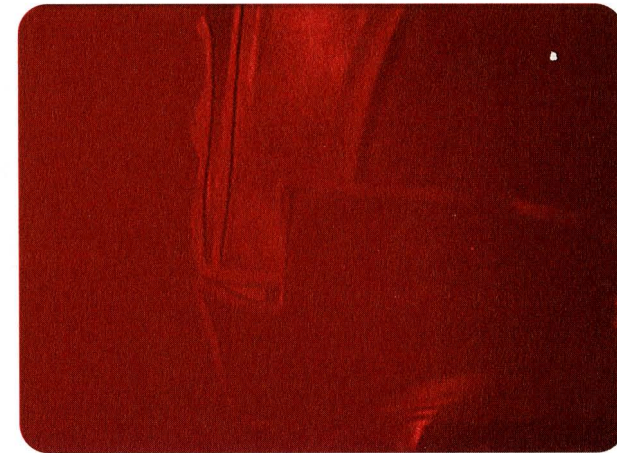
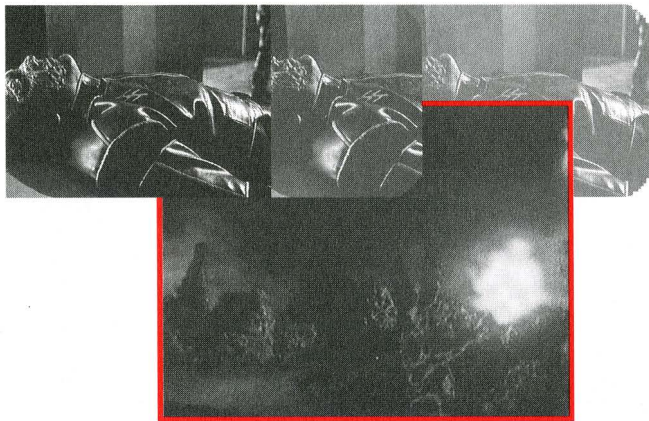
"PLANET OF THE VAMPIRES"

"Man hat entdeckt, daß das menschliche Auge maximal 14420 verschiedene Farbtöne unterscheiden kann. Sogar qualitativ hochwertige Farbfilme können nur einen Bruchteil dieser 14420 Farbschattierungen wiedergeben." (1)

David Reed verwendet in seinen neuesten Malereien nicht mehr, wie früher, barocke Farben, sondern eine Art "milchige Technicolor", die gleichzeitig membranartig und *Solaris*-getrieben wirkt. (2) Das heißt, sie wirkt jetzt im wahrsten Sinne des Wortes **filmisch** und monströs, wenn sie in eine unbestimmte Umlaufbahn eintritt. Farbe, die (durch ihre teleskopische Positionierung verschwommen) gleichzeitig von einer Raumstation aus und von einem durch einen Vampirbiß in Hitze geratenen Nachtwandler wahrgenommen wird - vom objektiven Blick des Wissenschaftlers und vom Gefühl, das entsteht, wenn sich Zähne in warmes Fleisch graben. Nicht so ganz "solaristisch" (weil es sich nicht um ein ganzheitliches System handelt), übertragen Reeds

Farben rätselhaftes Daten an den Betrachter, der entsandt wurde, um den "Status" der Mission zu bewerten. Wie das *Solaris*-Meer wirbeln diese Farben, Gedankennebeln gleich, die die Grenze zwischen toter und lebendiger Materie langsam verwischen, eine Art Untoheit hervorbringen; einen vampiristischen Zustand, der ohne die prekären Schlafgewohnheiten des Betrachters nicht denkbar wäre. Aus diesem rätselhaften Zusammenspiel der Kräfte, wenn das Blut dünner rinnt und das Wirbeln der Farben nachläßt, entsteht eine Schwerelosigkeit, aus der die "Subjekt-Entität" auf eine Reihe von Großdrucken und Schneeblenden geschleudert wird, die an die Bullaugen der *Solaris*-Station geklebt sind. Entzücken und Abscheu vor den Farben, die

film, one that Reed has actively intervened with, these colors elude Scottie's desire to "fix" or "lock up" the identity of Madeleine/Judy in Hitchcock's *Vertigo* in the same way as they skip and play havoc with the presumed causality of the storyboard. These are fugitive colors (never quite stable enough to be read as "natural") that may at times allude to anthropomorphic sites of sensation; to, if you will, a "becoming-animal" but the speed of their execution and the inconsistencies of their saturation and "bleed" leads us to yet another critical point or a "critical point state" (as in supersaturation or extreme undercooling) where "the cadaverous presence establishes a relation between here and nowhere." (3) As I've said, with Reed's colors, we are terminally **en route**, inhabiting the monstrosity of a discursive conjunction or pause that, to push the metaphor, is like Dracula's flight to London delayed by a freeze-frame or freeze-etching



sequence where the fractions or shades cannot be totally reconstituted or even accounted for. Imagine the bat whose sonar or mapping capacity is unable to fully identify its target, or sustain the logic of its trajectory. And imagine color that breaks like fruit breaks into alarming, even toxic tonalities; as if an agricultural experiment on one of the outer colonies of Jupiter went beserk (so that oranges turn blue when ripe and edibility becomes dissociated). Where color exceeds its own packaging – so that the box of "fuck" chocolates and the requisite "love" scene in the castle turns into a riot of categories (where it becomes unclear where the host begins and the "visitor" ends). With Reed, color is a form of metabolism that alters the viewer so that he is bound to conflate bedroom, pharmacy and spacecraft. Once bitten, the viewer's neurohormonal system becomes more receptive to sudden shifts in meaning – indeed, the site of transfu-

offenbar für Possen im Boudoir bestimmt waren, wechseln (trotz der durch unechte Spiegel und Funkkontaktunterbrechungen erzeugten Wahrnehmungslücken) in so rasendem Tempo, daß jede Logik oder Linearität unmöglich wird. Sogar das Verlangen ist nicht mehr als der Stoff einer Geschichte, die niemals geschrieben werden kann, immer wieder verschoben wird. Um einen anderen Film zu zitieren, einen, an dem sich Reed aktiv beteiligt hat: Diese Farben entziehen sich Scotties Versuchen, die Identität Madeleines /Judys in Hitchcocks *Vertigo* zu "fixieren" oder "festzulegen" ebensowohl wie sie die Kausalzusammenhänge des Drehbuchs außer Kraft setzen und zunichte machen. Es sind flüchtige Farben, nicht ausreichend stabil, um als "natürlich" erkannt zu werden, und bisweilen auf anthropomorphe Stätten der Empfindung oder, mit anderen Worten, auf eine "Tierwerdung" anspielend, aber das rasende Tempo ihrer Aufbring-

ung und die Unbeständigkeit ihrer Sättigung und ihres Verlaufens führen uns zu einem weiteren kritischen Punkt bzw. "kritischen Punktstatus" (wie bei einer Übersättigung oder extremen Unterkühlung), in dem "das leichenhafte Wesen eine Verbindung zwischen hier und nirgendwo ermöglicht". (3) Wie ich bereits sagte, befinden wir uns mit Reeds Farben endgültig **auf der Reise** in die Rätselhaftigkeit einer diskursiven Konjunktion oder Pause, die, um eine Metapher zu gebrauchen, mit Draculas Flug nach London verglichen werden kann, der sich wegen einer Sequenz von (überarbeiteten) Standbildern verzögert, bei denen die Ausschnitte und Schattierungen nicht mehr vollkommen rekonstruiert, ja nicht einmal erklärt werden können. Man stelle sich eine Fledermaus vor, deren Echolot oder Raumsinn ihr Ziel oder die Logik ihrer Flugbahn nicht erkennen kann, oder eine Farbe, die bricht, so wie sich Obst auf gefährliche Weise verfärbt

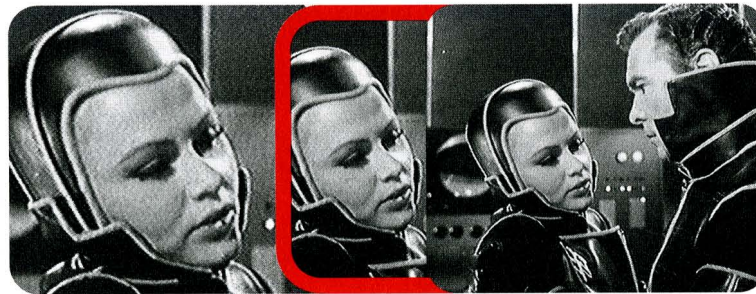
sion becomes more like a suture, a stitching together or conflating of unlikely source materials. So it seems totally plausible that a reading of color would amble from Beccafumi's *Fall of the Rebel Angels* (where color serves as a form of spiritual "electricity") to Mario Bava's *Planet of the Vampires*, where the opacity of the space crew's defensively colored leather jumpsuits (so uncannily like the opaque zones of Reed's painting) deflect yet attract the molecular discharge of a dying planet's inhabitants eager to hitch a ride back to Earth where even the Pope promises sex in heaven (or, at least, a kind of narco-democracy). Seduced by its spectral range, the viewer desires flesh (wants to get a **grip**) despite the dematerialization of the flesh-eater. Like *Solaris*, we are both Earth-bound and yet distracted by the sending of encephalograms into the Solaris Ocean. Bedazzled, our bite exceeds its target as we pick the dirt from our nails while de-magnetizing our

coffins. Can we truly comprehend this infinite billowing out of color as it loses altitude and inflection, its semantic coherency? Expelled to the folds of the universe, we try to stabilize long enough in order to witness the "conversion" of St. Paul from God-riddled emissary to a field of radio waves that indiscriminately activates burial devices, satellite launches and endocrinological self-starter kits. For in the end, this is color weary not only of its human entrainment, but also of its encapsulation into filmic language. We witness the camera's "fall" as it fails to capture the gleam of Nosferatu's ring-finger despite a full engagement of the Disney control throttle. No. This is color that triggered an enzymic reaction that jumped the reel and fucked the crew of next year's Mars delegation.

999 Tolerance



"PLANET OF THE VAMPIRES"



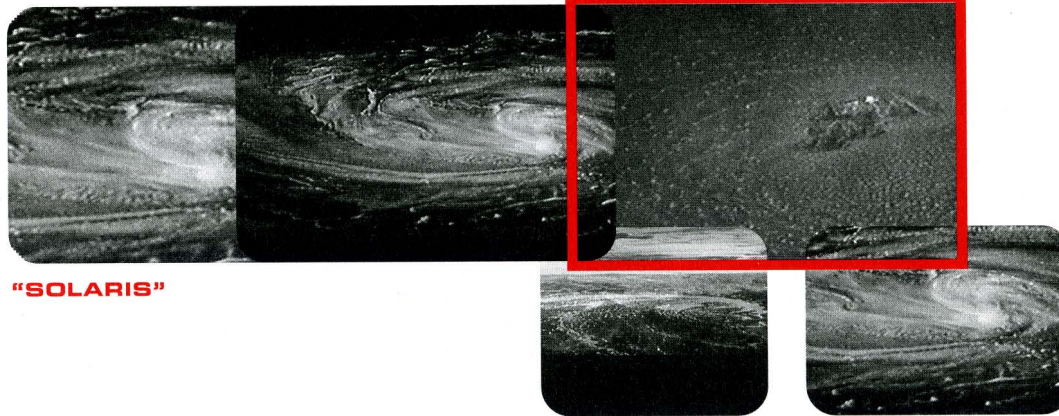
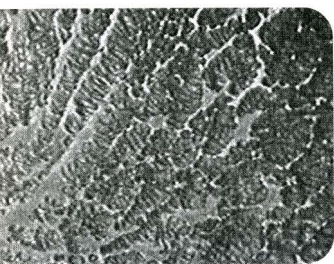
oder sogar giftig wird; oder als ob ein landwirtschaftliches Experiment in einer der äußeren Jupiter-Kolonien schief laufen würde (und die Orangen blau statt orange werden, wenn sie reifen, und nicht mehr essbar sind). Wo die Farbe stärker ist als ihre Verpackung - so, daß die "Fick"-Bonbonniere und die obligatorische "Liebes"-Szene im Schloß unter den Kategorien Aufruhr stiften (wobei nicht mehr klar ist, wo der Wirt anfängt und der "Gast" endet). Bei Reed ist die Farbe eine Art Stoffwechsel, die den Betrachter so verändert, daß er Schlafzimmer, Apotheke und Raumschiff als Einheit liest. Einmal gebissen, wird das neurohormonale System des Betrachters empfänglicher für plötzliche Bedeutungsverschiebungen - der Ort der Transfusion kann besser mit einer Nahtstelle verglichen werden, wo ungleiche Ausgangsmaterialien ineinander fallen oder zusammengeheftet werden. Und so scheint es vollkommen plausibel, daß sich die

Interpretation einer Farbe von Beccafumi's *Fall der Engel* (wo die Farbe als eine Art geistige Elektrizität dient) bis zu Mario Bava's *Planet der Vampire* erstreckt, wo die Undurchsichtigkeit der defensiv-hochgeschlossenen ledernen Raumanzüge der Crew (so unheimlich wie die undurchsichtigen Zonen in Reeds Bildern) die molekulare Entladung der Bewohner eines sterbenden Planeten ablenken und doch anziehen und diese Bewohner wie verrückt auf eine Fahrmöglichkeit zurück zur Erde warten, wo ihnen der Papst Sex im Himmel (oder zumindest eine Art Narkodemokratie) verspricht. Verführt von seinen Spektralfarben, bekommt der Betrachter trotz der Entmaterialisierung des Fleisch-Essers Lust auf Fleisch (und möchte es in seine **Gewalt bringen**). Wie *Solaris* sind wir sowohl erdgebunden als auch durch die Sendung von Enzephalogrammen in das Solaris-Meer verwirrt und beunruhigt. Geblendet schießt unser Biß

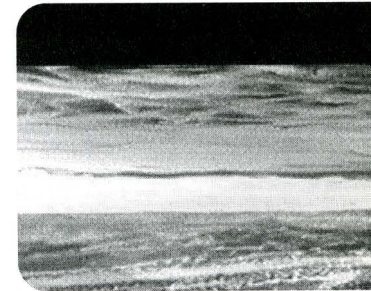
"White has very low density. In prismatic osmosis the colors penetrate white more easily than white penetrates color. At a grand ball all the ladies are lovely until the colored dresses 'dirty' the white ones. Military leaders seem to know this: they never wear white. The Pope wears it to declare his humility." (4)

If color in Reed's painting acts as a kind of neurohormonal trigger (where biting initiates the swirl or delirium of a "gothicized" body) then his use of white tends to serve as an antidote. Measured against the velocity of the color forms (really more like dermal patches or ruptured tissue cultures), the white areas slow or frame the "cascade" in the way morphine transforms human metabolism. And while they constitute a ground or field for the splaying of these outbreaks of color, they also subtend or subvert them as well. Whiteness (like the Doctor suffocating in a burst of flour in Dreyer's *Vampyr*), literally bleeds into or overlaps the color so that a normal figure/ground rela-

tionship is impossible to sustain as one travels across the painting. This bite or transfer between color and ground is such that one is always buried in the other, like the entangling of the host with its "visitor" within the monstrosity of an infinite Transylvania. It's as if we are viewing two competing neurologies – two life forms locking on for a transfusion before resuming incompatible orbiting cycles. This hyperactive feeding "...produces a wild parasitism which makes it difficult to tell who eats whom, whose gaze penetrates whose body, whose body is drained, whose becomes too fluid, whose remains pure, when business eats pleasure or pleasure becomes profit, or



"SOLARIS"



über sein Ziel hinaus, wenn wir den Schmutz von unseren Nägeln kratzen, während wir unsere Säрге entmagnetisieren. Können wir wirklich verstehen, wie die Farbe wogt, wenn sie an Höhe und Nuance, an semantischer Kohärenz verliert? Ausgestoßen in die Falten des Universums, versuchen wir, uns ausreichend lange zu stabilisieren, um der "Läuterung" des heiligen Paulus vom von Gott erschütterten Sendboten zu einem Radiowellenfeld beizuwohnen, das wahllos Friedhofsartikel, Satellitenstarts und endokrinologische Selbstbaukästen aktiviert. Denn schließlich handelt es sich bei dieser

Farbe um eine, die nicht nur ihrer menschlichen Beladenheit überdrüssig ist, sondern auch ihrer Einkapselung in filmische Sprache. Wir werden Zeugen des "Falls" der Kamera, der es nicht gelingt, das Funkeln des Ringfingers von Nosferatu trotz eines vollkommen geöffneten Disney-Drosselventils einzufangen. Nein. Das ist eine Farbe, die eine enzymische Reaktion ausgelöst hat, die von der Spule gesprungen und die Besatzung der Marsdelegation des nächsten Jahres versaut hat.

999 Tolerance

"Weiß hat eine sehr geringe Dichte. In der prismatischen Osmose dringen die Farben leichter in Weiß ein, als Weiß in die Farben eindringt. Bei einem großen Ball sind alle Damen so lange schön, bis die bunten Roben die weißen 'beschmutzen'. Militärische Führer wissen das: Sie tragen niemals Weiß. Der Papst trägt Weiß, um seiner Demut Ausdruck zu verleihen." (4)

when what you eat eats you.” (5) What these white areas do is create a site for a suturing and de-suturing (6) that simultaneously reveals and conceals the constructedness of the painting itself. On one hand, whiteness appears as a kind of vapor deposition, hinting at materiality before retreating into a false neutrality. And yet the very whiteness of the surface, enhanced by its contrast to the sweeps of color that “sully” its shot or frame, calls attention to its physicality. We are pulled in and forced to look at a skin that suddenly tears or solidifies into ridges and other disturbances that heighten our consciousness of its fabrication. Bitten, we find ourselves drawn yet repulsed by this looking for places where the surface stretches too thin – where coping a look so easily slips into popping a vein. It is this “hungry” look that so vividly conjures up a figure like Dracula whose own look relies on the perceptual gaps (hypnosis, mirrors, artificial lighting,

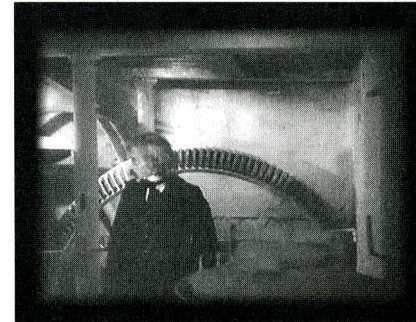
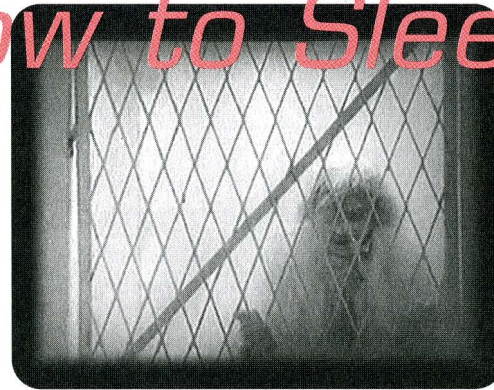
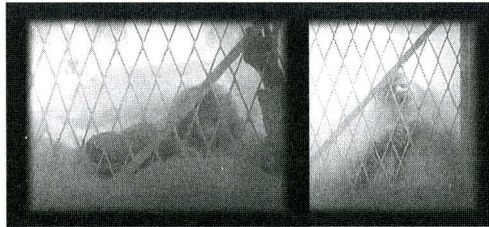
etc.) of his victims. In this way whiteness becomes a haunted enclosure, Dracula’s castle or estate, where the staging of the look and the counter-look is enacted. Where we attempt to navigate the white light of restless sleep or a drug-induced stupor or trance – becoming like the giddy yet doomed organisms of the painting as we all glide along the edges of a “grand ball” collapsing from internal bleeding. What we experience in this act of looking is a degradation of purities and an acceleration of tolerances – toxic zones that converge and replace blood with neutrino compounds (like the thought-vampires in *Solaris*). This is no ordinary exchange or osmosis – because as much as Hitchcock’s Madeleine or the other guests inject the ball with hits of chromatic instability, the castle-as-pharmacy surmounts and anaestheticizes each infusion. Each hallucinates the other in a gaze of no return.

I Don't Know How to Sleep...



“SOLARIS”

“VAMPYR”



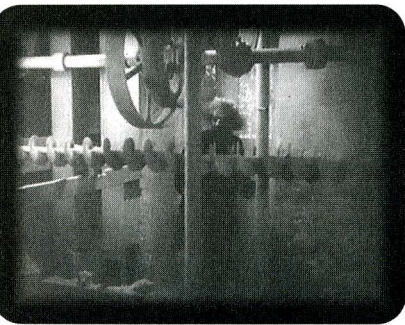
Wenn die Farbe in Reeds Malerei als eine Art neurohormonaler Trigger funktioniert (und der Biß einen Wirbel oder ein Delirium eines “gotisierten” Körpers auslöst), dann dient Reeds Weiß als Gegengift. Gemessen an der Schnelligkeit der Farbformen (die eher Hautstücken oder Teilen von Gewebekulturen ähnlich sehen), bremsen die weißen Felder die “Kaskade” oder umrahmen sie, wie Morphium in den menschlichen Stoffwechsel eingreift. Und während die Farbformen einen Bereich oder ein Feld für die Ausdehnung dieser Farbausbrüche abgeben, liegen sie ihnen auch zugrunde oder höhlen sie aus. Das Weiß blutet (wie der Doktor in Dreyers *Vampyr*, der in Mehlstaub erstickt) im wahrsten Sinne des Wortes in die Farbe hinein oder überlagert sie, sodaß ein normales Verhältnis zwischen der Figur und dem Grund nicht aufrechterhalten werden kann, wenn man durch die Malerei reist. Dieser Biß oder Austausch zwischen der Farbe und dem

Grund ist so, daß man immer im anderen begraben wird, so, als ob es in einem gigantischen, monströsen Transsylvanien zwischen dem Gastgeber und seinem “Gast” zu Verwicklungen käme. Es ist, als ob wir Zeugen der Auseinandersetzung zweier konkurrierender Nervensysteme würden - zweier Lebensformen, die sich zwecks einer Blutübertragung aneinander koppeln, ehe sie sich wieder auf ihre gegensätzlichen Flugbahnen begeben. Diese hyperaktive Nahrungszufuhr “(...) führt zu einem virulenten Parasitentum, bei dem kaum mehr zwischen Wirt und Parasit unterschieden werden kann, man nicht mehr sagen kann, welcher Blick welchen Körper durchdringt, welcher Körper bluten muß, welcher zu ätherisch wird, welcher unversehrt bleibt, wann Lust käuflich wird und wann Profitgier die Lust auffrißt, oder wann das, was man isst, einen selbst auffrißt”. (5) Diese weißen Felder erzeugen einen Ort, an dem Nahtstellen entstehen können,

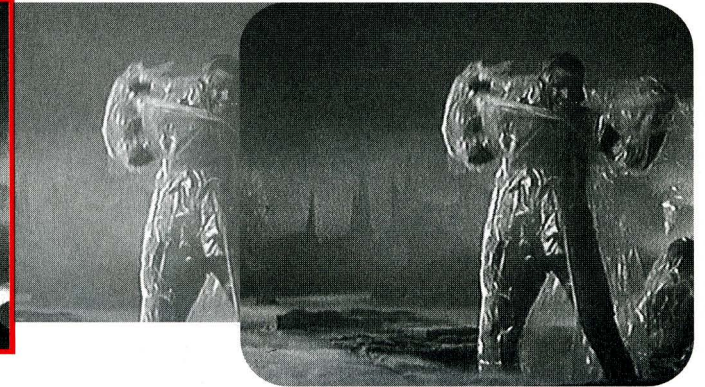
“Invoking the ‘living dead’ is no accident...in our ordinary language we resort to indefinite judgments precisely when we endeavor to comprehend those borderline phenomena that undermine established differences, such as those between living and being dead...the uncanny creatures which are neither alive nor dead, the ‘living dead’ (vampires, etc.), are referred to as ‘the undead’ – although they are not dead, they are clearly not alive like us...” (7)

From spectral range to “spectral supplement,” the gesture or mark in Reed’s painting resists the attempt to fix or isolate its positioning. It is mutagenic and elusive, frustrating the binarial logic that holds a reflection hostage to its mirror-field. It is a “vampire mark,” embodying a perverse delight in negating its point of origin as it saunters between grave and boudoir. Its monstrosity lies in this perpetual in-between state so that what seems to be isn’t what it seems – where the very notion of categorization is called into question. The mark’s itinerary never arrives, never reaches a destination – it is always “off

the screen” or “jumping the tracks” – it never quite reaches the cemetery. It is indeterminate in the way the vampire’s “history” eludes the “natural” progression of man – never terminating or fulfilling the scripted conditions of biological time. Reed’s marks constantly reverse direction and any sequential reading is thwarted by sudden gaps in their execution or their staged disappearance into the white fields that promise disclosure only to deliver yet another round of deferrals. As such, the mark’s identity is never stable; sleepless and omnivorous, it is more like Dr. Seward’s diagnosis of



“PLANET OF THE VAMPIRES”



ehe sich die “Naht” (6) wieder auflöst, wodurch das Konstrukt des Bildes gleichzeitig verborgen und enthüllt wird. Einerseits erscheint das Weiß als eine Art Niederschlag eines Dampfes, ein Hinweis auf Materialität vor dem Rückzug in eine falsche Neutralität. Und dabei zieht genau dieses Weiß der Oberfläche, verstärkt durch den Kontrast zu den Farbschwüngen, die die Einstellung oder den Rahmen “besudeln”, eine geradezu körperliche Aufmerksamkeit auf sich. Wir werden gezwungen, auf eine Haut zu blicken, die plötzlich reißt oder erstarrt, wodurch sich unser Bewußtsein um ihre Herstellung erhöht. Gebissen, werden wir in diese Suche nach Orten an Stellen, wo die Haut am dünnsten ist, hineingezogen und gleichzeitig zurückgestoßen; in diese Suche, bei der jeder verstohlene Blick sich leicht in eine geplatze Vene verwandeln kann. Dieser “hungrige” Blick ist es, der Figuren wie Dracula beschwört, dessen eigener Blick von den

Wahrnehmungslücken (Hypnose, Spiegel, künstliches Licht) seines Opfers lebt. Auf diese Weise wird das Weiß zu einer Einfriedung, in der es spukt, zu Draculas Schloß oder Herrensitz, wo Blick und Gegenblick inszeniert und aufgeführt werden. Wo wir versuchen, durch das weiße Licht des ruhelosen Schlafes oder durch einen drogenbedingten Stupor oder einen Trancezustand zu navigieren, ein taumelnder, verdamnter Organismus wie das Bild, wenn wir alle am Rand eines von inneren Blutungen erschöpften “großen Balls” dahingleiten. In diesem Akt des Schauens erfahren wir eine Verminderung der Reinheiten und eine Beschleunigung der Toleranzen - giftige Zonen, die ineinanderfließen und das Blut durch Neutrino-Komponenten (wie die Gedankenvampire in *Solaris*) ersetzen. Es ist dies kein gewöhnlicher Austausch, keine Osmose, denn ebenso wie Hitchcocks Madeleine oder die anderen Gäste dem Ball Schüsse

Renfield: "I shall have to invent a new classification for him, and call him a zoöphagous (life-eating) maniac; what he desires is to absorb as many lives as he can,... He gave many flies to one spider and many spiders to one bird, and then wanted a cat to eat the many birds." (8) The mark and the vampire operate under a rabid-like generativity: absorption, expansion and substitution work to undermine any one-to-one correspondence or causality between host and visitor or detective and target. The food chain becomes truly viral, doubling and multiplying so that detection and naming become as ill-fated as Scottie's obsession in Hitchcock's *Vertigo* to track down and resolve the identity of Madeleine/Judy (who are really just one person). This is an incommensurable mark, somewhere between here and nowhere, a form of the "living dead." A haunted mark in haunted enclosures (Solaris Ocean/Transylvania/Inner London) that inhabits a "conden-

sation of the field and counterfield within the same shot." (9) The mark which forgets or is unable to sleep and, like Dracula, "cannot feel guilty." (10) Cast from nature, it shows no remorse as it seeks an infinite exponentiality.

April 1996

"PLANET OF THE VAMPIRES"



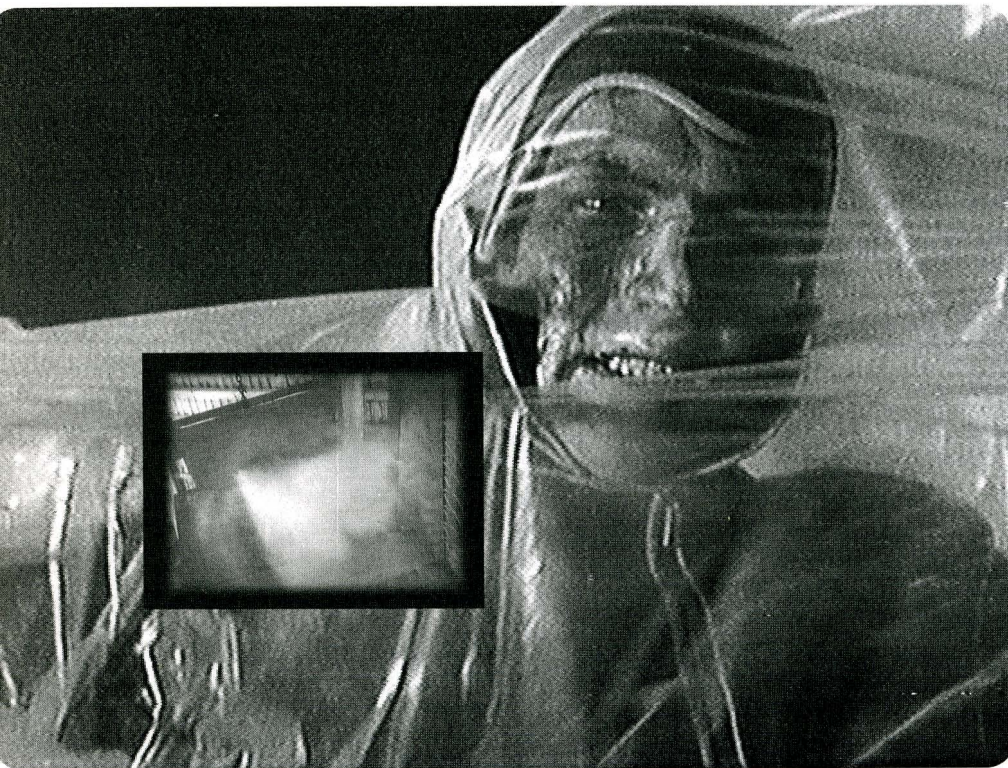
chromatischer Instabilität setzen, überwindet und narkotisiert das Schloß-als-Apotheke jede Infusion. Jeder halluziniert den anderen in einem Blick ohne Wiederkehr.

Ich weiß nicht, wie ich schlafen soll...

"Die Anspielung auf die 'lebenden Toten' ist kein Zufall (...). In unserer Alltagssprache reagieren wir mit ungenauen Wertungen genau dann, wenn wir diese Grenzphänomene verstehen möchten, die die etablierten Differenzierungen, wie jene zwischen Leben und Tod, ins Wanken bringen (...). Die unheimlichen Kreaturen, die weder lebendig noch tot sind, die 'lebenden Toten' (Vampire etc.) werden als 'Untote' bezeichnet; obwohl sie nicht tot sind, sind sie nicht lebendig wie wir (...)." (7)

Vom Wellenlängenbereich bis zum "Zusatzspektrum" wersetzt sich die Geste oder das Zeichen in Reeds Malerei jeglichem Versuch, es festzulegen oder einzeln zu betrachten. Es mutiert und entzieht sich

einem, frustriert die binäre Logik, die dem Spiegel gegenüber eine Reflexion als Geisel hält. Es ist ein "Vampirzeichen", die Verkörperung einer perversen Lust an der Verleugnung seines Ursprunges



zwischen Grab und Boudoir. Unheimlich ist es deswegen, weil es sich permanent in diesem Zwischenstatus befindet, weil es nicht ist, was es zu sein vorgibt, weil die Kategorisierung selbst in Frage gestellt wird. Das Zeichen nimmt einen Weg, der nirgendwo endet; es hat kein Ziel, ist immer "weg vom Bildschirm" oder "entgleist" ständig. Es erreicht den Friedhof nie wirklich. Es bleibt unbestimmt, weil sich die "Geschichte" des Vampirs der "natürlichen" Entwicklung des Menschen entzieht: niemals wird die niedergeschriebene "condition" vollendet, erfüllt sich die biologische Zeit. Reeds Zeichen kehren die Richtung ständig um, und jede folgerichtige Interpretation wird durch plötzliche Lücken in der Realisierung dieser Zeichen oder



"VAMPYR"

durch ihre inszenierte Auflösung in weiße Felder konterkariert, welche zwar Entdeckung versprechen, in Wirklichkeit aber nur zu einer weiteren Verzögerung führen. Die Identität der Zeichen ist somit niemals klar; schlaflos und gierig ähneln sie eher Dr. Swards Diagnose von Renfield: "Es wird mir nichts anderes übrig bleiben, als ein neues Ordnungssystem für ihn einzuführen; ich werde ihn manischer Zoöphagus (d.h. Lebensfresser) nennen; sein Bestreben ist es, so viele Leben wie möglich in sich aufzusaugen (...). Er verfütterte viele Fliegen an eine Spinne und viele Spinnen an einen Vogel und wollte dann die vielen Vögel einer Katze zum Fraß geben." (8) Das Zeichen und die Vampire pflanzen sich wie tollwütig fort: Absorption, Expansion und Substitution unterminieren jegliche Entsprechung oder Kausalität zwischen Wirt und Parasit oder zwischen Detektiv und Beobachtetem. Die Nahrungskette wird viral, verdoppelt und vervielfacht sich, so daß Entlarvung und Benennung so unglücklich verlaufen wie die Besessenheit, mit der Scottie in Hitchcocks *Vertigo* der Identität der Madeleine/Judy (die in Wirklichkeit nur eine Person sind) auf die Spur kommen möchte. Das ist ein inkommensurables Zeichen irgendwo zwischen hier und nirgends, eine Form der "lebenden Toten". Ein verwünschtes Zeichen an verwünschten Orten (das Solaris-Meer, Transsylvanien, Londoner Innenstadt), Habitat für eine "Verdichtung des Feldes und Gegenfeldes innerhalb ein- und derselben Einstellung". (9) Das Zeichen, das vergiftet oder nicht schlafen kann und, wie Dracula, "nichts von Schuld weiß". (10) Aus der Natur hinauskatapultiert, zeigt es keine Reue und sucht nach einer unbegrenzten Exponentialität.

FOOTNOTES

FUSSNOTEN

- (1)** Carl Dreyer, "Color Film and Colored Film", *Dreyer in Double Reflection*, Da Capo Press, (1973), p. 170.
- (2)** *Solaris*, directed by Andrei Tarkovsky, Mosfilm Studios, (1971).
- (3)** Maurice Blanchot, *The Space of Literature*, Univ. of Nebraska Press, (1982), p. 256.
- (4)** Malcolm de Chazal, *Sens-Plastique*, SUN, (1979), p. 20.
- (5)** Judith Halberstam, *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Duke University Press, (1995), p. 183.
- (6)** For a more extended discussion on suturing/desuturing see Slavoj Žižek's *For They Know Not What They Do*, Verso, (1991), pp. 19-20.
- (7)** Slavoj Žižek, "Kant as a Theoretician of Vampirism", *lacanian ink* 8, Spring, (1994), pp. 28-29.
- (8)** Bram Stoker, *Dracula*, Signet Classic, (1965), p. 80.
- (9)** Slavoj Žižek, "Kant as a Theoretician of Vampirism", p. 25.
- (10)** Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Kafka: Towards a Minor Literature*, Univ. of Minnesota Press, (1986), p. 32.