

Jürgen Müller

Der Vampir als Volksfeind

Friedrich Wilhelm Murnaus „Nosferatu“: ein Beitrag zur politischen Ikonografie der Weimarer Zeit

Für Marc Dubowy

Friedrich Wilhelm Murnaus berühmtestes Werk „Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens“ aus den Jahren 1921/22 ist nicht nur ein Vampirfilm, sondern vor allem die Geschichte einer Verschwörung, der ein unschuldiges Liebespaar und eine kleine deutsche Hafenstadt zum Opfer fallen.¹ Trotz der Bedenken seiner Frau läßt sich der junge Angestellte Hutter von seinem dubiosen Chef, dem Häusermakler Knock, zu einer Geschäftsreise überreden, welche die Pest in seine Heimatstadt bringen und seiner Ehefrau Ellen das Leben kosten wird. Loyal und dienstbeflissen folgt der gutgläubige, junge Mann dem Auftrag seines Chefs, dem Grafen Orlok ein Haus zu verkaufen, und reist deshalb nach Transsylvanien, einem bösen Schicksal entgegen. Auf dem Schloß des Grafen schließt er mit ihm einen Vertrag über den Kauf eines Hauses ab, der es diesem ermöglicht, in das Städtchen Wisborg zu kommen.

Als der zunächst zögernde Graf während der Verhandlungen mit Hutter zufällig ein Medaillon von dessen Ehefrau Ellen erblickt, ist er sofort bereit, den Vertrag zu unterzeichnen. Hiermit hat der junge Mann gleichermaßen seine Frau wie auch seine Heimatstadt dem Untergang geweiht. Schon bald macht sich der Vampir auf den Weg in den Norden. In Särgen mit pestverseuchter Erde reist Nosferatu mit dem Schiff nach Wisborg, wo unmittelbar nach seiner Ankunft die Pest ausbricht. Schon die Überfahrt zeigt die Gefährlichkeit dieses Wesens auf. Ein Seemann nach dem anderen erkrankt, bis schließlich der Kapitän als letzter übrig-

bleibt und sich am Ruder des Schiffes festbindet, wo auch ihn der Tod ereilt.

Der Zuschauer erkennt, daß Hutter dies alles nicht hat ahnen können. Deshalb trifft ihn keine Schuld. Weil er zu vertrauensselig war, vollzieht sich das Unglück mit unausweichlicher Mechanik. In dieser unschuldig-schuldhaften Verstrickung besteht Hutters eigentliche Tragik. Hutters Unglück nach dem Tode seiner Frau Ellen ist die notwendige Konsequenz seines Leichtsinns, der vielen Bewohnern seiner Heimatstadt das Leben kostet. Auch wenn am Ende des Films das Monstrum durch das freiwillige Opfer der jungen Frau zur Strecke gebracht wird, stellt dies alles andere als einen versöhnlichen Schluß dar.

In einer langen Einstellung sehen wir Hutter über seine tote Frau gebeugt. Murnau hat es vermieden, die Tränen und das Unglück des Mannes direkt zu zeigen. Wir sehen lediglich das Bett mit der Toten und den trauernden Ehemann durch den Rahmen einer offenen Tür hindurch. Vor dem Schlafzimmer steht der mit Hutter befreundete Professor Bulwer, dessen niedergeschlagene Miene das Unglück zu kommentieren scheint. Wenn Bulwer nun für einen Moment in Richtung Zuschauer blickt, wird der fiktionale Charakter des Werkes einen Augenblick lang durchbrochen und die Einstellung zu einer Mahnung stilisiert, die dem Zuschauer die Rolle des Überlebenden zuweist: Seht her, wohin das alles geführt hat! Mit einem Bild des zerstörten Schlosses des Grafen Orlok in Transsylvanien schließt der Film, ein deutlicher

Hinweis auf den Sieg über das Böse. Doch zu teuer ist dieser Sieg erkauf worden.

Dies ist mit wenigen Worten der Inhalt von Murnaus Vampir-Film.² „Nosferatu“ gliedert sich in fünf Akte, denen im wesentlichen folgende Handlungseinheiten zuzuordnen sind: Schilderung von Hutters Leben in Wisborg, Reise zum Schloß, Aufenthalt im Schloß des Grafen Orlok, Orloks Überfahrt nach Wisborg und Hutters Flucht in die Heimat, schließlich Ankunft der beiden in Wisborg, Ausbruch der Pest und Kampf mit Nosferatu. Auch wenn diese Beschreibung eine geradezu lehrbuchhafte Klarheit verspricht und die Geschichte sich wie eine Moritat über die Verführbarkeit der Jugend anhört, weist Murnaus Film eine komplizierte Bildsprache auf. Vielfach werden Vorbilder aus der Malerei genutzt, die immer wieder den Ehrgeiz der Interpreten geweckt haben.³

Dies beginnt mit Siegfried Kracauer, der eine politische Bedeutung des Films „Nosferatu“ behauptet hat, sieht er doch in der Gestalt des Vampirs eine Antizipation Hitlers.⁴ Aber Kracauer überprüft seine Einschätzung nicht in einer genauen Analyse des Films, sondern sieht in der vermeintlichen Vorliebe des deutschen Kinos der Weimarer Zeit für autoritäre Gestalten allgemein den Zeitgeist der 20er Jahre zum Ausdruck gebracht. Zu Recht ist dieses Vorgehen kritisiert worden. Nicht zuletzt, weil Kracauer den deutschen Filmen der Weimarer Zeit pauschal einen protofaschistischen Zeitgeist unterstellt, der dann als Folie für alle weiteren Einschätzungen und Urteile genutzt wird. Diesem in höchstem Maße deduktiven Vorgehen entsprechen gleichermaßen eine selektive Wahrnehmung wie eine tendenziöse Darstellung der von ihm behandelten Filme. Um es mit den Worten von Klaus Kreimeier zu sagen, *Von Caligari zu Hitler* ist keine Untersuchung, sondern eine Abrechnung mit der Weimarer Zeit.⁵ Im Gegensatz dazu steht Lotte Eisners Deutung, die den Film als einen ästhetischen Meilenstein der Filmgeschichte erachtet und seine malerischen Qualitäten und romantisch-poetischen Bildfindungen besonders hervorhebt.⁶ Eisners Murnau-Bild, das den Regisseur zum Film-Poeten verklärt, hat die nachfolgende Forschung wahrscheinlich am nachhaltigsten geprägt.⁷ Die letzte zusammenhängende Interpretation verdanken wir Luciano Berriatúa, der den Film als Ausdruck der okkulten und esoterischen Vorlieben von Albin Grau, dem künstlerischen Direktor des Films, interpretiert.⁸ Aber so überzeugend es

dem Autor auch gelingt, Graus okkulte Interessen plausibel zu machen, so kritisch muß dieses Vorgehen in methodischer Hinsicht doch beurteilt werden. Denn welcher Zuschauer hätte über das esoterische Fachwissen paracelsischer Konzepte oder hermetischer Traktate verfügt?

Im Anschluß an die genannten Autoren lassen sich alle bisherigen Interpretationsversuche in einen politischen und einen ästhetischen Ansatz unterteilen. Mit dieser Klassifizierung sind zugleich die Gefahren für den Interpreten benannt, sich entweder bloß in formalästhetischen Bemerkungen zu ergehen oder den Film zum Ausdruck eines schon im vorhinein feststehenden Zeitgeistes zu deklarieren.

Murnaus „Nosferatu“ und Bram Stoker's Dracula

Um die politische Ikonografie des Films überhaupt angemessen beurteilen zu können, muß man die Veränderungen näher betrachten, die der Film gegenüber der Romanvorlage *Dracula* von Bram Stoker vornimmt.⁹ Diese seien in aller Kürze benannt. Im Text des englischen Autors ist weder von der Pest die Rede, noch muß die Frau des jungen Angestellten Jonathan Harker, der dem Drehbuchautor Galeen als Modell für Hutter diente, sterben. Im Gegenteil kann Mina durch die vereinten Anstrengungen aller Helden im Roman gerettet werden. Auch das Motiv der Verschwörung spielt in Stokers *Dracula* keine Rolle. Hier ist der Vampir äußerst gerissen und handelt allein.

Darüber hinaus muß der Film, um das Motiv der Verschwörung etablieren zu können, zwei Romanfiguren zusammenfallen lassen, die unterschiedlicher nicht sein könnten. Herr Hawkins, der Arbeitgeber Hawkers, ist bei Stoker kein dubioser Geschäftsmann wie Hutters Chef Knock, sondern verhält sich wie ein treusorgender Vater zu dem jungen Paar, wenn er diesem nach seinem Tod sein ganzes Erbe vermacht. Über diese ebenso unscheinbare wie gutmütige Romanfigur Stokers legt der Film eine zweite Figur, nämlich den Irren Renfield, der sich im *Dracula*-Roman von Anfang an in einer Anstalt befunden hat, und mit dem wir durch die Aufzeichnungen des Arztes Dr. John Seward vertraut gemacht werden. Um größere Unmittelbarkeit zu erreichen, beginnt der Roman ohne weitere Einleitung mit der Reise Hawkers nach Transsylvanien, im Film jedoch ist diese Reise die

Folge der geheimnisvollen Kommunikation zwischen Knock und Nosferatu.

Schließlich fällt in Murnaus „Nosferatu“ die mythische Überhöhung von Ellens Tod auf. Der Konflikt kann nicht mehr rational bewältigt, sondern muß durch ein Opfer gesühnt werden. Stokers Helden hingegen zeichnen sich durch Kombinationsfähigkeit aus, gerade ihre Logik und Wissenschaftlichkeit bringen den Vampir zur Strecke. Während der englische Autor einen psychologisierenden Roman verfaßt hat, der zum Großteil aus Briefen besteht, entscheidet sich der Film für eine tragödienhafte Struktur. Gleichmaßen finden sich Peripetie und Anagnorisis des Helden, der seinen Leichtsinn erkennen muß. Denn alle jugendliche Unbeschwertheit ist dahin, als er bei seinem Gang in die Gruft des Grafen Orlok dessen vampirische Natur entdeckt hat. Unter Einsatz seines Lebens versucht er nun, vor Nosferatu Wisborg zu erreichen, um Ellen zu retten.

Die einfachste Erklärung der Unterschiede zwischen Roman und Film besteht darin zu behaupten, daß die filmische Umsetzung es erfordert, den umfangreichen Roman zu schematisieren, um ihn überhaupt darstellbar werden zu lassen. Aber warum wird die Handlung aus dem menschenüberfüllten London in eine norddeutsche Hafenstadt übersetzt? In aller Ausführlichkeit inszeniert der Film das Klischee altdeutscher Gemütlichkeit, was gerade in der biedermeierlichen Zeichnung der Nebenfiguren seinen deutlichsten Ausdruck findet. Außerdem stellt sich die Frage, warum die Vampirgeschichte mit der Ausbreitung der Pest in Verbindung gebracht wird. Mehrfach werden unmittelbar nach dem Erscheinen Nosferatus Ratten gezeigt und sein Gesicht erscheint diesem Tier sogar physiognomisch angeglichen. Auf diese Weise wird der Vampir zu einem Sinnbild der Pest stilisiert, seine Gegenwart ist gleichbedeutend mit der Präsenz von Krankheit. Dies hat erhebliche Konsequenzen für die Natur des Monstrums, denn Nosferatu ist kein gewöhnlicher Vampir mehr, vielmehr bringt sein Unwesen einer ganzen Stadt, ja ganzen Völkern Unglück und Verderben. Dies wird in einer als Zwischentitel eingeblendeten Zeitungsmeldung deutlich, in der es heißt, daß auf dem Balkan und am schwarzen Meer eine Pestepidemie ausgebrochen sei.¹⁰

Wenn im folgenden eine neue Interpretation von Friedrich Wilhelm Murnaus „Nosferatu“ versucht wird, so ist dieser Versuch nicht die Konsequenz

eines neuen Quellenfundes, sondern eines anderen methodischen Zugriffs. Die vorbildlichen Untersuchungen von Eisner, Bouvier und Leutrat und schließlich von Berriatúa haben das relevante Material vollständig publiziert.¹¹ Auf die Ergebnisse und Beobachtungen dieser Autoren stützen sich meine Überlegungen. Aber man gelangt zu anderen Hypothesen über die Ikonografie von Murnaus Vampirfilm, wenn man zum einen stärker die Werbestrategie beachtet, die für den Betrachter in den 20er Jahren einen bestimmten Erwartungshorizont erzeugt hat. Zum anderen erlaubt der konsequente Vergleich des Films mit dem Drehbuch, das sich heute im Besitz der Cinémathèque in Paris befindet, die ursprünglichen Intentionen des Nosferatu-Projekts zu rekonstruieren.

Im Unterschied zu den genannten Interpreten glaube ich, daß es sich bei „Nosferatu“ um einen Film handelt, der auf bestimmte politische Fragen und Debatten der Zeit unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg reagiert. In der Verschwörung, der das junge deutsche Paar und seine Heimatstadt zum Opfer fallen, spiegeln sich Ängste der frühen Weimarer Zeit. So spielt der Film zwar in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, kommentiert aber in Wirklichkeit die politische Gegenwart der beginnenden 20er Jahre.

Albin Graus Werbekampagne zu Murnaus „Nosferatu“

Bestimmt man die Plakate und Werbetexte zu „Nosferatu“ mit Gérard Genette als Teile eines Paratextes, so kommt ihnen die Funktion zu, Kriterien für die immanente Lektüre des Films zu liefern.¹² Geht man also davon aus, daß der Inhalt von „Nosferatu“ nicht ein für allemal feststeht, sondern durch Peri- und Epitexte perspektiviert und vorstrukturiert wird, stellt sich die Frage, wie sich diese Erwartungen genauer bestimmen lassen.¹³

Schon der Titel „Nosferatu“ stellt einen Peritext dar, ist er doch eine Verfremdung, die den Inhalt des Films stärker verunklärt als greifbar macht. Die Titel „Dracula“ oder „Vampir“ wären für den Kinzuschauer weit weniger rätselhaft gewesen. Mehr noch, man hätte den Film ausschließlich als Illustration von Bram Stokers Vampirroman verstehen müssen. Aber mit der Unbestimmtheit des rumänischen Wortes Nosferatu, das wörtlich der „Untote“

bedeutet, arbeitet die Werbekampagne von Albin Grau, um durch diesen unbekannt Namen ein Geheimnis zu inszenieren. So kommt dem Titel „Nosferatu“ zunächst die Funktion zu, einen Interpretationsspielraum zu eröffnen. Denn erst dieser ungewöhnliche Name erlaubt, nach einer übertragenen Bedeutung der Vampirgestalt zu fragen. Der Rezipient wird also aufgefordert, nach einer allegorischen Dimension zu suchen.

Ähnliches gilt für die Werbetexte, die wir Albin Grau, dem künstlerischen Direktor des Films verdanken. In der Nummer 21 der Zeitschrift *Bühne und Film* aus dem Jahre 1921 findet sich eine geheimnisvolle Ankündigung, die neben einigen Fotos folgenden Text enthält: „Hunderttausend Gedanken zucken in ihnen, wenn Sie es hören: Nosferatu! NOSFERATU stirbt nicht. Menschen müssen sterben. Aber die Sage berichtet von einem Vampir: Nosferatu, der Untote, lebt vom Blute der Menschen. – Eine Symphonie des Grauens wollen Sie sehen? Sie dürfen mehr erwarten. Seien Sie vorsichtig. Nosferatu ist kein Scherz, über den man banale Bemerkungen macht. Nochmals: Hüten Sie sich.“¹⁴ Dieser kurze Text macht die Unbestimmtheit des Wortes Nosferatu selbst zum Thema, wenn es heißt, daß einem zehntausend Gedanken durch den Kopf gingen, wenn man den Namen „Nosferatu“ hört.

Der Ankündigung folgt eine Erzählung Graus mit dem Titel „Vampire“. Hier berichtet der Autor, daß er im Kriegswinter 1916 einem Entlausungskommando zugeteilt und bei einem alten serbischen Bauer einquartiert war, der ihm eines Nachts eine schauerliche Geschichte erzählt habe. Dieser berichtet, daß sein Vater ein sogenannter Untoter (Nosferatu) gewesen sei, wofür er zum Beweis ein amtliches Dokument vorzeigt, in dem von der Exhumierung eines Mannes die Rede war, den man ohne jedes Anzeichen von Verwesung aus dem Grab geholt habe. Nachdem es in dem Dorf eine Reihe mysteriöser Todesfälle gegeben habe, sei der Sarg geöffnet worden, und man habe entdeckt, daß dieser Untote aus dem Mund herauswachsende Zähne besaß. Grau erzählt seine Geschichte in der Manier einer wirklichen Schauergeschichte: Es ist Mitternacht, draußen pfeift ein Schneesturm und die Schatten in der Stube werden bedrohlich lang.

Am Ende seines Textes greift der künstlerische Direktor der Produktionsgesellschaft „Prana“ dem Film vor, wenn er schreibt, daß die Mächte des Finsternen versuchen würden, den Menschen vom rech-

ten Weg abzubringen, um ihn immer weiter ins Reich des Animalischen hinabzuziehen. Die Feinde des Lichtes und des Guten würden die Menschen in der Nacht verfolgen, tagsüber jedoch ihre Macht verlieren. Nur ein reines und jungfräuliches Wesen könne die Mächte des Bösen überwinden. Der letzte Teil der Erzählung wird mit dem Hinweis eingeleitet, daß der Autor in Prag, der Stadt der jüdischen Legende vom Golem, einen alten Kameraden getroffen habe, der in jener unheimlichen Nacht dabeigewesen sei.

Warum erzählt Grau diese abstruse Geschichte, die mit folgenden Worten beginnt: „Es war im Winter des Kriegsjahres 1916 in Serbien. Ich war mit vier anderen Leidensgefährten einem ‚Entlausungskommando‘ (Verzeihung, meine schönen Leserinnen!) zugeteilt. Wir sollten einer beginnenden Flecktyphusepidemie das Wasser abgraben, wenn man so sagen darf. Das war im Grunde ganz einfach. – Mit vier Haarschneidemaschinen größter Kalibers ausgerüstet, rückten wir den langen Haaren der Einwohner auf die Pelle, was meistens nicht ohne Kampf abging – aber das nur nebenbei.“¹⁵

Der Text beginnt geradezu jovial. Grau nutzt bewußt Floskeln aus der Umgangssprache, um seiner Erzählung eine größere Unmittelbarkeit und Glaubwürdigkeit zu verleihen. Wichtig ist die zeit-historische Verklammerung, die der Autor für seinen Text gewählt hat, in der die Gegenwart und die unmittelbare Vergangenheit miteinander verknüpft werden.

Auch die Plakate haben dem Kinobesucher eine Ahnung von der geheimnisvollen Natur des Monstrums vermittelt, ohne ihn jedoch über dessen wahre Identität aufzuklären. Ganz so als würde man ein Gerücht in Umlauf bringen, dessen Überprüfung nur im Kinosaal möglich ist.

Embleme des Schreckens

Obwohl Albin Grau auf seinem Plakat (Abb. 1) für den Film „Nosferatu“ nur fünf Ratten dargestellt hat, ist es ihm trotzdem gelungen, dem Betrachter eine Ahnung von der Vielzahl dieser Tiere zu vermitteln. Schon die beiden Ratten, die vom unteren Bildrand abgeschnitten werden, machen deutlich, daß noch weitere Exemplare unterwegs sind, die alsbald ins Bild springen werden. Aber vor allem dadurch, daß die Nager einem imaginären Kreis

Abb. 1 Albin Grau: Kinoplakat zu „Nosferatu“, 1921 (aus: Luciano Berriatúa, *Los Proverbios Chinos de F. W. Murnau*, 2 Bde., Madrid 1990, Bd. 1, Abb. 307).



eingeschrieben sind, auf dem sich weitere Tiere befinden, wird deutlich, daß wir zwar nur eine begrenzte Anzahl von Wanderratten sehen, es in Wirklichkeit jedoch eine unendliche Menge ist, die sich um die Welt bewegt. In ihrer heimatlosen Wanderschaft umkreisen diese Tiere die Erde.

Schließlich verstärkt die Gestaltung des Wortes „NOSFERATU“ die Suggestion der Bewegung: Die Buchstaben werden einer ansteigenden Linie eingeschrieben, die links unten beginnt und in der rechten oberen Bildecke endet. Eindringlich wird dieser Eindruck durch die Verwischungen unterstützt, die von den Buchstaben ausgehen und Geschwindigkeit suggerieren. Wie ein eisiger Sturmwind weht uns diese Erscheinung entgegen.

Darüber hinaus ist die Darstellung des Monstrums von ausgesprochener Dynamik. Mächtig greifen seine Beine aus und schreiten mit Riesenschritten vorwärts. Außerdem ist sein Oberkörper weit vornüber gebeugt, um Hast und Schnelligkeit der Bewegung zu betonen. Die Tatsache, daß uns dieses Wesen direkt anblickt, erweckt den Eindruck, als ob es einen Moment innehalten würde. Dieser Eindruck wird durch die Haltung der Arme unterstützt, die auf eine solche Weise verschränkt sind, als hätte die Figur ihr hastiges Rennen unterbrochen, um mit ihren insektenartigen Greifarmen gleich zuzuschnappen. Doch dieser erzwungene Stillstand macht die Figur nur noch unheimlicher, denn es ist, als würde sie im nächsten Moment los schlagen. Dramaturgie und Inszenierung des Bildes sind deutlich: Das Monstrum hat uns entdeckt und lauert auf den rechten Moment, um anzugreifen.

Jetzt werden wir uns der gefährlichen Krallen und der spitzen Zähne dieses Wesens bewußt, das uns mit starren Augen fixiert. Um die klandestine Identität des Vampirs zu betonen, hat Grau seiner Darstellung eine Mondsichel beigefügt, die sich unten rechts neben dem linken Bein des Monstrums befindet. Diese zeigt an, daß Nosferatu sein Unwesen in der Finsternis treibt. Offensichtlich ist es tätig, während die Menschen schlafen.

Um den Eindruck der Bedrohung zu steigern, ist für die Darstellung des Monstrums eine starke Untersicht gewählt worden, welche die Räumlichkeit für den Betrachter in eine merkwürdige Spannung versetzt. Einerseits erscheint das Wesen zwar noch weit entfernt, andererseits könnte es uns mit seinen langen Beinen mit einem einzigen Schritt erreichen. In der Nacht überrascht uns dieses Monstrum; während wir schlafen, dringt es wie Ratten in unsere Häuser. Gegen diesen hinterhältigen Gegner sind wir machtlos. Jeder kann zum nächsten Opfer der unheimlichen Gestalt werden.

Zweifelsohne ist dem Künstler ein eindringliches Werk gelungen. Nicht zuletzt, weil er allen Realismus preisgibt und die Darstellung mit wenigen Elementen emblematisch zu verdichten weiß. Lediglich die Wanderratten, das Monstrum und der Schriftzug „Nosferatu“ sind dargestellt. Aber wie gehören alle diese Elemente zusammen? Der Assoziationsspielraum, den die Darstellung in dieser Hinsicht eröffnet, ist sehr präzise. Nächtliche Infiltration, Unreinheit, Krankheit, Aggression des Monsters und damit einhergehend die Opferrolle, die dem Betrachter zugewiesen wird.



Abb. 2 Albin Grau: Kinoplatat zu „Nosferatu“, 1921 (aus: Luciano Berriatúa, *Los Proverbios Chinos de F. W. Murnau*, 2 Bde., Madrid 1990, Bd. 1, Abb. 121).

Auch die anderen Plakate, die Grau für die Werbekampagne gestaltet hat, stellen ähnlich eindringliche Formulierungen dar. Der monströse Charakter des Vampirs kommt besonders gut in demjenigen Plakat (Abb. 2) zum Ausdruck, für das der Künstler ein extremes Hochformat gewählt hat. Nosferatu hat den rechten Arm nach oben gerissen und scheint jederzeit zum Angriff bereit. Die Aufwärtsbewegung wird durch den Schriftzug „NOSFERATU“ betont, der in die rechte obere Bildecke des Plakats führt. Im Hintergrund erkennt man die Schemen von Gebäuden mit getreppten Häusergiebeln, die eindeutig an eine typisch deutsche Architektur erinnern. Um den Eindruck der Schnelligkeit dieses Wesens zu steigern, werden sein rechtes Bein und sein linker Arm von den Bildgrenzen abgeschnitten. Wiederum wird der Eindruck der Bewegung durch die springenden Ratten unterstützt, die durchs Bild huschen. Stärker noch als im ersten Plakat nutzt Grau auch hier das formale Mittel der Fragmentierung.

Ein drittes Plakat (Abb. 3) schließlich bringt eine veränderte Konzeption zum Ausdruck. Ein Wesen, das eine Mischung aus Ratte und Fledermaus mit dem langen Rüssel eines Blutsaugers darstellt, steht auf übereinandergetürmten, offenen Särgen. Diesmal ist es nicht so sehr eine direkte Bedrohung, die zum Ausdruck kommt, als vielmehr der Eindruck einer schleichenden Seuche, die mit diesem Monstrum einhergeht, so als würde eine ansteckende Krankheit aus den Särgen aufsteigen und die Welt verpesten.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß die bestimmende Schnittmenge zwischen den drei Plakaten in den Größen Aggressivität, Unreinheit, Krankheit, Tod, Ansteckung, Seuche, Infiltration und Klandestinität besteht. Wenn man bedenkt, daß mit diesen Bildern für einen Vampirfilm geworben wurde, ist es durchaus bemerkenswert, wie durch die Darstellung eines Monstrums aus einem Gruselroman hier kollektive Ängste beschworen werden. Wichtig scheint mir auch die Tatsache, daß zumindest in einem Plakat der Ort der Handlung mit einer typisch deutschen Stadt in Verbindung zu bringen ist.

Fragt man nach den Gemeinsamkeiten, die Plakate, Werbetexte und die Erzählung von Albin Grau aufweisen, so muß man folgendes feststellen. Einerseits enthalten alle Dokumente – jedes auf seine Weise – die Beschreibung eines Monstrums. Andererseits können die Ratten im Plakat nur mit

der zu Beginn der Geschichte erwähnten Typhusepidemie in Zusammenhang gebracht werden. Darüberhinaus stellt die scheinbar en passant erzählte Rahmenhandlung vom Entlausungskommando eine zeithistorische Markierung dar, die auf den Krieg in Osteuropa verweist, wo es während und nach dem Ersten Weltkrieg verheerende Typhusepidemien gab.

Abschließend gilt es, nicht nur die Inhalte zu betonen, die Albin Grau in seiner Werbekampagne entfaltet hat, sondern auch festzuhalten, mit welcher Massivität er dabei vorgegangen ist. Zwei höchst unterschiedliche Texte können dies deutlich machen. In der Nr. 21 der Filmzeitschrift *Bühne und Film* aus dem Jahre 1921 findet sich ein satirischer Text mit dem Titel „Der erotisch-okkultistisch-spiritistisch-metaphysische Film“ von L. Fritz Albrecht, in dem beschrieben wird, wie ein Mann durch Berlin geht und so viele Plakate des Vampirfilms sieht, daß er am Ende verrückt wird.¹⁶

Interessanter noch ist in diesem Zusammenhang ein anonym publizierter Text in der *Leipziger Volkszeitung*, auf den ich später noch ausführlicher zurückkommen werde. Hier findet sich folgende Charakterisierung der Werbekampagne: „Seit Monaten wird eine Riesenkampagne für einen Film *Nosferatu* entfaltet, mit dem die Welt in der nächsten Zeit beglückt werden soll. Durch Bilder in den illustrierten Zeitschriften und geschickt lancierte Pressenotizen wird immer wieder darauf hingewiesen, daß dieser Film einen besonders geheimnisvollen, sozusagen übersinnlichen Inhalt habe. Sicher ist, daß die Regie nichts gespart hat, um ihr Werk so 'gruselig' als nur irgend möglich zu machen. Den Pressevertretern wurde z.B. die Aufnahme einer Szene gezeigt, in der ein Sarg und Hunderte von Ratten die Hauptsache waren. Und ein gespenstisches Fabelwesen streckt von allen möglichen Reklameflächen seine Krallen nach den Vorübergehenden aus.“¹⁷

Der Zuschauer als Historiker

In der spezifischen Erzählweise des Films findet die Werbekampagne Albin Graus ihre Fortsetzung, beginnt doch „*Nosferatu*“ mit einem Zwischentitel, in dem die Seiten einer anonymen Pestchronik gezeigt werden. Hier wird für den Zuschauer die Frage gestellt, wie die Pest nach Wisborg haben kommen können.¹⁸ Noch bevor die ersten Filmbilder



Abb. 3 Albin Grau: Kinoplakat zu „*Nosferatu*“, 1921 (aus: Luciano Berriatúa, *Los Proverbios Chinos de F. W. Murnau*, 2 Bde., Madrid 1990, Bd. 1, Abb. 120).

gezeigt werden, lesen wir die Vermutung des anonymen Autors, daß es mit der Person Hutters zu tun haben könnte. Daraufhin sieht man Hutter, der sich für seine junge Frau schön macht.

Die Frage nach dem Entstehen und dem Ende der Pest zu beantworten, wird dem Zuschauer mit den ersten Filmbildern abverlangt. Damit wird ihm die Rolle eines Historikers zugewiesen, der alle Szenen des Films in dieser Hinsicht zu befragen hat und die Ursachen der Ereignisse erkennen soll. Mit der Einblendung des Tagebuchs zu Beginn des Films geht also die Aufforderung einher, hinter die Oberflächen der Bilder zu gelangen, um deren wahren Sachverhalt zu begreifen. Am Beginn des Films steht sozusagen ein Imperativ: Schauge nicht nur auf die Bilder, sondern frage dich auch, was sie eigentlich bedeuten!

Die Aufgabe des Historikers wird dem Zuschauer auch insofern zugewiesen, als wir es im Laufe des Films mit höchst unterschiedlichen Quellentypen zu tun haben, deren Wahrheitsgehalt zu über-

prüfen uns zukommt.¹⁹ Briefe werden ebenso gezeigt wie Zeitungsberichte, Logbücher oder Frachtbriefe, sogar eine öffentliche Bekanntmachung findet sich unter den derart verkleideten Zwischentiteln. Diese historisierende Tendenz findet ihren deutlichsten Ausdruck in den unterschiedlichen Schrifttypen der gezeigten Dokumente. Hutters Brief an Ellen ist in Sütterlin verfaßt, eine Zeitungsmeldung über die Ausbreitung der Pest nutzt Frakturschrift, das Logbuch ist in lateinischer Schrift geschrieben, für die Schrift des Vampirbuchs wird eine Type verwendet, die man aus dem 16. und 17. Jahrhundert kennt.

Aber nicht nur die formale Gestalt der Dokumente zeigt der Film vor, sondern auch die Bedingung ihrer Entstehung. Wenn Hutter nach seiner ersten Nacht im Schloß einen Brief an Ellen schreibt, verscheucht er eine Mücke und glaubt, in diesem Tier die Erklärung für die Wunden an seinem Hals gefunden zu haben.²⁰ Wir sehen also, unter welchen Umständen ein Dokument entsteht und damit auch, warum sich in den Briefen und Dokumenten Irrtümer befinden. Hutters Brief wird später, als Ellen ihn erhält, noch einmal gezeigt, und wir verstehen, warum auch seine junge Frau zu einer Fehleinschätzung der Lage verleitet wird. Immer wieder wird uns die Differenz zwischen Dokumenten und wahren Sachverhalt vor Augen geführt.

Das gleiche gilt für den Frachtbrief des Schiffes, auf dem Nosferatu gereist ist. Hierin wird die Ladung, die sich in den Särgen befindet, als Erde für experimentelle Zwecke deklariert. Eine Verknüpfung der Tatsachen dokumentiert auch das Logbuch des Kapitäns. Dieser nimmt den Hinweis des Maates, daß ein unbekannter Passagier an Bord sei, nicht ernst und schreibt daraufhin: „Dritter Tag: 14. Juli. Maat redet irre. Ein unbekannter Passagier sei unter Deck. Kurs: SO. Windrichtung NO. Windstärke: 3,6. Zehnter Tag: 22. Juli. Ratten im Schiffsboden. Pestgefahr.“²¹

Wenn der Kapitän das genaue Datum, die Windrichtung und Windstärke verzeichnet, muß für den Rezipienten der Eindruck von gewissenhafter Objektivität entstehen. Daß er aber im Gegensatz zu dem „irre redenden Maat“ die Situation falsch beurteilt, wird nur für den Zuschauer, nicht aber für die Menschen in Wisborg deutlich, die nach der Lektüre des Logbuches vollkommen falsche Maßnahmen zur Bekämpfung der Pest ergreifen und sich damit Nosferatu ausliefern.

Der Konkurs der „Prana“ und die Folgen

Bouvier und Leutrat haben in ihrer Untersuchung zu „Nosferatu“ darauf hingewiesen, daß Grau mit seiner Werbekampagne des Guten zuviel getan hat. Schon bald stellte sich das dubiose Geschäftsgebaren der Firma heraus, die im Erscheinungsjahr des Films Konkurs anmelden mußte. In der Zeitschrift *Lichtbild-Bühne* aus dem Jahre 1922 finden sich Artikel, die auf die unseriöse Geschäftspraxis der „Prana“ aufmerksam machen.²² Man kann hier erfahren, daß die Werbekampagne mehr gekostet habe als die gesamten Produktionskosten des Films. Wie unseriös überdies die Geschäftspraxis sei, könne man auch daran erkennen, daß man sich nicht um die Rechte des Stoffes gekümmert habe, und die Witwe Stokers nun klage und den Film verbieten lassen wolle, da die Rechte des Romans schon in die Vereinigten Staaten verkauft worden seien.

Dieser Artikel über die „Prana“ in der *Lichtbild-Bühne* blieb nicht ohne Folgen, denn die Redaktion der genannten Zeitschrift erhielt daraufhin eine Postkarte mit antisemitischen Parolen. Dies läßt sich der Mai-Nummer einer anderen Zeitschrift entnehmen, nämlich der *Film-Hölle*, in der ein Spottgedicht auf die „Prana“ als dem vermuteten Absender der Hetzparolen abgedruckt ist. Unter dem Titel „Der Nosferatunichtgut“ findet sich, dem Gedicht noch vorgeschaltet, zunächst folgender erläuternder Text: „Die Prana, die Herstellerin des Nosferatufilms, ist nach Unredlichkeiten ihres Direktors in Konkurs geraten. Als eine Fachzeitschrift diesen Gang der Dinge voraussagte, sandte man ihr eine antisemitische Schimpfkarte.“ Die dritte und vierte Strophe lauten dann folgendermaßen:

„Die Symphonie des Grauens
 Hielt uns noch lange wach.
 Zur Symphonie des Kl – – agens
 Ward sie dann allgemach.
 Doch ward ihr ein Verleger,
 Der nicht verlegen war,
 Zum Ärgerniserreger;
 Der sagte nämlich wahr.
 Und einzig, weil vermeintlich
 Der Hieb zu heftig traf,
 Ward man jetzt judenfeindlich
 Als Ansichtkartograph.
 So kleinlich war, und nichtig
 Der Inhalt des Gemurrs.
 Prana, dein Kurs war richtig,
 Jetzt ist es dein Kon-Kurs!“²³

Wie läßt sich die anonyme Denunziation der *Lichtbild-Bühne* erklären? Vor allem: Warum die antisemitische Hetze? Ohne das beherzte Eintreten der *Film-Hölle* wäre dieser Hintergrund sicherlich nicht überliefert worden.

Kehren wir deshalb noch einmal zu den Plakaten Graus zurück. So eindringlich diese Bilddokumente auch sind, für denjenigen Betrachter, der den Film kennt, muß es doch überraschen, wie wild das Monster im Vergleich zur starren Gestalt des Nosferatu im Film erscheint. Verbunden sind beide Darstellungen des Vampirs dennoch in der Betonung ihrer Rastlosigkeit und dem Motiv der Wanderschaft. Die Eindringlichkeit der konkreten filmischen Gestalt verdankt sich der Lethargie und insektenhaften Monotonie Nosferatus, dessen Verhalten durch Ökonomie bestimmt wird – er bewegt sich langsam und effizient. Nur in der Szene, in der sich Hutter in den Finger schneidet und blutet, ahnt man, wie schnell und zielgerichtet dieses Wesen agieren kann. Doch wenn ich die Lethargie und die Starrheit Nosferatus benannt habe, bedeutet dies nicht, daß für ihn das Motiv der Reise keine Rolle spielt. Im Gegenteil, auch in weiten Teilen der filmischen Erzählung ist der Vampir durch rastlose Wanderschaft charakterisiert: Das hastige Aufladen der mit Erde gefüllten Särge in seinem Schloß, die Reise mit dem Floß auf dem reissenden Fluß, die lange Überfahrt mit dem unter vollen Segeln stehenden Schiff, die nächtliche Ankunft in Wisborg und der Gang zum verfallenen Haus. Ja, selbst wenn Nosferatu nach den vielen Stationen in das baufällige Gebäude eintritt, wird deutlich, daß dies kein Heim und erst recht keine Heimat darstellt, sondern nur einen weiteren Halt auf seiner verhängnisvollen Fahrt bedeutet.

Wanderschaft, Rastlosigkeit, Unreinheit, Verborgenheit, alles das sind Attribute, die in das antisemitische Klischee der Figur des Ahasver gehören. Nun stellt sich die Frage, ob der Film beabsichtigt hat, Nosferatu mit der Gestalt des „Ewigen Juden“ zu identifizieren. Ganz allgemein weisen die Gestalten des „Ewigen Juden“ und des Vampirs schon insofern eine strukturelle Gemeinsamkeit auf, als beide in einem negativen Sinne unsterblich sind. Sie sind nicht erlösungsfähig. Weil sie nicht sterben, können sie auch nicht gerettet werden. Paradoxerweise ist ihre Unsterblichkeit das Zeichen ihrer Verdammung. Sie leben außerhalb des Heils. Daß diese strukturelle Übereinstimmung zwischen Vampir und Ewigem Juden auch schon vor „Nosfe-

ratu“ gesehen wurde, belegt eine Novelle von Matthias Blank mit dem Titel *Ahasverus Brautfahrt*, denn in diesem 1910 veröffentlichten Text ist Ahasver ein Vampir, der das Blut seiner Verlobten aussaugt.²⁴ Es gibt sogar einen Episodenfilm mit dem Titel „Die Tochter Ahasvers – Roman eines weiblichen Vampirs“ von Karl Halden, der im Jahre 1921 uraufgeführt wurde, von dem ich allerdings nur eine Ankündigung in der Zeitschrift *Der Film* habe finden können.²⁵

Um meiner Deutung, die eine Verbindung zwischen der Figur des Nosferatu und dem Klischee vom Ewigen Juden nahelegt, eine sichere Grundlage zu geben, sei das Drehbuch von Henrik Galeen hinzugezogen. Murnaus Exemplar von Galeens Text und eine Liste mit Vorspann und Zwischentiteln befinden sich in der Cinémathèque von Paris. Es handelt sich um eine Schenkung Robert Plumpe, die anlässlich von Lotte Eisners Recherchen für ihr Buch, zu dem Murnaus Bruder eine biografische Skizze beigezeichnet hat, erfolgt ist. Murnaus Exemplar des Drehbuchs, das auf der ersten Seite handschriftlich seinen Namen vermerkt, ist von ihm selbst intensiv annotiert und zum Teil sogar um Zeichnungen ergänzt worden. Insgesamt erlaubt dieses Drehbuch verschiedene Arbeitsphasen zu unterscheiden. Während oben links handschriftlich jeweils die Nummer der Einstellung vermerkt wird, finden sich auf der gegenüberliegenden Seite zumeist der Drehort und die Anzahl der Filmmeter notiert, die für eine Einstellung benötigt wurden. Am unteren Ende der Seite sind handschriftliche Hinweise zu den auftretenden Personen vermerkt, die Kleidung, die sie zu tragen haben und die Tageszeit der jeweiligen Szene, um Anschlußfehler zu vermeiden.

Das Drehbuch vermittelt einen lebendigen Eindruck von der Arbeit. Mehrfach hat Murnau Szenen mit einem Fragezeichen versehen, wenn sie ihm nicht schlüssig erschienen. Außerdem findet sich eine Zahlenkolonne, in der die Filmmeter addiert werden, um eine Vorstellung von der Länge des Films zu erhalten. Die Existenz des vom Regisseur bearbeiteten Drehbuchexemplars ist seit langem bekannt, spätestens seit der Neuauflage von Lotte Eisners Murnau-Monografie, die es im Anhang publiziert hat.

Vergleicht man den Film und Galeens ursprüngliches Drehbuch, so muß man feststellen, daß der Ausbreitung des Bösen im Drehbuch ursprünglich mehr Platz zugeordnet war. Zweimal hätte das

Schiff auf seiner Fahrt vom schwarzen Meer in den Norden Häfen anlaufen sollen, wo die Ratten von Bord gegangen wären, um die Pest zu verbreiten. Diese Sequenzen werden im Film durch diejenige Szene zusammengefaßt, in welcher der Makler Knock dem Wärter die Zeitung stiehlt und von der Ausbreitung der Pest am Schwarzen Meer erfährt. In bezug auf solche Streichungen läßt sich feststellen, daß die Filmversion die Handlung verdichtet, wenige Szenen fassen exemplarisch die Entwicklung zusammen.

Anders muß jedoch die Veränderung des Beginns beurteilt werden. Im Drehbuch kommt Hutter nämlich nicht nur als liebender Bräutigam zu Ellen, sondern tadelt, daß das Essen noch nicht fertig sei. Darauf gibt Ellen schließlich zu, daß sich in der Haushaltskasse kein Geld mehr befinde. Dies bildet insofern einen großen Unterschied zur Filmversion, als die Reise Hutters bzw. seine Bereitschaft, das dubiose Angebot von Knock anzunehmen, anders motiviert erscheint. Er hätte nicht als abenteuerlustiger und leichtsinniger junger Mann gehandelt, so wie er im Film dargestellt wird, sondern aus bitterer Not.²⁶ Ebenso simpel wie effizient wären wir durch diese Szene für das junge Paar eingenommen worden. Zunächst werden wir mit seiner wirklichen Liebe vertraut gemacht, dann mit dem Pflichtbewußtsein des jungen Mannes und der Tapferkeit seiner jungen Frau. Wenn Hutter auf dem Schloß des Grafen mit großem Appetit gesegnet ist, hätte der Zuschauer gewußt, daß solche Szenen seine langen Entbehrungen zum Ausdruck bringen. Eine Misere, die in der schweren Zeit nach dem Ersten Weltkrieg jedem verständlich gewesen wäre.

Außerdem hatte Galeen viele Einfälle, die die Schauergeschichte deutlich machen sollten und die im Film nicht mehr auftauchen. So sollte die Kutsche auf ihrer unheimlichen Fahrt zum Schloß an einem weißen Raben und einem alten Baum vorbeifahren, die höhnisch hinter dem Opfer hergeblickt hätten. Der Drehbuchautor redet ausdrücklich vom „Märchenwald“.²⁷

Der entscheidende Unterschied zwischen Film und Drehbuch ergibt sich aus der Veränderung einer im Film harmlos wirkenden Szene. Wenn Hutter auf seiner Reise zu Graf Orlok in einem Gasthaus Rast macht, wird er von einem in slawischer Tracht bekleideten Wirt aufgefordert, die Reise nicht mehr in derselben Nacht fortzusetzen. Der Wirt will den jungen Mann also davor bewahren, direkt in sein Unglück zu rennen.

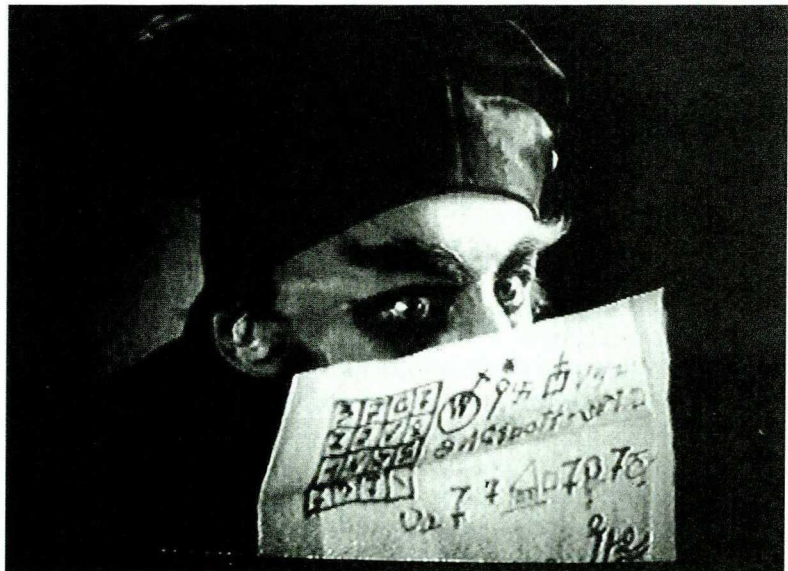
Diese Szene hatte sich Galeen im Drehbuch ganz anders vorgestellt! Denn hier ist der Wirt nach Hutters Ankunft mit folgenden Worten beschrieben: „Aus der Tür tritt der Wirt, ein kleiner alter Jude und blickt nach dem Wagen.“²⁸ Und es heißt weiter: „Währenddessen sind die anderen Fahrgäste ausgestiegen. Huzulen, langhaarig, schwarz. Alle gespenstisch gleich gekleidet und von gleichem Aussehen.“ Diese Szene hätte durchaus mit dem verbreiteten Vorurteil hinsichtlich des Aussehens osteuropäischer, orthodoxer Juden in Verbindung gebracht werden können. Außerdem vermerkt das Drehbuch in bezug auf die Statisten anders als der Film bei der Liste der Darsteller „transsylvanische Juden“.²⁹

Keinesfalls ging es Galeen in dieser Wirtshauszene um ethnografische Authentizität, sondern um ein wichtiges Argument im Rahmen der Erzählung. Der jüdische Wirt hat hier Teil an der Intrige gegen Hutter, die mit Knocks Auftrag an den jungen Mann beginnt. Wenn Hutter im Gasthaus sagt, daß er zu Nosferatu will, heißt es im Drehbuch über den Wirt, der allein hinter dem Schanktisch hätte gezeigt werden sollen: „Der alte krumme Jude horcht auf.“³⁰ Er horcht auf, aber er sagt nichts, denn er spricht durch Taten. Als Hutter – die Szene ist wiederum im Film nicht dargestellt, sondern nur im Drehbuch vorhanden – am nächsten Morgen verschläft, fordert der Wirt den Kutscher ausdrücklich auf, zu warten: „Neben dem Kutscher, der eben aufsitzen will, steht der kleine jüdische Wirt, er hält ihn zurück, ein Fahrgast fehlt noch. Sie blicken zu den Fenstern des Gasthauses hin. Ärgerlich über die Verzögerung, knallt der Kutscher mehrmals gewaltig mit der Peitsche.“³¹

Der Wirt stellt also sicher, daß Nosferatus Opfer auch wirklich in dem Schloß ankommt. Die Szene macht deutlich, daß der Kutscher aus Angst, den Machtbereich des Grafen Orlok in der Nacht passieren zu müssen, auch ohne Hutter aufgebrochen wäre. Im Drehbuch ist es die alte christliche Magd, von der es ausdrücklich heißt, daß sie sich bekreuzigt, die den jungen Mann zunächst retten kann. Sie und nicht der Wirt hätte nach Galeens Willen Hutter gebeten, in der Nacht nicht mehr weiterzureisen. Wichtig ist, daß der jüdische Wirt, der Hutter am nächsten Morgen auffordert, sich zu beeilen und in die Kutsche zu steigen, den jungen Mann seinem Unglück bewußt entgegentreibt.

Der jüdische Wirt hätte ein Verbindungsglied in der Verschwörung, der Hutter zum Opfer fällt, dar-

Abb. 4 Standbild aus „Nosferatu“,
Einstellung Nr. 165.



gestellt. Der Makler Knock, der Wirt und Nosferatu hätten so miteinander im Bunde gestanden. Die jüdische Urheberschaft der Intrige wird auch in einem anderen Motiv zum Thema. Denn wenn Knock zu Beginn des Films den Brief Nosferatus liest, handelt es sich nicht bloß um einen kuriosen Text, sondern um eine Verballhornung kabbalistisch-hebräischer Geheimschrift.³² Außerdem findet sich eines der Geheimzeichen auf dem Rumpf des Schiffes, dessen Mannschaft dem Untergang geweiht ist. In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß der genannte Brief ausführlich interpretiert und als getreue Umsetzung hermetischer Quellen erachtet wurde. Ich glaube dies nicht. Im Gegenteil, wenn der Zuschauer aufmerksam hinschaut, wird er im Brief Nosferatus, den Knock zu Beginn liest, den Davidstern erkannt haben, der in seinem Zentrum ein „S.“ enthält. Noch eindeutiger ist das bisher nicht entdeckte Hakenkreuz (Abb. 4) im Brief Knocks an Nosferatu.³³ In keinem Fall handelt es sich hierbei um ein kabbalistisches Geheimzeichen, sondern ein politisches Erkennungssignal, wofür ich zum Beleg ein antisemitisches Wahlplakat (Abb. 5) zur Reichstagswahl im Jahre 1920 anführe.

Wenn zu Beginn die Frage nach der Entstehung der Pest gestellt wird, ist damit nicht automatisch das Klischee assoziierbar, daß Juden angeblich ansteckende Krankheiten übertragen, sondern es wird vielmehr eine solche Bedeutung latent angelegt, die erst im nachhinein aktualisiert und damit mani-

fest wird. Die jüdisch-kabbalistischen Schriftzeichen, die Knock und Nosferatu verbinden, tun ein übriges. Das Zeichen an der Wand des Schiffes setzt diese Deutung fort. Alle diese Zeichen blei-



Abb. 5 Anonym: antisemitisches Wahlplakat zur Reichstagswahl im Jahre 1920, (aus: Nachum T. Gidal, *Die Juden in Deutschland von der Römerzeit bis zur Weimarer Republik*, Köln 1997, S. 327).

ben für sich im Modus der Latenz, werden aber in ihrer Verbindung manifest. Die Entdeckung der jüdischen Verschwörung geht mit einer Akkumulation von Bedeutung einher. Konkret vollzieht sich dies so, daß die Aufmerksamkeit des Zuschauers für diesen Sachverhalt zunächst geweckt werden muß. Die beschriebenen Szenen und Motive des Drehbuches, die teilweise in den Film übernommen wurden, haben gleichzeitig eine vor- und eine rückverweisende Funktion. Die Gasthausszene im Drehbuch Galeens hätte die Latenz ein einziges Mal durchbrochen und manifest die jüdische Identität eines Mitverschwörers aufgezeigt.

Weitere Szenen des Films sind zu nennen, die erst vor dem Hintergrund von Galeens antisemitischem Entwurf einen zusätzlichen Sinn erhalten. Wenn Nosferatu bei seiner Ansicht der Verträge zufällig das Medaillon mit dem Bildnis von Ellen sieht, eine Szene die im Roman Stokers nicht zu finden ist, handelt es sich um das Klischee des Juden, der die Frau des Goi begehrt. Die Hast, mit der Nosferatu nun bereit ist, das verfallene Haus zu kaufen, erhält so ihre Erklärung.

Auch das Vorurteil, daß die Juden die Brunnen vergiften und deshalb schuld an der Pest seien, findet im Film eine Bestätigung. Ausdrücklich heißt es schon im Drehbuch: „Platz mit Brunnen: Nosferatu Sarg im Arm. Steht inmitten des Platzes und blickt sich witternd um.“³⁴ Die angebliche sexuelle Gier der Juden wird auch in der Szene deutlich, in der Nosferatu in das Zimmer von Ruth gelangt. Die schon kranke junge Frau ist allein, da ihr Bruder unterwegs ist, um Professor Bulwer zu holen. Nun öffnet ein Windzug das Fenster und löscht die Kerze. Erschreckt versucht die junge Frau nach dem Diener zu läuten, der jedoch tief schläft und das Glöckchen nicht hört. Die nächste Einstellung zeigt, wie Ruth die Hände verzweifelt vor ihr Gesicht schlägt. Ohne daß wir Nosferatu gesehen haben, legt die Sequenz nahe, daß der Vampir zu der jungen Frau kommen wird, um sie zu schänden.

Wenn Hutter ganz zu Beginn des Films auf dem Weg zu Knock ist, begegnet er Professor Bulwer, der ihm sagt, daß man seinem Schicksal nicht entgegen könne und ihm dann freundlich auf die Schultern klopfte. Dieser Szene folgt ein Zwischentitel, in dem man lesen kann, daß über den Makler Knock vielerlei Gerüchte im Umlauf sind. Nun sehen wir Knock in die Lektüre eines Briefes vertieft vor einem Pult sitzen. Dann werden die mysteriösen kabbalistischen Schriftzeichen gezeigt.

Das Drehbuch war hier deutlicher. Nachdem durch einen Titel „Professor Bulwer“ eingeblendet worden wäre, hätte sich folgende Szene entwickeln sollen: „Die Strasse entlang schreitet rüstig doch langsam Professor Bulwer, er freut sich des Morgens und des Lichts. Energisch schlägt auf. Auf einmal bleibt er stehn und wendet sich um. Wer rennt denn da so hastig hinterdrein? Ist das nicht Hutter? Er packt den Vorbeigehenden am Aermel. Hält ihn fest. Erfreut grüsst Hutter. Bulwer lacht und sagt, ihm tief in die Augen blickend: (Titel: So hastig, junger Freund? Man kommt jederzeit früh genug ans Ziel.) Hutter wills natürlich nicht begreifen. Er muss rasch ins Büro. Er grüsst nochmals und nochmals. Bis er sich lachend losgerissen hat und fortstürmt. Einen Augenblick steht noch Bulwer, dann nimmt er rhythmisch seinen Spaziergang wider auf.“³⁵

Jetzt wäre der Zwischentitel „Knock – ein Häusermakler“ erfolgt. Das, was im Film wie jugendlicher Ungestüm erscheint, wenn Hutter schnellen Schrittes die Straße entlangkommt und auf Bulwer trifft, war einmal als Inszenierung der sprichwörtlichen jüdischen Hast im Gegensatz zur deutschen Gemütlichkeit gemeint und hätte die Erscheinung des Häusermaklers Knock in gewisser Hinsicht vorbereitet. So als wäre Hutter schon im Banne Knocks, ohne dies selbst jedoch bemerkt zu haben.

Deutschland als Opfer einer jüdischen Verschwörung

Vorurteile sind resistent gegenüber wissenschaftlichen Argumenten, insbesondere wenn es sich um rassistisch-nationalistische Klischees handelt. So gehörte die Vorstellung, daß Juden ansteckende Krankheiten übertragen, zu den zählebigsten Legenden des Antisemitismus. Diese bis ins Mittelalter zurückreichenden Vorstellungen erhielten in der Zeit des Ersten Weltkriegs neue Nahrung. Ostjüdische Einwanderer wurden als die Überträger von Flecktyphus angesehen, und im Jahre 1918 erging ein preussischer Ministerialerlaß, der es verbot, ostjüdische Arbeiter für Deutschland anzuwerben. Im Rahmen dieser Debatte kleideten sich alte Klischees in neue Gewänder.³⁶ So wurden höchst „wissenschaftlich“ die Lebensbedingungen orthodoxer Juden untersucht, die zur Entstehung und Ausbreitung der Krankheit geführt haben sollten. In diese antisemitische Welle fällt im Jahre 1920 eine natio-

nalistische Kampagne, die eine Volksabstimmung darüber fordert, ob noch weitere Ostjuden nach Deutschland einreisen dürften.³⁷ Wenn man so will, verbreitet auch Galeens Drehbuch in diesem Zusammenhang eine xenophobe Stimmung.

Folgt man dem Historiker Ludger Heid, so bildete sich das mit Vorurteilen belastete Bild des Ostjuden in der Mitte des 19. Jahrhunderts heraus.³⁸ Im Anschluß an den Ersten Weltkrieg bis in die ersten Jahre der Weimarer Republik formierte sich der organisierte Antisemitismus in Deutschland, dem die Vorurteile gegenüber Ostjuden als eine Art Katalysator dienten.³⁹ Die Bezeichnung Ostjude wurde im antisemitischen Sprachgebrauch zum Synonym für Schieber, Spekulant und Wucherer. Selbst für die Wohnungsnot in den Großstädten wurden die Ostjuden verantwortlich gemacht. Man denke hier an das Ende des Films, als die aufgebrachte Menge den aus dem Irrenhaus geflohenen Häusermakler Knock verfolgt. In dieser Sequenz erhebt sich also das deutsche Volk, dessen Elend und Wohnungsnot deutlich wird, gegen den jüdischen Spekulant. Zahlreich strömen die Menschen aus schmalen Häusern in die engen Gassen, um Knock zu verfolgen. Wiederum eine Erfindung Galeens, die sich nicht in der Romanvorlage von Bram Stoker findet.

Liest man die Rezensionen zu „Nosferatu“ aus den 20er Jahren, überwiegen die positiven Urteile. Man lobt die formale Gestaltung, die Leistung der Schauspieler und des Regisseurs oder betont die stimmungsvollen Bilder. Immerhin hat sich ein Rezensent kritisch über den Inhalt des Films geäußert. In der *Leipziger Volkszeitung* vom 15. März 1922 wird der Verdummungscharakter von „Nosferatu“ herausgestellt, wenn der Autor hinter dem Film eine gezielte Aktion rechter Industrieller vermutet. Seit dem Ende des Krieges trübe der Rummel um den Okkultismus allgemein den Blick für die Wahrheit. Durch den Blick auf das Übernatürliche soll der Mensch von der politischen Wirklichkeit abgelenkt werden.⁴⁰

Ob sich das Monster Nosferatu wirklich mit dem Bild des „Ewigen Juden“ in Zusammenhang bringen läßt, ist nicht mit Sicherheit zu beantworten. Aber vielleicht ist diese Frage auch falsch gestellt. Sie muß vielmehr lauten: Finden sich im Film Motive, die es dem Betrachter erlauben, antisemitische Klischees zu assoziieren? Ist also im Film eine Aussage angelegt, die dieser zwar selbst nicht mehr ausspricht, die aber vom Betrachter der 20er Jahre hätte ergänzt werden können?

Mit dem Antisemitismus der Weimarer Zeit geht eine Metaphorik des Vampirismus einher, in der vom deutschen Volkskörper die Rede ist, der durch ausländische Parasiten ausgesaugt werde.⁴¹ Aber auch allgemein könnte man den Vampirismus mit Legenden vom jüdischen Ritualmord in Verbindung bringen, bei dem das Blut der Christen getrunken wird. Hutters Ehefrau Ellen wird zur jungfräulichen, deutschen Märtyrerin, deren Blutopfer die Welt von Nosferatu erlöst. Schließlich muß auch auf die Physiognomie des Vampirs hingewiesen werden, dessen Profil einem Handbuch der Rassenkunde entstammen könnte.

Meiner Interpretation gemäß war das Drehbuch zum Film ursprünglich als eine antisemitische Hetzkampagne geplant gewesen, deren eigentliche Gefährlichkeit gerade darin bestanden hätte, daß der rassistisch-nationalistische Inhalt nicht offen ausgesprochen worden wäre, sondern diese Deutung vom Betrachter aktiv hätte vollzogen werden müssen und dadurch einer eigenen Erkenntnis gleichgekommen wäre. Wenn man so will, werden Latenz und Unterstellung zu den eigentlichen Modi der Filmerzählung. Der Zuschauer vollzieht die Erkenntnis der jüdischen Verschwörung als Akkumulation antisemitischer Motive. Wobei das Perfide dieser Inszenierung gerade darin besteht, daß sogar noch die Unsicherheit über die Verschwörung als Argument für ihre Existenz und die Verschlagenheit ihrer Urheber erscheint. Deren Wirken ist so geschickt verborgen, daß es niemals wirklich faßbar wird.

In Deutschland erhielt der Mythos von der jüdischen Weltverschwörung im Jahre 1920 entscheidenden Auftrieb. Nun erschienen zum ersten Mal *Die Protokolle der Weisen von Zion*. Im ersten Monat nach ihrem Erscheinen erlebte die kleine Schrift schon zwei Nachdrucke und drei weitere bis Ende 1920, die Gesamtauflage kletterte rasch auf 120.000 Exemplare.⁴² Bekanntlich stellt der Text der *Protokolle* eine Fälschung des russischen Geheimdienstes dar, in dem minutiös die Techniken beschrieben werden, mit denen die Juden angeblich versuchen, die Herrschaft über die Welt zu erlangen. Einmal mehr findet sich hier der konspirative Charakter des Judentums behauptet, dem durch die Quellenfiktion von Protokollen die Aufgabe zukommt, sich selbst zu entlarven. Wie gut die antisemitische Hetze in den 20er Jahren funktionierte, belegen mehrere Exzesse und Austreibungen im Jahre 1923, aber auch die Ermordung

des Reichsaußenministers Walther Rathenau im Juni 1922.⁴³ Die Attentäter handelten in der Überzeugung, Rathenau sei selbst einer der „Weisen von Zion“.⁴⁴

Wenn mit wenigen Worten die antisemitische Stimmung der frühen 20er Jahre charakterisiert wurde, ging es darum, den Kontext für die Entstehung des Drehbuchs und die Rezeption des Films in Erinnerung zu rufen. Denn nur so läßt sich entscheiden, ob die Metaphern „heiß“ und auf eine aktuelle Wirklichkeit zu übertragen sind, oder „kalt“ und lediglich eine immanente Lektüre verlangen. Galeen redet in seinem Drehbuch nur scheinbar über die Vergangenheit, in Wirklichkeit nutzt er diese nur, um die Gegenwart zu beschreiben. Auch die Postkarte mit antisemitischen Parolen an die Zeitschrift *Lichtbild-Bühne* erhält jetzt eine Erklärung. Weil sie die Wahrheit über die Ostjuden zum Ausdruck gebracht habe, wähnt sich die „Prana“ als Opfer einer jüdischen Kampagne.

Daß eine solche Interpretation bisher nicht versucht wurde, hat zunächst einmal eine einfache biografische Erklärung. Murnau war mit Sicherheit kein Antisemit. Zum einen war sein Freund und Lebensgefährte Schmidt Degele „Halbjude“, zudem gehörte Murnau in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg einem ausgesprochen jüdischen Intellektuellenmilieu an.

Mehr noch, ich glaube, daß der deutsche Regisseur versucht hat, den Antisemitismus des Films zu eliminieren. Verändert er doch gezielt die beiden Sequenzen von „Nosferatu“, die eine solche Lektüre forciert hätten. Einerseits streicht er die Szene zu Beginn, in der vom Hunger des jungen Paares die Rede ist – also den Hinweis auf das Elend der unmittelbaren Nachkriegszeit –, andererseits verändert er die Identität des „kleinen, jüdischen Wirtes“. Diese Abänderungen sind äußerst effizient. Murnau historisiert, um zu enthistorisieren.

Aber grundsätzlich besteht für eine heutige Interpretation die Schwierigkeit, daß der Antisemitismus vor und nach 1933 eine andere Bedeutung hat. Uns ist die Selbstverständlichkeit, ja die Alltäglichkeit des Antisemitismus der frühen 20er Jahre fremd.

Außerdem muß im Zusammenhang des Antisemitismus darauf hingewiesen werden, daß Henrik Galeen, dem wir ja auch das Drehbuch zum „Golem“ verdanken, selbst Jude war. Worauf auch seine Emigration nach 1933 und sein beherztes Auftreten gegen Hitler-Deutschland hinweisen.⁴⁵ So

widersinnig uns erscheinen mag, daß ein Jude ein antisemitisches Drehbuch verfaßt, so wenig ungewöhnlich war es doch in einer Zeit, in der es einen tiefgreifenden Konflikt zwischen den assimilierten, deutschen Juden und den immigrierten Ostjuden gab.

Die doppelte Identität des Vampirs: Graf Orlok und Nosferatu

Wenden wir uns noch einmal der Gestalt des Monstrums zu. Im Vergleich zu Stokers virilem Dracula erscheint Graf Orlok hager und schwächlich. Doch im Vergleich mit seinem literarischen Vorgänger ist das Filmmonster unendlich effizienter. Das Unheil, das Nosferatu auf seiner Reise nach und in Wisborg anrichtet, hätte von keinem Vampir-Individuum à la Dracula angerichtet werden können.⁴⁶ Um diese völkervernichtende Kraft plausibel erscheinen zu lassen, verleiht der Film dem Grafen Orlok in Form der Ratten eine kollektive Existenz.⁴⁷ Zu einem nicht geringen Anteil verdankt sich die Faszination von „Nosferatu“ dieser Inszenierung des Monstrums. Der doppelten Identität des Vampirs entspricht der Wechsel seines Namens. Als Individuum ist das Monstrum mit dem Grafen Orlok gleichzustellen, seine kollektive Identität jedoch kommt erst im Namen Nosferatu zum Ausdruck.

Die erste Nennung dieses Wortes erfolgt schon ganz zu Beginn des Films in der anonymen Pestchronik, in der wir eine gleichermaßen unheimliche wie poetische Erklärung erhalten: „Nosferatu. Tönt dies Wort Dich nicht an wie der mitternächtliche Ruf eines Totenvogels. Hüte Dich es zu sagen, sonst verblassen die Bilder des Lebens zu Schatten, spukhafte Träume steigen aus dem Herzen und nähren sich von Deinem Blut.“⁴⁸

In den folgenden Szenen ist zunächst nur mehr vom Grafen Orlok die Rede, ohne daß wir wüßten, daß die beiden Namen zwei Seiten ein- und desselben Wesens bezeichnen. Die nächste Nennung des Wortes Nosferatu erfolgt in einer altertümlichen Abhandlung über Vampire, die Hutter während seiner Reise nach Transsylvanien im Zimmer des Gasthofes findet.

Auch hier wird das Erscheinen des Wortes Nosferatu aufwendig inszeniert, sieht man doch zunächst das Titelblatt des Buches, auf dem sich allerlei Geheimzeichen und folgende barock annu-

tende Titelei findet: „Von Vampyren erschrecklichen Geistern, Zauberreyen und den sieben Todsünden.“ Auch der Text des Buches nutzt die historisierende Sprachform: „Aus dem Samen Belials erstund der Vampyr Nosferatu, als welcher lebet und sich nähret von dem Blute der Menschheit unerlöset hauset er in erschrecklichen Höhlen, Grabkammern und Särgen, so gefüllet seyen mit gottverfluchter Erde von den Aeckern des schwarzen Todes.“⁴⁹

Diese Textquelle ist insofern wichtig, als durch das „erschreckliche Vampyrbuch“ eine weitere Dimension des Monstrums deutlich wird. Ist es doch nicht nur durch das Auseinanderfallen von kollektiver und individueller Identität gekennzeichnet, sondern auch durch eine historische Existenz, die durch die Epochen zu reichen scheint. Ein barockes Werk erklärt uns die Gegenwart des Jahres 1838. Außerdem scheint mir wichtig zu sein, daß das Buch eine Genealogie des Nosferatu entwirft, die, wenn vom Samen Belials die Rede ist, sich bis in das Alte Testament zurückverfolgen läßt, wo der hebräische Name Belial den Teufel bezeichnet.

Die immer wieder eingeblendete anonyme Pestchronik redet zum einen von Nosferatu, zum anderen von „dem“ Nosferatu. Auch dies betont eine gewisse Ambivalenz, weil der bestimmte Artikel deutlich macht, daß es sich nicht um einen Namen, sondern eine Gattungsbezeichnung handelt. Diese variable Identität des Monstrums findet in seinen Verwandlungskünsten eine Fortsetzung. Wenn Hutter auf dem Schloß des Grafen ankommt, trägt Orlok eine merkwürdige Mütze und verbirgt notdürftig die seltsame und furchteinflößende Form seiner Hände, indem er sie krampfhaft verschränkt. Höflich weist er dem Ankömmling den Weg und scheint besonders gastfreundlich zu sein, wenn man den reich gedeckten Tisch sieht. Wenn der Graf Hutter nun sogar vorschlägt, mit ihm den weiteren Abend zu verbringen, stellt er sich als vermeintliches Beispiel vollendeter Gastfreundschaft heraus.

Erst in der folgenden Nacht erfahren wir, wie die Gestalt von Orlok wirklich aussieht. Mit langen Krallenhänden und großen Fledermausohren wartet er vor der Tür seines Opfers. Sodann entdeckt Hutter den Sarg des Grafen und erkennt ihn als einen Untoten, als Wesen zwischen Tot und Leben. Die nächsten Sequenzen, die für Nosferatu relevant sind, sind diejenigen, in denen der Film nahelegt, seine Existenz mit der Präsenz von Ratten zu iden-

tifizieren. Wenn man so will, wird die Identität des Grafen Orlok in der genannten Abfolge immer stärker entindividualisiert. Mit anderen Worten: Orlok ist in Wirklichkeit nur ein Scheinindividuum. Er stellt die Verkörperung einer „rassischen Identität“ dar, die mit dem „Samen Belials“ ihren Ursprung nimmt und immer neue Gestalten annehmen kann, um uns über ihre wahre Natur zu täuschen.

Darüber hinaus gelingt es dem Film, mit der Figur des Vampirs einen Realitätssprung stattfinden zu lassen, der das Leben seiner Opfer zu einem Alptraum werden läßt. Nosferatu ist eine Figur mit telepathischen Kräften, der die Eigenschaft zukommt, die Wirklichkeit aufzulösen und Licht in Schatten zu verwandeln. Hier gelingen Murnau eindringliche Filmbilder. Hutters Anwesenheit auf dem Schloß geht mit einem Wirklichkeitsverlust einher, der ihn im wahrsten Sinne des Wortes zu einem Schatten seiner selbst werden läßt. Am Morgen nach dem ersten Biß des Vampirs erwacht der junge Mann in einem Stuhl, während sein Schatten an der rückwärtigen Wand ein bedrohliches Eigenleben zu führen beginnt. Nosferatu ist nicht bloß ein gefährliches Wesen, sondern er wird als Negation des Lichts zum Prinzip des Bösen stilisiert. Der Schatten bezeichnet aber auch den Abstieg vom Licht zur Finsternis, die Transformation im Sinne der Abnahme von Lebenskraft, die mit dem Biß des Vampirs den Lebenden widerfährt. Ganz so, wie es zu Beginn des Films in der Pestchronik heißt: „Hüte Dich es [das Wort Nosferatu; J.M.] zu sagen, sonst verblassen die Bilder des Lebens zu Schatten“. Die Leistungsfähigkeit der Schatten-Metaphorik besteht gerade darin, daß sie einerseits den sich ausschließenden Widerspruch zwischen Licht und Finsternis zum Ausdruck bringt, andererseits die graduelle Abstufung zwischen diesen beiden Größen betont, den Abstieg zur Dunkelheit sinnfällig macht, so daß man geradezu von einer ontologischen Dimension der Bildlichkeit sprechen möchte.

Mehrfach wird die Konfrontation des Vampirs mit seinen Opfern im Sinne einer optischen Negation inszeniert. Das wird deutlich durch das umgekehrt proportionale Verhältnis in der Beleuchtung von Täter und Opfer. Wenn sich Ellen am Ende des Films dem Vampir hingibt, um ihn dadurch zu zerstören, beginnt diese Sequenz mit einer Einstellung, in der sie magisch zum Fenster ihres Schlafzimmers hingezogen wird. Wir sehen ihre weiße



Abb. 6 Standbild aus „Nosferatu“,
Einstellung Nr. 613.

Gestalt, die sich hell vor der finsternen Nacht abzeichnet. Nach dem Schnitt erkennen wir die dunkle, lauende Gestalt Nosferatus am gegenüberliegenden Fenster. Diese Parallelisierung macht nicht nur die Bedrohung deutlich, sondern zeigt auch, daß sich der Vampir zu seinem Opfer im Sinne einer negativen Spiegelung verhält. Dies zeigt sich auch, wenn Hutter auf dem Schloß des Grafen ankommt. Die Sequenz zeigt zunächst Nosferatu vor dunklem Hintergrund von vorne beleuchtet, während man nach dem Schnitt Hutter als schwarze Silhouette vor hellem Hintergrund erkennt.

Bouvier und Leutrat haben darauf hingewiesen, daß die Darstellung des Vampirreichs vorwiegend mit Gegenlichtaufnahmen einhergeht. Wenn man zum ersten Mal das Schloß des Grafen sieht, liegt es unangreifbar hoch auf einem Felsen und wird im Gegenlicht gezeigt. Dies gilt ebenso für das pestverseuchte Schiff, für dessen Darstellung Murnau dieselbe Inszenierung wählt. Der Sinn dieser Konzeption ist klar, denn durch diese technische Maßnahme reduzieren sich die Gegenstände auf einen Umriß ohne jedwede plastische Ausdifferenzierung, die nur den Lebenden zukommt.⁵⁰

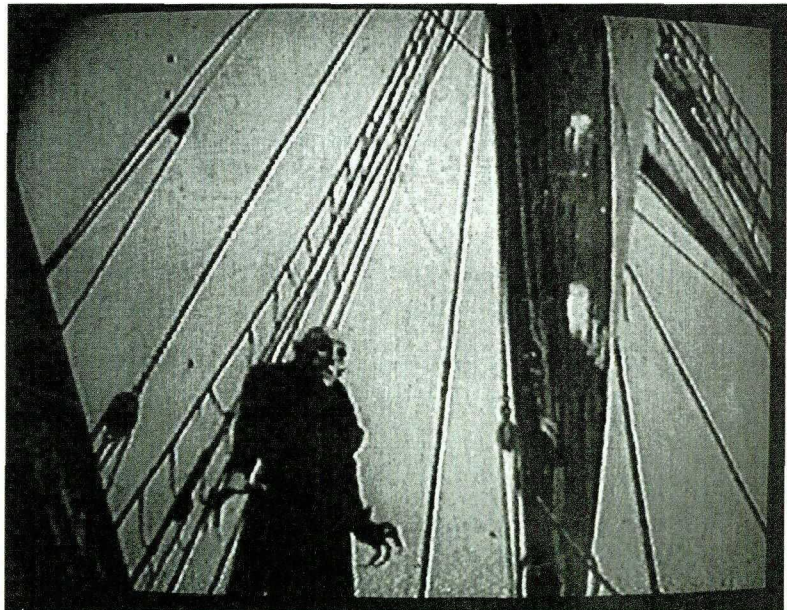
Im Netz der Spinne

Immer wieder ist die optische Qualität von Murnaus „Nosferatu“ herausgestellt worden. Bilder

von Caspar David Friedrich, Alfred Kubin und Franz Marc wurden hinzugezogen, um die visuelle Raffinesse des Films zu belegen. Bei einem solchen Auflösen des Films in Einzelbilder verstellt man sich leicht den Blick für spezifisch-serielle Möglichkeiten der Filmsprache wie Vor- und Rückverweise durch motivische Verknüpfungen. Denn das Konzept der Verschwörung bestimmt auch die Organisation der Bilder. Der Betrachter ist zunächst einmal ähnlich nichtsahnend wie der junge Hutter. Erst im nachhinein werden die Zeichen lesbar, lassen sich Motive verknüpfen.

Ihre anschaulichste Inszenierung erhält die Verschwörung durch die Verwendung der Netzmetapher. Sowohl Bouvier und Leutrat als auch Berriatúa haben einzelne Szenen erwähnt, in denen Nosferatu einer Spinne gleich erscheint. In der Tat ist die Netzmetapher das bestimmende optische Leitmotiv des Films. Wenn man so will, findet die Idee der Verschwörung hierdurch ihr sinnfälliges optisches Äquivalent. Das Netz bleibt für seine Opfer solange unsichtbar, bis sich diese verstrickt haben. Grau und Murnau wissen diese Metapher auf vielfältige Weise zu inszenieren. Wenn Nosferatu am Ende des Films die Treppe zu Ellens Schlafzimmer hinaufsteigt, sieht man ihn als drohenden Schatten an der Wand. Dabei wirft auch das Treppengeländer (Abb. 6) einen Schlagschatten, so daß es aussieht, als würde sich der Vampir wie eine Spinne auf den Fäden ihres Netzes seinem Opfer nähern.

Abb. 7 Standbild aus „Nosferatu“,
Einstellung Nr. 423



Das gleiche gilt für die Szene im Schloß des Ungeheuers, als sich Hutter während des Nachtmahls in den Finger schneidet. Der ansonsten apathisch erscheinende Nosferatu schnellst vor wie eine Spinne, die darauf aus ist, ihr Opfer zu erbeuten und auszusaugen. Optisch wird dies durch den Fußboden sinnfällig, dessen Abfolge schwarz-weißer Fliesen die grafische Struktur eines Netzes assoziieren läßt. Während sich der Vampir auf Hutter zubewegt, ist die Einstellung so gewählt, daß man im Hintergrund diesen Netz-Boden erkennt. Schon kurz zuvor, als Hutter im Schloß zu Abend ißt, sieht man den reichgedeckten Tisch auf dem Netzmuster des Fußbodens. Während Hutter glaubt, gut bewirtet zu werden, sitzt er, ohne es zu merken, schon im Netz der Spinne. Das gleiche gilt für die Sequenz, in der Nosferatu in die Kammer Hutters eindringt. Über den Netzboden hinweg bewegt er sich auf sein Opfer zu. Schon in der nächsten Szene geht es weiter, denn als sich Hutter in sein Bett zurückzieht, werfen die Sprossen dieses Möbels Schatten, die wiederum an ein Netz gemahnen. In der darauffolgenden Sequenz am nächsten Morgen, wird er zunächst schlafend gezeigt und erinnert an ein gelähmtes Opfer im Netz der Spinne. Ohne Unterlaß wird diese Metapher inszeniert. Immer wieder sieht man Schlagschatten von Fensterkreuzen oder schaut durch diese hindurch.

Das Netz ist gleichermaßen ein Bild aktueller wie auch potentieller Bedrohung. Vor allem die

Szenen auf dem Schiff variieren auf kunstvolle Weise die Netzmetapher. Am deutlichsten sieht man diese inszeniert, wenn Nosferatu (Abb. 7) in Untersicht aus dem Laderaum heraus fotografiert wird. Hinter dem Monstrum sieht man die Takelage des Schiffes, die an die Fäden eines Netzes erinnert. Besonders gelungen ist in dieser Hinsicht auch diejenige Szene, in welcher der kranke Seemann in einer Hängematte liegt. Er sieht aus wie ein Insekt, das nach dem Biß der Spinne verpuppt wurde und nun zur Bewegungslosigkeit verdammt im Netz hängen wird, bis die Spinne hungrig zu ihm zurückkehrt. Als der kranke Seemann beunruhigt aufsteht, nachdem Kapitän und Matrose ihn verlassen haben, sieht man sogar, daß seine Hand an einem Seil festgebunden ist oder es doch zumindest hält.

Geradezu kunstvoll ist auch diejenige Szene, in welcher Ellen im Hause Hardings nachts aufwacht und schlafwandlerisch auf den Balkon geht. Wie ein großer weißer Falter bewegt sie sich vor dem gefährlichen Netz der Spinne. Während ihre weiße Gestalt auf der Balustrade am Fenster vorbeischiebt, erkennt man dessen schwarze Sprossen im Fenster und das bis dahin unsichtbare Netz wird sichtbar. Zum ersten Mal erscheint die Netzmetapher im Büro von Knock. Das Licht läßt einen starken Schlagschatten des Fensterkreuzes an die Wand fallen. In perspektivischer Verzerrung erscheinen die Schatten der Stäbe wie die Fäden eines Netzes.

Das Drehbuch Murnaus ist hier handschriftlich annotiert. Einerseits schreibt er „Tages-Sonne!“ unter die Szene, andererseits findet sich am oberen Ende der Seite der Hinweis „Fensterrahmen Knocks mitnehmen!“, womit der Blick durch das Fensterkreuz auf das gegenüberliegende öde Haus gemeint ist.⁵¹ Wenn Nosferatu später in der Stadt ankommen und mit seinem Sarg durch die nächtlichen Straßen laufen wird, ist man so sehr auf die Netzmetapher konditioniert, daß man glaubt, er würde die ganze Stadt einspinnen, scheint doch die Auswahl der gezeigten Häuser durch ihre kleinteilige grafische Struktur bestimmt. Dieses optische Leitmotiv allerdings ist nicht erst nachträglich durch Grau oder Murnau hinzugekommen, sondern war schon im Drehbuch angelegt. Ausdrücklich vermerkt das Drehbuch für die Szene, in der Hutter nach seiner ersten Nacht im Schloß erwacht: „Einstellung zum Fenster. Hoch und vielscheibig. Morgenlicht fällt herein.“⁵² Der netzartige Schlagschatten als optische Konsequenz wird Galeen natürlich bewußt gewesen sein. Hat man jedenfalls einmal die Leitmetapher des Netzes erkannt, bemerkt man, daß der Film diese Idee geradezu inflationär gebraucht.

Nun gäbe es viele mögliche Beispiele, um die Verbreitung der Netzmetapher für eine Verschwörung im allgemeinen und die jüdische Konspiration im besonderen zu belegen. Ich wähle hier einen ausgesprochenen Bestseller des Antisemitismus aus dem 19. Jahrhundert. Das Titelblatt (Abb. 8) der Schrift des fanatischen Antisemiten August Rohling *Der Talmud-Jude*, die 1871 zum ersten Mal und von nun an in immer neuen Auflagen erscheint, zeigt das Netz der Spinne, welches der Leser mit den Absichten des jüdischen Talmud gleichsetzen soll, von dem Rohling glaubte, daß er alle möglichen Verbrechen nahelege wie Ritualmord, Diebstahl, Betrug, Meineid und als Besonderheit die Geheimhaltung des talmudischen Wissens um jeden Preis.⁵³

Es ist schwer zu begreifen, warum eine solche Lesart des Films bisher nie versucht wurde, denn es wurde darauf hingewiesen, daß die Existenz des vom Regisseur bearbeiteten Drehbuchexemplars seit langem bekannt ist. Spätestens seit der Neuauflage von Lotte Eisners Murnau-Monografie, die es im Anhang publiziert hat. Ist es Murnau durch die

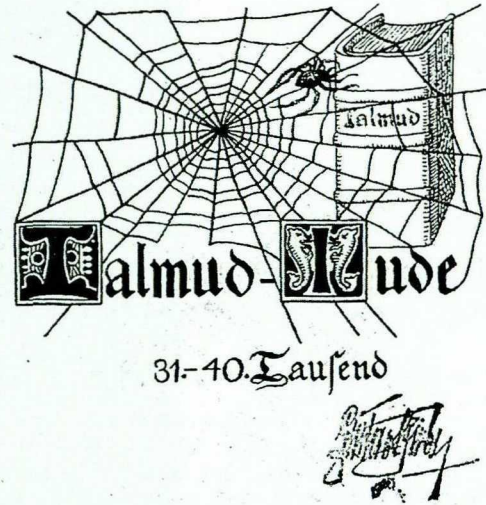


Abb. 8 Anonym: Titelblatt aus *Der Talmud-Jude* von August Rohling, 1871 (aus: *Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen*, hrsg. vom Jüdischen Museum der Stadt Wien, Wien 1995, Abb. 127).

Eliminierung zweier Szenen mit dem jüdischen Wirt und der Veränderung des Filmanfangs wirklich gelungen, eine antisemitische Lektüre zu verhindern? Wie auch immer die Absichten von Murnau, Galeen und Grau zu bewerten sind, geplant war der Film als Kampagne, mit der vehement gegen jede weitere Einwanderung ostjüdischer Emigranten Stellung genommen worden wäre. Ob dahinter tatsächlich rechte Industrielle als Geldgeber zu vermuten sind, muß offenbleiben. Die hier vorgelegte Interpretation läßt in „Nosferatu“ jedenfalls Spuren eines Zeitgeistes aufscheinen, die auch Murnaus Streichungen nicht vollständig austilgen konnten.

- 1 Der vorliegende Studie wurde ermöglicht durch die Förderung des Deutschen Historischen Instituts in Paris. Dem Direktor, Herrn Prof. Dr. Werner Paravicini, sei herzlich gedankt. Für Hinweise und Korrekturen danke ich ferner Stefan Haubner, Petra Lange-Berndt, Stefan Petzold und Rainer Vowe.
- 2 Bei der Kopie, mit der ich gearbeitet habe, handelt es sich um die durch die Cineteca di Bologna im Jahre 1994 restaurierte Fassung des Films. Sie enthält die originalen Zwischentitel. Außerdem wurde die Virage des Films rekonstruiert. Eine Darstellung der Überlieferungsgeschichte findet sich bei Enno Patalas, *Nosferatu non vuole morire*, in: *Cinegrafie*, Heft 8, 5. Jg., 1995, S. 109-115, hier S. 113.
- 3 Vgl. hierzu besonders die Analyse von Luciano Berriatúa, *Los Proverbios Chinos de F. W. Murnau*, 2 Bde., Madrid 1990, Bd. 1, S. 136-177; zuletzt: Angela Della Varche, Murnau's 'Nosferatu': Romantic painting as Horror and Desire in Expressionist Cinema, in: *Post Script* 14, Nr. 3, 1995, S. 25-33.
- 4 Siegfried Kracauer, *Von Caligari bis Hitler. Ein Beitrag zur Geschichte des Films*, Hamburg 1958, S. 49-56, bes. S. 50.
- 5 Klaus Kreimeier, Das Drama und die Formen. Versuch über einen Melancholiker, in: *Friedrich Wilhelm Murnau, 1888 – 1988*, Ausstellungskatalog, hrsg. von der Stadt Bielefeld, Detmold 1988, S. 88-97.
- 6 Lotte H. Eisner, *Die dämonische Leinwand*, Frankfurt am Main 1980, S. 93-106.
- 7 Lotte H. Eisner, *Murnau*, Überarbeitete, erweiterte und autorisierte Neuauflage, Mit dem Faksimile des von Murnau beim Drehen verwendeten Originalskripts von *Nosferatu*, hrsg. von Hilmar Hoffmann und Walter Schobert, Frankfurt 1979. Die beste bibliografische Übersicht bis 1990 findet sich in: *Friedrich Wilhelm Murnau*, Mit Beiträgen von Fritz Göttler u.a., München, Wien 1990 (Reihe Film, Nr. 43), S. 235-244. Die rezenteste Untersuchung zu Murnau: *Die Metaphysik des Dekors: Raum, Architektur und Licht im klassischen deutschen Stummfilm*, hrsg. v. Klaus Kreimeier, Marburg 1994 (Schriften der Friedrich Wilhelm Murnau-Gesellschaft e.V., Bd. 3).
- 8 Luciano Berriatúa, En busca de Albin Grau. Sobre el trasfondo esotérico de „Nosferatu“, in: *Archivos de la Filmoteca*, Heft 27, 1997, S. 105-126.
- 9 Vgl. Lane Roth, *Dracula Meets the Zeitgeist: „Nosferatu“ (1922) as Film Adaption*, in: *Literature/Film Quarterly* 7, Nr. 4, 1979, S. 309-313.
- 10 „Pest. In Transsylvanien und in den Häfen des schwarzen Meeres Varna und Galz ist eine Pestepidemie ausgebrochen. Junge Leute werden in Massen hingerafft. Bei allen Opfern zeigen sich die gleichen eigenartigen Wundmale am Hals, deren Herkunft den Ärzten noch rätselhaft ist. Die Dardanellen werden für sämtliche pestverseuchten Schiffe gesperrt.“ Einstellung Nr. 380.
- 11 M. Bouvier, J.L. Leutrat, *Nosferatu*, Préface de Julien Gracq, Paris 1981.
- 12 Gérard Genette, *Paratexte*, Mit einem Vorwort von Harald Weinrich, Aus dem Französischen von Dieter Höning, Frankfurt a.M. 1992.
- 13 Zu einer knappen Definition von Peri- und Epitext vgl. ebenda, S. 12-13.
- 14 Zit. nach: Eisner, (Anm. 7), S. 163.
- 15 *Bühne und Film*, Nr. 21, 1921, S. 6.
- 16 Ebenda, S. 13 und 25.
- 17 *Leipziger Volkszeitung*, Nr. 65 vom 17.3.1922.
- 18 „Lange habe ich über Beginn und Erlöschen des grossen Sterbens in meiner Vaterstadt Wisborg nachgedacht. Hier ist seine Geschichte [des großen Sterbens in Wisborg; J.M.]: Es lebten in Wisborg Hutter und seine junge Frau Ellen.“ Einstellung Nr. 5.
- 19 Zur Überlieferung der Zwischentitel vgl. Patalas, (Anm. 2), S. 109-113.
- 20 „Meine Liebe! Meine Liebste! Lass Dich nicht verdriessen, dass Dein Geliebter in der Ferne weilt [nun verscheucht er eine imaginäre Mücke; J.M.] ... die Mücken sind eine wahre Plage. Am Hals haben mich gleich zwei gestochen, ganz dicht beieinander, jede auf einer Seite ...“ Einstellung Nr. 196.
- 21 Einstellung Nr. 494.
- 22 *Lichtbild-Bühne*, Heft 14, 1922, S. 35, sowie Heft 15, 1922, S. 22.
- 23 *Film-Hölle*, Heft 8, 3. Jg., 1922, S. 10.
- 24 Vgl. Avram Andrei Baleanu, Der „ewige Jude“. Kurze Geschichte der Manipulation eines Mythos, in: *Antisemitismus. Vorurteile und Mythen*, hrsg. von Julius H. Schoeps und Joachim Schlör, München 1995, S. 100.
- 25 *Der Film*, Heft 48, 1921, Vorsatz-Titel.
- 26 Um davon einen authentischen Eindruck zu vermitteln, sei der Wortlaut des Drehbuchs wiedergegeben. Nachdem Hutter lachend zur Tür hereingekommen wäre, hätte es eine Einstellung zum Herd gegeben: „Ellen blickt sich um, sieht ihren Mann und schämt sich ein wenig, dass sie noch nicht für das Frühstück sorgte. Jetzt naht sich ihr Hutter, blickt in den Kochtopf, dreht ihn um, zeigt dass nichts darin ist, und blickt sie vorwurfsvoll an.“ Sodann heißt es: „Nun schmolzt sie und schmeichelt um ihn. Er aber sieht die Uhr, es ist schon spät, er muss nun gehn. Und er küsst sie zum Abschied. Sie aber ruft ihn zurück, gesteht ihm, dass sie kein Geld zum Einkaufen habe. Mit betrübtem Gesicht zieht er den Geldbeutel und zeigt: es ist nichts mehr darin! Beide seufzen und er geht schweren Herzens.“ Eisner, (Anm. 7), S. 406.
- 27 Ebenda, S. 444.
- 28 Ebenda, S. 421.
- 29 Bouvier und Leutrat haben dies bemerkt und erklären es mit dem ethnografischen Interesse des Drehbuchautors: „Dans le script, le patron de l'auberge est décrit comme un Juif âgé, petit et bossu. La servante également est âgée. Les autres personnes présentes, des passagers de la diligence, sont des Huzules au teint basané et à la longue chevelure, tous habillés de la même manière, et d'allure identique comme des fantômes'. [...] On voit que Galeen n'avait pas hésité à se renseigner sur la Transylvanie: le roman de Stoker ne pouvait le renseigner sur ce point. La mention des Huzules a disparu dans la liste de cartons.“ Bouvier/Leutrat, (Anm. 11), S. 313
- 30 Eisner, (Anm. 7), S. 423.
- 31 Ebenda, S. 435.
- 32 Der zweite Brief wird im Drehbuch genau beschrieben: „Orlok liest. Die Hinterseite des Briefes zeigt ein wirres Durcheinander von Zahlen und bekannten und unbekanntem Buchstaben. Die heilige Zahl sieben wiederholt sich mehrmals. Dazwischen kabbalistische Zeichen.“ Ebenda, S. 450. Warum wird ausdrücklich vermerkt, daß die Zahl sieben mehrfach auftauchen soll? Wenn man dieser Zahl eine Bedeutung zu messen wollte, so könnte man auf den Talmud verweisen, der alle sieben Jahre eine Metamorphose des Vampirs beschreibt. So wird die männliche Hyäne im Laufe von sieben Jahren zur Fledermaus, die Fledermaus im Laufe von sieben Jahren zum Vampir. Dieser Hinweis findet sich bei Bouvier/

- Leutrat, (Anm. 11), S. 314.
- 33 Diese politischen Zeichen wurden in den esoterisch-okkulten Lesarten noch nicht einmal zur Kenntnis genommen; vgl. Sylvain Exertier, La lettre oubliée de Nosferatu, in: *Poésitif*, Nr. 228, 1980, S. 47-51.
- 34 Eisner, (Anm. 7), S. 546. Hierbei handelt es sich um einen handschriftlichen Entwurf des Regisseurs.
- 35 Ebenda, S. 408.
- 36 Ludger Heid, *Maloche – nicht Mildtätigkeit. Ostjüdische Arbeiter in Deutschland 1914 – 1923*, Hildesheim 1995, S. 564-84.
- 37 Ebenda, S. 158.
- 38 Ebenda, S. 156
- 39 Ebenda, S. 163.
- 40 „Hinter dieser geheimnisvollen Filmgeschichte aber steht eine sehr nüchterne, wenn auch ebenso verfehlte 'politische Spekulation'. Nicht umsonst besitzt die Firma die Mittel, eine Reklame zu veranstalten, die heute schon den größten Teil dessen verschlungen haben dürfte, was der Film im besten Fall bringen kann. Sie hat es nämlich verstanden, 'gewissen sehr einflußreichen' und zahlungsfähigen industriellen Kreisen klarzumachen, daß dieser Film und ähnliche, die ihm folgen sollen, das beste Mittel darstellen, um die 'Arbeiter von der unerwünschten übertriebenen politischen Betätigung abzuhalten.'“ *Leipziger Volkszeitung*, (Anm. 17).
- 41 Heid, (Anm 36), S. 167.
- 42 Norman Cohn, „Die Protokolle der Weisen von Zion“. *Der Mythos der jüdischen Weltverschwörung*, Baden-Baden, Zürich ²1998, S. 141.
- 43 Heid, (Anm. 36), S. 168-69
- 44 Cohn, (Anm. 42), S. 146.
- 45 Zu Galeens Biografie vgl. Hans-Michael Bock, Biografie, in: *Henrik Galeen*, hrsg. von Hans-Michael Bock und Wolfgang Jacobsen, Hamburg, Berlin 1992 (Film-Materialien), S. 27-29.
- 46 Allgemein zum Vampirismus vgl. Margit Dorn, *Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen*, Frankfurt am Main 1994 (Europäische Hochschulschriften, Nr. 30).
- 47 Jacques Berchtold, *L'étreinte abhorrée. Peur et phobie des rats dans la littérature et le cinéma*, La Rochelle 1995, S. 69-82.
- 48 Einstellung Nr. 4.
- 49 Einstellung Nr. 104.
- 50 Bouvier/Leutrat, (Anm. 11), S. 56-57.
- 51 Eisner, (Anm. 7), S. 413.
- 52 Ebenda, S. 453.
- 53 Vgl. Ronald Grosz, Der Talmud im Feuer der Jahrhunderte, in: *Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen*, hrsg. vom Jüdischen Museum der Stadt Wien, Wien 1995, S. 111-116, bes. S. 115.