

Vorwort

120 Jahre nach den ersten öffentlichen Vorführungen ist der Film längst als eigenständige Kunst anerkannt, die ihre ‚Großen Werke‘ ebenso hervorgebracht hat wie die Literatur, die Musik oder die bildende Kunst. Über die Epochen- und Genre-grenzen hinweg hat sich ein Kanon von Werken herausgebildet, der als Bezugsgröße für die Einordnung und Beurteilung von Filmen fungiert, der aber auch stets aufs Neue befragt und revidiert werden muss. So sind kanonische Werke nicht nur auf ihre historische Bedeutung, sondern ebenso auf ihre aktuelle Relevanz hin zu diskutieren; neue Filme müssen auf ihre Kanonizität hin besprochen werden; vergessene Werke schließlich sind neu bzw. wieder zu entdecken. Die Reihe *Große Werke des Films*, die mit diesem Band startet, will diesen dynamischen Prozess der Kanonbildung, -fortschreibung und -revision mitgestalten, indem sie etablierte Filme ebenso vorstellt wie aktuelle Filme, denen ein kanonisches Potenzial innewohnt. Die Konzeption der Reihe, die weder thematisch noch generisch eingegrenzt wird, ermöglicht dabei die Offenheit des Blicks und gewährleistet innovative Einsichten durch die Neuinterpretation bekannter Werke ebenso wie durch die Vorstellung unbekannter oder nicht mehr bekannter Filme. Im Laufe der Zeit wird sich so, wenn kein neuer Kanon, so doch ein stetig wachsendes Korpus von Filmen herausbilden, das, so ist zu hoffen, für die Leserinnen und Leser auch immer wieder Überraschungen bereithält.

Die neuere Kanonforschung hat gezeigt, dass das mit jeder Kanonisierung – unabhängig von ihrem Geltungsbereich und ihrer Verbindlichkeit – verknüpfte Moment der Selektivität schlichtweg unabdingbar für jede kulturelle Formation und von daher unhintergebar ist. Werden die Selektion und die damit verbundenen Wertungsprozesse nicht reflektiert, vollziehen sie sich unter der Hand und damit ungesteuert. Auf Grund dieser Prämisse erweist es sich als ebenso klug wie zukunftsweisend, Kanonisierung als reflexiven Vorgang gleichermaßen zu betreiben wie zu beobachten, um weder einer falschen Ontologisierung ‚großer Filme‘ als überzeitliche Qualität anheimzufallen, noch die Relevanz von Selektivität für die kulturelle Dynamik zu leugnen. Nicht zuletzt ist dabei auch zu berücksichtigen, dass ästhetische Kanones – und mit ihnen der filmische – nicht nur und sogar nicht primär aus einem Korpus von hochgeschätzten Werken bestehen, sondern in weitaus stärkerem Maße aus ‚Deutungskanones‘ (Renate von Heydebrand), die die Interpretation der Filme ebenso anleiten wie sie eine bestimmte Lektüre eines Films als kanonisch verbreiten. Veränderungen im filmischen Kanon vollziehen sich zuallererst im Bereich des Deutungskanons, und hierfür sollen die vorliegenden Interpretationen Anstöße und Argumente liefern.

Dass wir die seit Jahrzehnten erfolgreiche Publikationsreihe *Große Werke der Literatur* (zuletzt erschienen ist Band 13) durch die Reihe *Große Werke des Films* erweitern und ergänzen, nicht aber ersetzen wollen, hat – neben der ästhetischen Produktivität der Filmkunst – auch zu tun mit Veränderungen dessen, was die Kultursemiotik als ‚kulturelle Texte‘ beschreibt. Hier vollzieht sich der Prozess der Kanonbildung, der

nach Jurij Lotman essentiell für die Selbstorganisation einer Kultur ist, auf einer höheren Ebene: Ein kanonischer kultureller Text ist ein Text, der im für die Kultur prestigereichsten Medium übermittelt wird und der der besonderen Pflege – durch Ritualisierung, Speicherung, Interpretation, Auslegung, Übersetzung und Autorisierung – unterliegt. Die Präferenz bestimmter Medien ist aber einem Wandel unterworfen, oder umgekehrt besteht kultureller Wandel nicht zuletzt im Wechsel des dominanten Mediums, und der Film ist Teil eines solchen Wechsels in der Dominanz kultureller Texte, wie er insbesondere durch die zunehmende Bedeutung ikonischer Zeichen und deren Medien zum Ausdruck gelangt. Dabei kann von einer einfachen Opposition von sprachlichen und ikonischen Zeichen nicht die Rede sein; vielmehr treffen beide im filmischen Text zusammen, verbunden mit einem breiten Spektrum akustischer Zeichensysteme, das von Geräuschen und Lauten bis hin zur Filmmusik reicht. Es ist diese spezielle ästhetische Faktur, die den Film nicht nur als eine Kunst *sui generis* ausweist, sondern auch seine vielfältigen Beziehungen zur Literatur ermöglicht, so dass beide Künste nicht nur konkurrieren, sondern zugleich interagieren und eine intermediale Komplexität erzeugen, die als solche charakteristisch für unsere heutige Kultur geworden ist. Auch dieser nun nicht mehr filmimmanente, sondern gesamtkulturelle Kanonisierungsprozess ist mit im Blick zu behalten, wenn man sich den ‚großen Werken des Films‘ zuwendet.

Der vorliegende Band präsentiert klassische Werke aus dem gesamten Spektrum der inzwischen über hundertjährigen Filmgeschichte – und solche, die es werden könnten. Vom Kriminalfilm über den Horrorfilm, Western, Science Fiction und Psychothriller bis zum Autorenfilm, dem Melodram und der Filmkomödie sind zahlreiche Genres mit so illustren Namen wie John Ford, Alfred Hitchcock, Fritz Lang, Jean-Luc Godard, Stanley Kubrick u.v.a. vertreten. Die Beiträge nehmen die Filme aus werkanalytischer, kulturwissenschaftlicher und rezeptionsgeschichtlicher Sicht in den Blick. Sie gehen zurück auf eine Augsburger Ringvorlesung im Studienjahr 2013/14, an der Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler der Philologisch-Historischen Fakultät sowie Gastwissenschaftlerinnen und Gastwissenschaftler mitgewirkt haben. Ziel der Reihe, die fortgesetzt werden soll, ist die sukzessive Etablierung eines Kanons von Einzelinterpretationen bedeutender Werke der Filmgeschichte, die zugleich als Reflexion kanonrelevanter Prozesse und deren Deutungskanones fungiert.

Der herzliche Dank der Herausgeber gilt den Trägerinnen und Trägern für ihre Unterstützung des Projekts sowie dem Francke Verlag und besonders dessen Lektor Tillmann Bub für die gewohnt zuverlässige Zusammenarbeit. Ihr spezieller Dank gilt Eva-Maria Mahr und Eva Ries für das große Engagement, mit dem sie das gesamte Unternehmen begleitet, und für die Sorgfalt, mit der sie das Manuskript für den Druck eingerichtet haben.

Friedrich Wilhelm Murnau, *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*

Günter Butzer

And every shadow filled up with doubt.

Jace Everett

Tout cadrage chez Murnau est l'histoire d'un meurtre.

Alexandre Astruc

Die Spiegelbilder des Grauens sind Selbstzweck.

Siegfried Kracauer

I. „What if there is no hell?“¹

Seit im Verlauf der Neuzeit das Jenseits einer sukzessiven Schrumpfung unterzogen wurde,² dringen die Toten vermehrt als Untote ins Diesseits ein. Sie tun dies aber nicht, wie vordem, *in persona*, sondern auf dem Wege der Massenmedien. So ist etwa die Berühmtheit von Vlad Dracula III, genannt Tepes, weniger seiner zeittypischen Grausamkeit als der frühneuzeitlichen Erfindung der Flugblätter und Flugschriften zu verdanken.³ Ihren genuinen Ort aber haben die Untoten auf der Leinwand gefunden, jenem „écran démoniaque“, als den Lotte Eisner den Film der Weimarer Republik bezeichnet hat: ein Projektionsschirm des Dämonischen, auf dem das Untote, Unheimliche und Unbewusste sichtbar wird.⁴ Dabei muss der Begriff des Mediums in einem weiten Sinn verstanden werden: als Technik der Appräsentation des „Optisch-Unbewußten“.⁵ In diesem Sinn ist das spiritistische Menschmedium, über das die Toten mit den Lebenden kommunizieren können, ebenso ein Medium wie die Fotografie des Verstorbenen, die dessen Bildnis dem Lebenden bewahrt.⁶ Nicht zufällig hat man in gewissen, dem Murnauschen Produktionsteam nicht fern stehenden Kreisen versucht, die unsichtbaren Geister auf die Fotoplatte zu bannen, in der Annahme, mit

¹ Der Vampir Lestat de Lioncourt in Neil Jordans *Interview With the Vampire* (00:29:27).

² Dieser Prozess einer ‚Entortung‘ des Jenseits, der mit dessen zunehmender Mediatisierung einhergeht, bildet den Gegenstand eines Forschungsprojekts zu den Medienkulturen des Jenseits, in dessen Zusammenhang der vorliegende Beitrag steht.

³ Vgl. Kühner, *Vampire*, S. 108ff.; Achnitz, „Draculas Herkommen“.

⁴ *L'Écran démoniaque* lautet der französische Originaltitel von Eisners einflussreichem Buch, das im Folgenden nach der deutschen Übersetzung (*Die dämonische Leinwand*) zitiert wird.

⁵ Benjamin, „Das Kunstwerk“, S. 500.

⁶ Vgl. zum mediengeschichtlichen Ort des Spiritismus Hörisch, *Sinn*, S. 247f., sowie ders., *Brot und Wein*, S. 247–262. – Ein berühmtes Dokument der Verknüpfung von Vampirismus und Spiritismus stellt Maupassants Erzählung „Le Horla“ (1887) dar.

dem neuen technischen Medium ließe sich der visuelle, scheinbar unmittelbare Beweis der Existenz immaterieller Wesen erbringen.⁷

In Wirklichkeit braucht man die Geister gar nicht auf Celluloid zu fixieren, da das fotografische Medium in einer Art ontologischem Chiasmus nicht nur das Tote am Leben erhält, sondern zugleich das Lebende ins Tote verwandelt. So sieht es jedenfalls der Fotografie- und Filmdiskurs des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, in dem Murnaus *Nosferatu* zu situieren ist.⁸ Diesem ist der Gang ins Kino ein Weg zu den Schatten der Unterwelt, die in einem Zwischenreich zwischen Leben und Tod, Diesseits und Jenseits hausen und nur in blutigen Ritualen zu beschwören sind. Denn die Schatten nähren sich, wie schon in der Nekyia von Homers *Odyssee* zu lesen ist, vom Blut der Lebenden und werden dadurch selbst – zumindest für die Dauer einer Filmvorführung – lebendig. So geht der Zuschauer des Vampirfilms ein Bündnis mit den Dämonen der Leinwand ein, die er mit seinem Blut bzw. Geld (zu dieser Äquivalenz weiter unten) zum Leben bzw. zum lebendigen Schatten erweckt.⁹

II. „For the Blood is the Life“¹⁰

Vor der Uraufführung von Murnaus *Nosferatu* am 4. März 1922 gab es bereits eine Reihe von Vampirfilmen.¹¹ *Nosferatu* aber ist der erste unter ihnen, der sich im Vorspann explizit als Intertext von Stokers *Dracula*-Roman präsentiert.¹² Dass der Film dessen ungeachtet – und für sog. Literaturverfilmungen höchst ungewöhnlich, weil strategisch unklug – einen anderen Titel als der Roman trägt, ist nur bedingt einer fehlenden Verwertungslizenz von Stokers Witwe geschuldet, die durch Gerichtsbeschluss nach dem Anlaufen des Films fast noch die Zerstörung sämtlicher Kopien

⁷ Zur spiritistischen Fotografie vgl. Krauss, *Beyond Light and Shadow*; den Bezug zu *Nosferatu* stellt Kaes, „The Return of the Undead“, S. 37 her. Laurence Rickels (*Vampire Lectures*, S. xii–xiv) betont die Gleichursprünglichkeit von Okkultismus und moderner Medientechnologie.

⁸ Vgl. dazu ausführlich unten, Abschnitt V.

⁹ Zur Affinität von filmischem Medium und Vampirismus vgl. Keppler, „Prolog zum Vampir“, S. 14–23 und Gelder, *Reading the Vampire*, S. 87–90. Dass diese Affinität auch in Murnaus *Nosferatu* latent vorhanden ist, zeigt Elias Merhiges *Shadow of the Vampire*, der sie in der fiktiven Produktionsgeschichte des Films explizit macht. Zur Verknüpfung von Vampirismus und Film vgl. auch den Beitrag von Hanno Ehrlicher über Iván Zuluetas *Arrebato* in diesem Band.

¹⁰ Vgl. Crawford, „For the Blood is the Life“. Die Erzählung aus dem Jahr 1905 bezieht sich auf die in Fußnote 30 angeführten Passagen in Stokers *Dracula*.

¹¹ Der Film-Pionier Georges Méliès hat 1896 mit *Le manoir du diable* einen ersten ‚Vampirfilm‘ (so bezeichnet wegen der Verwandlung einer Fledermaus in Mephistopheles) vorgestellt. In Deutschland wurde noch vor *Nosferatu* Robert Wienes *Genuine* (1920; englischer Untertitel: „A Tale of a Vampire“) aufgeführt, der Nachfolgefilm des berühmten *Cabinet des Dr. Caligari*. Vgl. auch Fußnote 71.

¹² Dieser Vorspann war allerdings in der ursprünglichen deutschen Fassung, im Unterschied zur internationalen Version, nicht enthalten, und wurde erst in der restaurierten Fassung, die hier zu Grunde gelegt wird, ergänzt (vgl. Alt, „Transformationen“, S. 19). Laut Margit Dorn (*Vampirfilme*, S. 72) wurde Stokers Roman jedoch im Programmheft zu *Nosferatu* als Vorlage des Films genannt.

erwirkt hätte, wäre nicht ein Teil bereits ins Ausland verschickt worden.¹³ Die augenscheinlichsten Veränderungen des Films gegenüber dem Roman – wie der veränderte Titel, die geänderten Namen der Figuren, die von England nach Deutschland verlagerten Schauplätze und die zeitliche Rückdatierung der Handlung vom späten 19. Jahrhundert auf das Jahr 1838 – verweisen vielmehr auf eine grundsätzliche, in den genannten Elementen noch nicht einmal medial motivierte Transposition des literarischen im filmischen Text, die – jenseits aller Fragen der Angemessenheit und Werktreue – einer näheren Betrachtung wert ist, da sie wesentliche Aufschlüsse über die Faktur von *Nosferatu* erlaubt.

Diese Veränderungen, die rhetorisch wie psychoanalytisch als Verschiebungen und Verdichtungen zu bestimmen sind, erscheinen um so willkürlicher, als auch Murnaus Film, weit über das im Stummfilm Gängige hinaus, extensiv mit literarischen Mitteln arbeitet – allerdings mit solchen, die mit Stokers *Dracula* wenig zu tun haben. Dieser präsentiert sich als polyphoner und multiperspektivischer, fast schon montagehafter Brief- und Tagebuchroman, der Zeitungsartikel und transkribierte Phonographenaufzeichnungen integriert – im Ganzen ein Material, das fiktionsintern nur durch maschinelle Vervielfältigung überhaupt erhalten ist und dessen Authentizität und Zuverlässigkeit in einer abschließenden „Note“ explizit in Frage gestellt werden. Haben wir es also bei Stoker mit einem hochreflektierten Mediendiskurs zu tun, der sich jederzeit auf dem Stand des späten 19. Jahrhunderts befindet, so verschiebt Henrik Galeen, der Drehbuchautor von *Nosferatu*, nicht nur die Handlung, sondern auch die Medienentwicklung um gut 50 Jahre nach hinten: Ein anonymer homodiegetischer, an der Handlung jedoch nicht selbst beteiligter Erzähler, der sein Material qua mündlicher Zeugenbefragung zusammengetragen hat, berichtet *ex post* in einem literarisch nicht gebrochenen Diskurs von dem schrecklichen Ereignis der Heimsuchung seiner Heimatstadt durch einen die Pest verbreitenden Vampir, der durch das Selbstopfer einer jungen Frau vernichtet wird. Die zahlreichen, durch eine eigene Schrifttype und grüne Viragierung markierten Inserts des Erzählerberichts (vgl. Abb. 1) werden ergänzt durch z.T. mehrfach dargebotene Passagen aus einem alten Buch über Vampire, das dem Protagonisten Hutter in einem transsylvanischen Gasthaus zugesteckt wird und das für den Film notwendige kulturelle Wissen einspeist (vgl. Abb. 2). Nimmt man die für den Stummfilm üblichen Zwischentitel mit den Reden der Figuren hinzu, hat

¹³ Vgl. Eisner, *Murnau*, S. 199. Der juristische Vorgang hat die Aufnahme des Films in Deutschland beeinträchtigt, so dass er, wie zahlreiche andere deutsche Filme der Zeit, erst über die Rezeption in Frankreich und den USA nach 1945 wieder – oder fast erstmals – in Deutschland zur Kenntnis genommen wurde (vgl. Patalas, „Nosferatu“, S. 26). Noch Werner Herzogs Film *Nosferatu – Phantom der Nacht* (1979) versteht sich nicht nur als Hommage an Murnaus Pionierfilm, sondern zugleich als bewusster Anschluss des sog. Neuen Deutschen Films an die in einer breiteren Öffentlichkeit nach wie vor nicht präsente Tradition des Weimarer Kinos. Eine Ironie der Filmgeschichte stellt es dar, dass Herzogs Films vor allem in den USA einen großen Publikumserfolg erzielen konnte.

man einen in seinem *discours* von Stokers Roman nahezu völlig unabhängigen literarischen Text erheblichen Umfangs vor sich, der autonom mit dem ikonischen Text interagiert.¹⁴

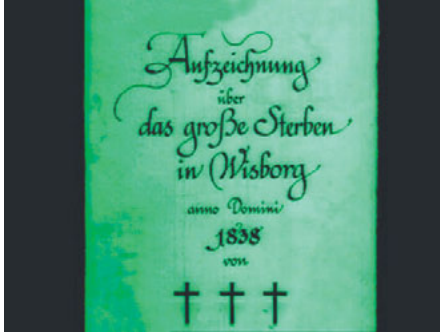


Abb. 1: Titelblatt des Erzählerberichts



Abb. 2: Titelblatt des Vampirbuchs

Doch bereits auf der Ebene der erzählten Geschichte weist der Text von *Nosferatu* erhebliche Veränderungen gegenüber *Dracula* auf, deren Behandlung einen geeigneten Ausgangspunkt für die Beschreibung der Bedeutung von Murnaus Film abgibt.¹⁵ Zunächst zum titelgebenden Namen der Vampire: Der Name ‚Nosferatu‘, dessen Herkunft bis heute nicht eindeutig geklärt ist, der aber jedenfalls auf in Südosteuropa geläufige Gattungsbezeichnungen für Vampire zurückgeht,¹⁶ taucht auch bei Stoker auf, wo er als Äquivalent für den Begriff der Untoten erklärt wird. Über diese sagt der Vampirspezialist Van Helsing:

When they [the vampires, G.B.] become such, there comes with the change the curse of immortality; they cannot die, but must go on age after age adding new victims and multiplying the evils of the world; for all that die from the preying of the Un-Dead become themselves Un-Dead, and prey on their kind. And so the circle goes on ever widening, like as the ripples from a stone thrown in the water. Friend Arthur, if you had met that kiss

¹⁴ Die Musik zu *Nosferatu* bleibt in der folgenden Analyse unberücksichtigt. Deren Komponist, Hans Erdmann, war einer der Protagonisten der Filmmusik in den 1920er Jahren, der auch, zusammen mit Giuseppe Becce und Ludwig Brav, 1927 ein *Allgemeines Handbuch der Film-Musik* veröffentlicht hat, das Ulrich Rügner als „maßstabsetzend]]“ („Filmmusik“, S. 160) bezeichnet. Zu Erdmanns Filmmusik vgl. Heller, „Musik“, und Siebert, „Erdmann“.

¹⁵ Auf einige der im Folgenden beschriebenen Ambiguitäten und Ambivalenzen macht auch Thomas Elsaesser aufmerksam, allerdings ohne deren genetische Beziehung zu Stokers *Dracula* zu verfolgen. Elsaesser schreibt: „Somit scheinen verschiedene kausale Ketten nebeneinander zu verlaufen, ineinander verflochten von einem komplexen und auf den ersten Blick verwirrenden Wechsel zwischen unterschiedlichen Handlungsräumen und -orten. [...] Was Murnau hier aufbaut, ist so etwas wie eine Architektur von geheimen Verwandtschaften, zu tiefgreifend oder auch zu schrecklich, um den Charakteren bewußt zu sein“ (*Weimarer Kino*, S. 173f.). Auf die Ambiguitäten und Paradoxien in *Nosferatu* weist bereits Unrau, „*Symphonie des Grauens*“, hin, gelegentlich auch auf eine „contradiction between image and intertitle“ (S. 238).

¹⁶ Vgl. Ruthner, „Vampirische Schattenspiele“, S. 46, der zwei mögliche Etymologien anbietet: zum einen aus dem rumänischen *necuratule* (‚Unreiner‘), zum andern aus dem neugriechischen *nosophoros* (‚Seuchenträger‘), auf welche letztere Bedeutung Murnaus *Nosferatu* offenbar zurückgreift, wenn er den Vampir als Pestbringer präsentiert.

which you know of before poor Lucy die; or again, last night when you open your arms to her, you would in time, when you had died, have become *nosferatu*, as they call it in Eastern Europe, and would all time make more of those Un-Deads that so have fill us with horror.¹⁷

„Nosferatu“ ist demnach, im Unterschied zu *Dracula*, kein Name, sondern eine Gattungsbezeichnung für den untoten Vampir, wodurch der Vampirdiskurs – auch Stokers Roman sollte übrigens ursprünglich „The Un-Dead“ heißen – bei Murnau vom Individuellen aufs Kollektiv verschoben wird. Verbunden damit ist schon bei Stoker die seuchenartige Ausbreitung des Vampirismus, der ja tatsächlich, wie eine Seuche, durch Infektion übertragen wird.

Der *nosferatu* trägt freilich auch bei Murnau einen Namen – Orlok¹⁸ – und ist wie *Dracula* ein transsylvanischer Graf. Ansonsten hat er in seiner Gestalt, glaubt man der Forschung, aber kaum etwas mit *Dracula* gemein. So schreibt Katrin Strübe:

Eine Verwandtschaftsbeziehung zwischen Graf *Dracula* und Graf Orlok würde man beim Anblick von Murnaus Vampir niemals vermuten. Er hat spitze Ohren, einen kahlen Schädel, tief in den schwarzen Höhlen sitzende Augen, rattenartige Zähne, klauenähnliche Hände und wirkt insgesamt mit seinem skelettartigen Äußeren mehr wie ein wandelnder Leichnam denn ein aristokratischer Vampir wie ihn Stoker gezeichnet hat.¹⁹

Doch wie weit her ist es mit jenem aristokratischen Vampir bei Stoker? Als Jonathan Harker in *Dracula* seinen Gastgeber in dessen Schloss erstmals erblickt, beschreibt er ihn in seinem Tagebuch wie folgt: „[...] a tall old man, clean shaven save for a long white moustache, and clad in black head to foot, without a single speck of colour about him anywhere.“²⁰ Nimmt man die auch bei Stoker belegte Wucherung der Fingernägel hinzu, ist vom Gentleman-Vampir mit erotischer Ausstrahlung hier noch nichts zu erkennen; offenbar hat hier vielmehr die spätere filmische *Dracula*-Ikonografie, insbesondere durch Bela Lugosi und Christopher Lee, die Lektürefantasie der Interpreten überlagert.²¹ Stattdessen entspricht die zitierte Beschreibung *Draculas* weitgehend (bis auf den Schnurrbart) der Gestalt Graf Orloks, wie sie Max Schreck bei Murnau verkörpert (vgl. Abb. 3).

¹⁷ Stoker, *Dracula*, S. 229.

¹⁸ Zur Namensbedeutung von ‚Orlok‘ vgl. unten, Fußnote 91.

¹⁹ Strübe, *After Nightfall*, S. 106; ähnlich bereits Dorn, *Vampirfilme*, S. 78.

²⁰ Stoker, *Dracula*, S. 22. Bereits Stokers Figur ist also wie geschaffen für den Schwarz-Weiß-Film. Zur äußeren Erscheinung *Draculas* vgl. auch ebd., S. 305.

²¹ Die Rede vom ‚Gentleman-Vampir‘ *Dracula* bei Stoker ist gerade in der Literatur zu *Nosferatu* als Kontrastfolie omnipräsent – was sie indessen nicht zutreffender macht. Vgl. bspw. Koebner, „Der romantische Preuße“, S. 22.



Abb. 3: Graf Orlok alias Nosferatu

Die wesentliche Differenz zwischen Dracula und Orlok liegt demnach nicht in deren Aussehen schlechthin, sondern darin, dass es sich bei Orlok um eine unveränderliche Gestalt handelt, während Dracula sich durch Blutzufuhr verjüngt. Bereits vor seiner Abreise erscheint er Harker in seinem Sarg, nach dem Genuss frischen Kinderbluts, deutlich lebendiger und jünger, und als er ihm später in London auf der Straße begegnet, erkennt er ihn kaum wieder, weil sich sein Aussehen völlig gewandelt hat.²² Dracula ist eine dynamische, auf Expansion und Exzess angelegte Figur, deren politische und erotische Souveränität durch die Blutzufuhr gesteigert wird und die durch expansive Fortpflanzungspolitik eine (wenn auch frühzeitig gestoppte) Bedrohung darstellt. Im Gegensatz dazu ist Murnaus Orlok eine statische Figur, die sich im Verlauf des Films äußerlich nicht verändert. Ihre hagere, schwarze Gestalt hat nichts gemein mit der – für Stokers Dracula m.E. überstrapazierten – Ikonografie der Verführung, sondern steht in einer völlig anderen Tradition: Murnaus Nosferatu ist der leibhaftige, volkstümliche Tod, der Deutschland am Beispiel der Hafenstadt Wisborg überfällt, Personifikation einer anonymen Macht, die alle unterschiedslos dahinrafft – wie die von ihm mitgeführte Pest deutlich macht.²³

Der anonyme *nosferatu* ist aber, wie erwähnt, zugleich Graf Orlok, der sich in Ellen, die Frau Hutters (wie Harker bei Murnau heißt) verliebt und zu ihr nach Wisborg reist. Orlok ist nämlich, im Unterschied zu Dracula, in gewisser Weise monogam veranlagt; zwar tötet er aller Wahrscheinlichkeit nach die Matrosen auf dem Schiff, bereits die Toten in Wisborg werden jedoch der Pest zugeschrieben. Streng genommen haben wir es durchweg mit einer doppelten Codierung des Todes durch den Vampir und die Ratten (als Metonymie der Pest) zu tun, die bei den Todesfällen stets zusammen auftreten – so lange, bis sich Orlok Ellen annähert. Tatsächlich ist sie die einzige Frau, die es im ganzen Film für Orlok gibt. So verschiebt Murnau die promiskuitive Anlage Draculas, die Stoker gegen die restriktive viktorianische Sexualmoral ins Feld führt, zurück auf eine romantische Liebeskonzeption, in der das alte Motiv vom Tod und dem Mädchen sentimentalisch ausfantasiert wird: der Tod verfällt dem Mädchen und

²² Vgl. Stoker, *Dracula*, S. 59f., 183f.

²³ Zu Nosferatu als Personifikation des Todes vgl. Perez, „Nosferatu“, der von „a figure of death ingrained in life“ (S. 3) spricht.

ist am Ende – wie noch zu zeigen sein wird – bereit, für seine Liebe zu sterben.²⁴ Wir sind eben bei Murnau im Jahr 1838 in der deutschen Provinz und nicht, wie bei Stoker, in den 1890er Jahren in London.

Teil dieser Singularisierung der Vampir-Frau-Beziehung ist die Verdichtung der beiden zentralen Frauenfiguren Stokers zu einer einzigen: Murnaus Ellen trägt sowohl Züge der erotisch offensiven, möglichst viele Männer verschlingenden Lucy in sich (die dann konsequenterweise selbst zum Vampir wird, aber schon zuvor einen erheblichen Blutverbrauch hat)²⁵ als auch der im Roman zunehmend auf das bürgerliche Frauenbild eingeeengten Mina. So fungiert Ellen von Anfang an als spiritistisches Kontaktmedium Nosferatus, indem sie seine Energie bereits von Transsylvanien aus registriert und in einem somnambulen Zustand ausagiert, wie es bei Stoker Lucy zugeschrieben wird. Zugleich ist sie aber auch die rationale Figur, die als einzige erkennt, wie der Vampir zu bekämpfen ist, und dies, ähnlich wie Mina, auch konsequent durchführt (Hutter, der die selben Informationen hat wie sie, ist in dieser Beziehung, wie auch in manch anderer, impotent). Durch die Verknüpfung der Eigenschaften beider Figuren wird die Ellen-Figur Murnaus – wesentlich stärker als die Figuren Stokers – ambig: sie wird, wie noch genauer auszuführen sein wird, zum intelligenten Medium. Eine ähnliche Operation ist auch in Bezug auf zwei weitere Figuren Stokers zu beobachten: den väterlichen Arbeitgeber Harkers, Hawkins, und Renfield, den wahn-sinnigen Adepten Draculas. Beide Figuren werden bei Murnau zu derjenigen des ver-rückten Außenseiters Knock verdichtet, der von Anfang an als Verbündeter Nosferatus auftritt und diesen absichtlich nach Wisborg holt. Im Unterschied zu Hawkins weiß Knock um die vampirische Natur Nosferatus; er korrespondiert mit diesem in einer Geheimsprache, die an die Codes der zeitgenössischen Geheimlogen, wie dem der Pansophen, gemahnt, mit dem der Film über die Produktionsfirma „Prana“ und deren Leiter Albin Grau verbunden ist, der zugleich als Set-Designer für *Nosferatu* fun-gierte und als solcher eng mit Murnau zusammenarbeitete.²⁶ Durch die Amalgamierung von ökonomischer Vaterfigur (Hawkins vermacht in *Dracula* Harker seine Kanzlei und seinen Besitz und ermöglicht diesem am Ende des Romans eine eigene bürgerliche Existenz) und vampirischem Adepten ziehen Murnau und sein Drehbuch-autor Galeen eine weitere Ambiguität in den Film ein: Die Vaterfigur gerät nunmehr

²⁴ Das Erlösungsmoment, das damit für den Vampir verbunden ist, bezieht Alt auf Wagners *Flie-genden Holländer*, wobei er zugleich dessen Kontrafaktur hervorhebt, denn Nosferatu „ist keines-wegs nur der Gefangene seines Loses, nicht sterben zu können, sondern auch der Sklave seines Triebes, eines Begehrens nach Blut“ (Alt, „Transformationen“, S. 29). Kaes schreibt über Ellen: „Her death is at once a redemptive gesture [...] as well as an act for the good of the community“ („Return of the Undead“, S. 40). In Herzogs *Nosferatu* werden das Leiden und die Erlösungsbe-dürftigkeit des Vampirs dann explizit herausgestellt.

²⁵ Vgl. Fußnote 68.

²⁶ Vgl. Rizzardini, „Elementi di paracelsismo“, der konstatiert: „Il cinema era una macchina perfetta per gli intenti di Grau, che fondò la Prana per soddisfare il desiderio di uscire dall’elitarismo dei circoli iniziatici per arrivare al popolo, rendendo comunicabili, attraverso la forza simbolica dell’immagine filmica, principi e ‘tesori’ occulti e celati allo sguardo dei non illuminati“ (S. 339). Die Ausführungen Rizzardinis führen die Recherchen Berriatúas zum Ok-kultismus in *Nosferatu* in seinem Dokumentarfilm *Die Sprache der Schatten* (00:18:45–00:23:13) fort.

zum dämonischen Verbündeten des Vampirs, was bedeutet, dass der ohnehin schwache Hutter jeglicher väterlichen Hilfe beraubt wird, da auch die zweite, wissenschaftliche Vaterfigur in *Dracula*, der Vampirspezialist Van Helsing, bei Murnau zum Teil von dem bereits erwähnten volkstümlichen Vampirbuch²⁷ und zum Teil von Bulwer ersetzt wird, welch Letzterer sein Wissen aber nur im Privatissimum an seine Studenten weitergibt (zu Bulwer s.u.). In der Figur Knocks aber wird der moralisch einwandfreie, ehrbare Bürger Hawkins zum wahnsinnigen Verbündeten Nosferatus, der sich an dessen Mordlust erfreut. Damit haben die Figuren keinen epistemischen und moralischen Halt mehr und sind, völlig auf sich allein gestellt, den Angriffen des Vampirs schutzlos ausgeliefert. In Knock vereinigen sich esoterische mit pekuniären Interessen, und das macht die Figur noch im Wahnsinn so gefährlich – zumal Hutter selbst das finanzielle Interesse Knocks teilt und den Auftrag, zu Graf Orlok zu reisen, vor allem des in Aussicht gestellten Geldes wegen annimmt, auch wenn dies, wie Knock bemerkt, „ein bisschen Schweiß und vielleicht ein wenig Blut“²⁸ kosten wird. Damit wird schon frühzeitig eine Tauschbeziehung von Geld und Blut installiert (vgl. Abb. 4–5), die noch genauer zu untersuchen sein wird.²⁹

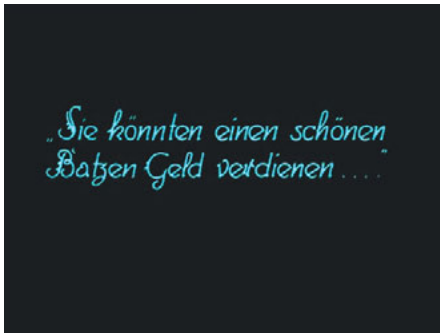


Abb. 4–5: Blut gegen Geld

Schließlich verstärkt sich die Bedeutungsoffenheit des Films noch dadurch, dass die bei Stoker unhinterfragte wissenschaftliche Autorität Van Helsing bei Murnau, wie erwähnt, auf den im Vorspann als ‚Paracelsianer‘ bezeichneten Professor Bulwer verschoben wird, der in *Nosferatu* die Ideen des wahnsinnigen Renfield aus *Dracula* verbreitet (ohne dass er selbst im Film als verrückt markiert werden würde). Dessen Weltanschauung gründet auf dem biblischen Satz „Blut ist Leben!“ (00:47:46)³⁰ und wird von Bulwer insofern wissenschaftlich objektiviert, als er gegenüber seinen Studenten das Aussaugen des ‚Lebensaftes‘ und damit den Vampirismus als „geheimnisvolle[s]

²⁷ „[...] es ist der dämonologische Text *Von Vampyren*, der hier die Rolle von Stokers Wissensautorität Van Helsing übernimmt“ (Ruthner, „Vampirische Schattenspiele“, S.45).

²⁸ Murnau, *Nosferatu*, 00:07:55–00:08:07. Nachweise im Folgenden in Klammern im Text.

²⁹ Unrau bezeichnet Hutters Geldgier als ein „near-vampiric desire“ („*Symphonie des Grauens*“, S. 237).

³⁰ Vgl. Dtn 12,23. Vgl. auch Stoker, *Dracula*, S. 152 und die Selbstausslegung Renfields ebd., S.249.

Wesen der Natur“ (00:45:29) propagiert.³¹ Das heißt, der Vampirismus gerät vom zwar in seiner Existenz anerkannten, aber bekämpfbaren und daher zu bekämpfenden Prinzip in *Dracula* zum allgegenwärtigen Naturprinzip in *Nosferatu*. Wenn aber die gesamte Natur der Ökonomie des Aussaugens – im Sinne eines allgemein gültigen *nature sucks* – folgt, gibt es kein Jenseits des Vampirismus mehr und man kann, wie es Murnau dann auch vorführt, den Vampir nur mit seinen eigenen Mitteln (Hypnose, Blut, s.u.) besiegen. Wie gleich deutlich werden wird, macht sich der Film nicht zuletzt durch seinen *discours* zum Verbündeten dieser Weltanschauung.

III. „It doesn't really matter who's dead“³²

Die angesprochenen Ambiguitäten und Ambivalenzen werden vom Erzähler des literalen Filmtexts nicht wahrgenommen, geschweige denn auserzählt.³³ Vielmehr dient dessen ebenso einsinnige wie einstimmige Narration lediglich als Grundlage für die durchgehende Polyphonie des filmischen *discours*. Die ikonischen Zeichen fungieren demnach, zusammen mit den eingeschalteten Zwischentiteln, als Ort der semantischen Öffnung der scheinbar einfachen Erzählung, kommentieren und ironisieren die naive und auf Sensation angelegte Erzählerrede und bilden so die im engeren Sinne ästhetische Ebene des Films. Das heißt: die Bedeutungen, die uns Murnau und sein Kameramann Fritz Arno Wagner zeigen, sind keineswegs kongruent mit den Bedeutungen, die wir in den textuellen Inserts lesen können. Diese präsentieren ein Narrativ der Erlösung, das deutlich dem Kreuzzugs-narrativ von *Dracula* entgegengesetzt ist. Dort ziehen die Fab Five Van Helsing, Dr. Seward, Arthur Holmwood, Quincey Morris und Jonathan Harker zusammen mit ihrem Medium Mina wie die „old knights of the Cross“³⁴ Richtung Sonnenaufgang dem Bösen in Gestalt Draculas entgegen bzw. hinterher, um es zu vernichten. In *Nosferatu* hingegen wird das Böse in der eigenen Heimat bekämpft, und das funktioniert ob seiner verheerenden Präsenz nicht mehr als Kreuzzug, sondern nurmehr als Erlösung.³⁵ Angesichts der totalen Korruptheit bzw. Impotenz der Männer muss sich die Frau in Gestalt Ellens zur Befreierin aufschwingen, und sie tut dies nicht mit den Mitteln des Kriegs, sondern des Opfers – jedenfalls auf den ersten Blick. Damit ist aus dem Vampir-Angriff aus *Dracula* in

³¹ Das vampiristische Paradigma Bulwers bildet „die grausame Art der fleischfressenden Pflanzen“ (00:45:30) – eine Einstellung, die etwa im Vorspann der Vampir-Serie *True Blood* zitiert wird.

³² Sookie Stackhouse in *True Blood*, Season 2, Episode 2 (00:32:24).

³³ Auch nicht von manchem Interpreten. So schreibt etwa Skal, *Nosferatu* sei „starkly devoid of the consciously ambiguous or knowingly ironic“ (*Hollywood Gothic*, S. 54).

³⁴ Stoker, *Dracula*, S. 341.

³⁵ Die entsprechende, in einem Insert gezeigte Passage des Vampirbuchs lautet wörtlich: „Sindemalen keine andere Rettung fürhanden, es sey denn, daß ein gar sündlos Weyb dem Vampyre den ersten Schrey des Hahnen vergessen mache. Sie gäbe ihm sonder Zwange ihr Blut“ (01:17:52). Weibliche Unschuld und Erlösung sind hier also aufs Engste gekoppelt. Das Insert wird kurz vor Ellens Entschluss, den Vampir zu töten, wiederholt (vgl. 01:21:42) und liefert damit eine (scheinbar) eindeutige Motivation ihrer Erlösungstat.