

„Nosferatu“ von Friedrich Murnau wird hier als ein typischer Vertreter des expressionistischen Stummfilms vorgestellt. Die Besonderheiten sowohl des expressionistischen wie auch des Stummfilmes werden ausführlich herausgearbeitet. Die Filmerzählung läßt vordergründig einen Horrorfilm erwarten. Es wird im folgenden aber dargestellt, daß Murnau mit diesem Film vielmehr eine Entwicklungsgeschichte seiner Hauptfiguren nachzeichnet. Unter dem Schrecken wird ein zutiefst erotisches Beziehungsgeflecht sichtbar. Eine erste Einführung in die filmischen Montagetechniken verbindet sich ebenfalls mit dieser Analyse.

Nosferatu, eine Symphonie des Grauens 1921/22

Regie: Friedrich Wilhelm Murnau

Buch: Henrik Galeen

Kamera: Fritz Arno Wagner

Kinomusik: Hans Erdmann

Bauten und Kostüme: Albin Grau

Graf Orlock / Nosferatu: Max Schreck

Knock: Alexander Granach

Hutter: Gustav von Wangenheim

Ellen Hutter: Greta Schröder

Vorgeschichte

Der Film geht auf den Roman des Dubliners Bram Stoker „Dracula“ zurück. (1897; Erstveröffentlichung in Deutschland 1922). Henrik Galeen (der schon für den „Golem“ das Drehbuch geschrieben hatte) formte ihn zu einem Filmszenarium. Da die Produktionsgesellschaft Prana-Film-GmbH Berlin nicht die Filmrechte für diesen Roman erwerben wollte, änderte Galeen die Namen der handelnden Personen, was letztlich nicht zum gewünschten Erfolg führte (Dracula - Nosferatu / Harker - Hutter / Mina - Ellen / Lucy - kommt hier nicht vor / Renfield - Knock / Dr. Van Helsing - Prof. Bulwer / der Handlungsort wird von London nach Wisborg verlegt). Die Witwe von Bram Stoker strengte gegen die Produktionsfirma einen Prozeß an, den sie 1925 gewann. Auflage des Gerichtes: Vernichtung aller Kopien des Filmes. In Deutschland konnte dies umgesetzt werden, aber die Kopien, die ins Ausland verkauft wurden, befanden sich außerhalb der Reichweite der deutschen Justiz. 1930 kam dann in Deutschland eine Fassung des Filmes unter dem Titel „Die zwölfte Stunde“ auf den Markt. Durch erhebliche Umstellungen und Hinzufügungen und eine Änderung aller Rollenbezeichnungen gegenüber dem Original war sie diesem nur wenig ähnlich; Murnaus Name fand hier keine Erwähnung.

Eine Fassung, die dem von Murnau verfaßten Original gleich kommt, ist nicht mehr rekonstruierbar. Enno Patalas hat durch die Auswertung verschiedener Auslandsfassungen und -bearbeitungen eine Fassung erstellt, die eine große Näherung an das Original erreicht.

Farbe

Direkt mit Beginn des Filmes stellt sich eine Irritation ein: Farbe. Der Titelvorspann erscheint in grüne Farbe getaucht, und auch im Weiteren finden sich die Filmbilder immer wieder farbig. Stummfilm -so unser Vorurteil- sei gleichzusetzen mit einer schwarz-weißen Epoche. Der erste Farbfilm aber entstand bereits 1895, hieß Annabell's Butterfly Dance und war wenige Sekunden lang. Farbig wurden diese Filme, indem man schwarz-weißes Filmmaterial nachträglich per Hand *kolorierte*. Bei einem einminütigen Streifen waren dies immerhin 1000 Einzelbilder. Um diesen Arbeitsaufwand zu reduzieren setzte sich das Verfahren der **Viragierung** durch. Dabei werden ganze Filmsequenzen monochrom eingefärbt. Es entwickelte sich so ein Farbkodex, der international Gültigkeit besaß: blau - bei Nacht / gelb-bei Tag / rot - bei Gefahr oder Feuer. War ein Film schwarz-weiß, geschah das auch zu dieser

Zeit aus künstlerischen Erwägungen heraus. Daß wir ein Bild vom Stummfilm als Schwarz-Weiß-Film vor Augen haben, hat damit zu tun, daß viragiertes Material sehr kurzlebig ist, es wird schnell hart und brüchig. Nur die schwarz-weiß Kopien dieser Filme, die häufig nur in kleinen Dorfkinos zum Einsatz kamen, haben das Stummfilmerbe bewahrt. Heute bemühen sich Restaurateure, die erhaltenen Filme wieder in ihren ursprünglichen -farbigen- Zustand zu bringen.

Der Film

Nach dem Titelvorspann erhalten wir *eine erste inhaltliche Einführung*. (1) [Die fettgedruckten, eingeklammerten Zahlen beziehen sich auf die Sequenzgraphik] Der Text einer fiktiven Chronik über das große Sterben in Wisborg anno domini 1838 wird sichtbar, der Verfasser ist mit drei Kreuzen kenntlich gemacht. Die zweite Seite dieser Chronik wird aufgeschlagen: „Nosferatu. Tönt dies Wort Dich nicht an wie der mitternächtige 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.“ Und auf der dritten Seite steht dann zu lesen: „Lange habe ich über Beginn und Erlöschen des großen Sterbens in meiner Vaterstadt Wisborg nachgedacht. Hier ist seine Geschichte: Es lebten in Wisborg Hutter und seine junge Frau Ellen.“ [Zitate ohne Quellenangabe beziehen sich auf Zwischentitel des Filmes]

So eingestimmt zeigt uns die Kamera mit einem **Establishing Shot** aus einer Kirchturmspersion den Ort Wisborg (2), eine ganz im Biedermeier versunkene, wohlgeordnete Stadt, die so gar nichts mit dem vorhergehenden Text zu tun haben mag. In der Folge werden uns *Hutter und seine Frau Ellen* vorgestellt. Er als fröhlicher Sunnyboy, abenteuerlustig und nicht besonders einfühlsam; sie als sehr empfindsame, verspielte junge Frau, die einen intensiven Bezug zu nichtstofflichen Schwingungen hat. Als Hutter ihr mit großer Freude einen Strauß Blumen überreicht, die er im Garten gepflückt hat, antwortet sie ihm: „Warum hast Du sie getötet die schönen Blumen....?!“.

Die Szenerie ist eröffnet: Wir kennen den Ort, in welchem die Handlung beginnt, wir kennen zwei der Hauptfiguren und wir kennen bereits eine grobe Charakterisierung der beiden. Ebenso ist die Bedrohtheit und die Empfänglichkeit für das bedrohlich Andersartige dieser vermeintlichen Idylle spürbar.

Expressionismus

Murnau bedient sich bei seinem Film *Nosferatu* zeitgenössischer expressionistischer Stilelemente.

Der Expressionismus als Bewegung entstand als Reaktion auf einen zu sehr auf eine reine Innerlichkeit fixierten Impressionismus. Stattdessen wandte sich die expressionistische (ausdrücklich antibürgerliche und antinationalistische) Generation vorwiegend existentiellen und gesellschaftsrelevanten Themen zu, wie Identitätsverlust und Machtmechanismen, der Großstadtproblematik und den Repressionen im wilhelminischen Deutschland.

Angeregt von der expressionistischen Malerei versuchten verschiedene Regisseure vor allem nach dem 1. Weltkrieg, deren Darstellungsprinzipien auf die Filmleinwand zu übertragen, wobei schon bald zwischen den abgefilmten, am Text orientierten Theaterproduktionen und dem „eigentlichen“, rein visuell akzentuiertem Kunstfilm mit eigener Bildsprache unterschieden wurde. Frühe, innovative Beispiele für Expressionistisches im Film sind Max Mack's *Der Andere* (1913) und Stellan Rye's *Der Student von Prag* (erste Fassung 1913; Kamera Guido Seeber) nach einem phantastischen Roman von Hanns Heinz Ewers.

Charakteristisch für den filmischen Expressionismus waren stilisiert-abstrakt gemalte (anstatt gebauter) Kulissen, verzerrte Perspektiven und eine in Groß- bzw. Nahaufnahmen festgehaltene exaltierte Gestik bzw. Mimik der Schauspieler: Die grotesk-phantastische Außenwelt fungierte als Spiegelbild psychischer Prozesse. Auf Außenaufnahmen wurde zumeist bewusst verzichtet. Ein langsamer Schnittrhythmus blieb typisch ebenso wie beinahe an Abstraktion grenzende Licht- und Schattenlandschaften.

Berühmte expressionistische Kunstfilme sind Robert Wiens *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1916) und Paul Wegeners in Szene gesetztes Mythenepos *Der Golem* (1920).

So erklären sich die expressionistische Grundstimmung des Filmes, die übertrieben dargestellten Gesten und die sehr stark überzeichnete Masken der Schauspielenden, sollte doch alles darauf zielen, das Innere der Menschen nach außen zu kehren. Murnau bediente sich jedoch entgegen diesen Prinzipien in erheblichem Maße der Außenaufnahmen, weil er der Überzeugung war, daß nur im Natürlichen das Wider- und Übernatürliche abzubilden wäre.

Ist schon in der Bemerkung Ellens zu den von Hutter abgeschnittenen Blumen ein erstes Spannungselement zu entdecken, so taucht gleich darauf ein weiteres auf, als der eilige Hutter Prof. Bulwer auf der Straße begegnet (3) und von diesem mit dem Satz versehen wird: „Nicht so hastig junger Freund! Niemand enteilt seinem Schicksal.“

Der *Häusermakler Knock*, Hutters Chef, kommt ins Bild (4), während er mit verschwörerisch wirren Grimassen einen mit kryptischen Schriftzeichen versehenen Brief liest. Knock macht Hutter das Angebot nach Transsylvanien (= hinter den Wäldern) zu reisen, um dort mit dem Grafen Orlock über den Kauf eines „schönen, öden“ Hauses in Wisborg zu verhandeln „jenes Haus..., gerade gegenüber Eurem“. Daß Hutter dabei einen „schönen Batzen Geld verdienen“ könne und die Aussicht in fremde Lande zu reisen läßt ihn einwilligen. Es schreckt Hutter nicht, daß die Reise „in das Land der Gespenster“ nicht nur Mühe sondern vielleicht sogar „ein wenig Blut“ kosten könne. Murnau führt Knock hier schon als Bestandteil des bedrohlich Anderen ein, wie es in der Folge auch Graf Orlock / Nosferatu darstellen wird.

Ellen reagiert erschreckt und verzweifelt auf Hutter's Pläne (5), erste dunkle Vorahnungen beschleichen Ellen. Als Betrachter ist man noch geneigt, diese Vorahnungen für unbegründete Ängste zu halten, spürt aber schon untergründig, daß Ellen weitsichtiger (-fühlig) sein könnte als ihr Ehemann.

Um seine junge Frau nicht alleine zurückzulassen quartiert Hutter sie bei seinem Freund dem reichen Reeder Harding und dessen Schwester ein. (6) Dort kommt es zu einer verzweifelt Verabschiedung zwischen Ellen und Hutter.

Er verläßt die Stadt zu Pferd (7), durchreitet nächtens die zerklüfteten Karparten (ganz das Gegenteil zu dem geordneten Garten zu Hause) und erreicht einen Gasthof (8).

Hier wird er freundlich aufgenommen und ist noch ganz abenteuerlustiger und überschwenglicher Stimmung, haut mit der Faust auf den Tisch, um seine Bestellung aufzugeben. Der Wirt will ihn von seinen Plänen zum Schloß zu reiten abbringen, auch die anderen Gäste reagieren sehr verstört auf sein Anliegen. Um die Gefahr zu unterstreichen blendet Murnau nun nächtliche Aufnahmen eines Schakals, der draußen umherstreunt, und Pferde, die scheuen, ein.

Hier sind Film-Montageformen zu erkennen, die später bei Eisenstein zur Perfektion gebracht werden. Die **Assoziationsmontage**, bei der zwei zunächst nicht zusammenhängende Einstellungen einander kommentieren, ist hier in Ansätzen schon bei Murnau zu erkennen. Die Gefahr, die der Wirt und die Gäste Hutter bezeichnen, der diese jedoch abtut, wird durch die Außenaufnahmen (Schakal/scheuende Pferde) unterstrichen und zu Hutters Verhalten hin kontrastiert. So wird die Spannung abermals erhöht, denn der Zuschauende beginnt mehr von der

drohenden Gefahr zu begreifen, als die zur Zeit handelnde Hauptperson Hutter. (Diese Form der Montage wird ausführlich im Kapitel über den „Panzerkreuzer Potemkin“ besprochen werden.)

Hutter bekommt ein Zimmer. Dort am Fenster stehend sieht er nun selbst, wie die Pferde das Weite suchen, und sieht auch den Schakal. Aber auch das läßt ihn nicht unruhig werden. Beim Zubettgehen entdeckt er ein Buch „Von Vympüren, erschrocklichen Geistern, Zaubereyen und den sieben Todsünden“ auf dem Nachtsch. Er liest darin von Nosferatu, der ein Vampir sei und sich von dem Blut der Menschen nährt. Hutter legt auch diesen Hinweis auf die drohende Gefahr beiseite, während der Zuschauende nun mit der Kamera seinen Blick auf die nächtlichen, unheimlichen Karparten richtet. Die Spannung zwischen der alle Gefahrenhinweise ignorierenden Art Hutters und den Vorahnungen der Zuschauenden wächst weiter. Am nächsten Morgen verläßt Hutter frohgemut den Gasthof und besteigt eine Kutsche Richtung Schloß (9). Als die Sonne sinkt, wollen die Kutscher nicht weiter fahren. Hutter geht nun zu Fuß und amüsiert sich über die Kutscher.

Er überschreitet eine Brücke über einen Fluß und betritt von nun an *eine andere, fremde Wirklichkeit* (10). „Kaum hatte Hutter die Brücke überschritten, da ergiffen ihn die unheimlichen Gesichte, von denen er mir oft erzählt hat.“ Eine Assoziation an das Übersetzen über den Styx, um den Hades, das Reich der toten Schatten, zu erreichen liegt nahe.

Als er eine letzte kleine Kapelle am Wegrand hinter sich gelassen hat (eine erste Andeutung, daß auch hier „das Gute“ zugegen ist), taucht eine Kutsche auf, (11) die sich beinahe im **Zeit- raffertempo** zu bewegen scheint. Er steigt ein und ein Teil der Fahrt wird von Murnau nun mit **Negativbildern** versehen. Das andere Tempo der Kutsche, der unheimliche Kutscher und die Umkehrung von Schwarz und Weiß deuten die zu erwartende andere, fremde Wirklichkeit mehr als nur an.

Hutter verläßt die Kutsche. Er geht auf das Schloß zu, das Tor öffnet sich und es kommt zur ersten Begegnung mit dem Grafen Orlock (12), einem großen, schlanken, gutgekleideten Herrn mit unheimlichem Gesichtsausdruck und ungewöhnlichen Händen. Daß hier Gefahr lauert wird noch dadurch unterstrichen, das Graf Orlock im *Schuß* aus einem tiefschwarzen Torbogen heraustritt, während Hutter im *Gegenschuß* zunächst aus einem Torbogen mit hellem Durchblick auf ihn zu geht, der sich dann zu einem dunklen schließt. Die Inszenierung der Raumtiefe, eine Konstante in Murnau's Werk, findet auch hier ihren Ausdruck.

Der Übertritt in die andere Wirklichkeit ist vollzogen. Ende des 1. Aktes.

Der zweite Akt beginnt mit dem in derselben Nacht stattfindenden gemeinsamen Essen der beiden (13). Während Hutter und Graf Orlock am Tisch sitzen und dieser den Brief von Kock liest, schlägt eine Uhr mit einem darauf befindlichen Skelett zur Mitternacht. Hutter verletzt sich beim Brotschneiden, Blut quillt aus seinem Daumen, was den Grafen Orlock zu einer halb fürsorglichen, halb gierigen Bemerkung reizt: „Ihr habt euch weh getan ... Das kostbare Blut“. Der Graf macht Anstalten das Blut ablecken zu wollen. Hutter weicht erschreckt und angewidert zurück und wird von ihm zum Kamin gedrängt, wo zwei Stühle stehen. „Wollen wir nicht beisammen bleiben, Liebwertester? Es ist noch gar lange bis Sonnenaufgang - und am Tage schlafe ich mein Bester, schlafe ich wahrhaftig den tiefsten Schlaf“. Eine Szenerie, die sich *homoerotisch grundiert lesen läßt*.

Hutter erwacht am nächsten Morgen leicht desorientiert (14). Schnell aber ist er wieder in seiner ihm eigenen Sorglosigkeit zu Hause, reckt sich, betrachtet amüsiert zwei kleine Male an seinem Hals und macht sich über ein gar fürstlich und fürsorglich bereitetes Frühstück her. Er geht ins Freie und schreibt einen Brief an Ellen (15). Während er ein Insekt mit der Hand wegschlägt, kommt er auf die Idee, daß die beiden Wundmale an seinem Hals Insektenstiche seien. Vor dem Tor findet er einen Reiter, dem er seinen Brief mitgeben kann.

Nachdem Hutter am Abend vorher die Gefahr eindrücklich erfahren hatte, ist er nun schnell bereit alles nur für einen Traum zu halten, was sich am Abend vorher zugetragen hat. „...Man träumt sehr schwer in dem öden Schloß, aber ängstige dich nicht“, so schreibt er an Ellen.

Zwischentitel

Murnaus Ziel war es einen Film zu drehen, in welchem kaum Zwischentitel notwendig sind. In seinem Film „Tabu“ kommt er diesem Ideal sehr nahe. Zwischentitel stellen oftmals einen Kompromiß dar. Sie wurden notwendig, weil die Ausdrucksmöglichkeiten im filmisch-abbildenden Bereich ihre Grenzen fanden, das konnte die schlichte Unmöglichkeit sein etwas durch schauspielerische Aktion umzusetzen oder das mangelnde künstlerische Potential der Regie / Darstellung betreffen. Eine Ursache dafür lag bei den Kapitalgebern, die die Produktion von Zwischentiteln vorzogen, weil sie bei weitem weniger Filmmaterial in Anspruch nahmen, als eine Ausführung in darstellenden Filmbildern.

Murnau hat seinen eigenen künstlerischen Umgang mit Zwischentiteln in Nosferatu gefunden. Keine Schrifteinblendung ist zuviel. Es gibt zeitweise lange Passagen zwischen ihrer Verwendung. Sender und Empfänger der Einblendungen sind eindeutig auszumachen. Und es gelingt ihm z.B. in der oben besprochenen Sequenz (Brief an Ellen) eine Korrelation in der Entwicklung zwischen Zwischentitel und Filmbildern herzustellen. Das Schreiben des Briefes wird gezeigt und gleichzeitig kommt Hutter während weiterer Filmbilder (er schlägt nach Insekten, die ihn umkreisen) auf ein neues Interpretationsmodell seines Schicksals (es müssen Mücken sein, die ihm die Stiche am Hals zugefügt haben). Dieses wird sofort in einem weiteren Zwischentitel aufgenommen.

Die Verschiedenartigkeit der Zwischentitel stellt ebenfalls einen Kunstgriff Murnaus dar. Der Wechsel zwischen erzählenden Einblendungen und direkter Rede (in grün), den Buchzitaten und Zeitungsartikel (in Fraktur), Briefen (in Handschrift) macht den Gestaltungswillen des Regisseurs bei diesen von ihm eigentlich als lästig empfundenen Einblendungen deutlich.

Es wird wieder Abend. Man sieht den Grafen und Hutter bei der Vertragsunterzeichnung (16). Dem Grafen fällt das Amulett Hutters von seiner Frau auf: „Einen schönen Hals hat eure Frau.“ Orlock fühlt sich auf magische Art von ihr angezogen.

Allein auf seinem Zimmer schaut sich Hutter noch einmal das Bild seiner Frau an und küßt es (17). Nun entdeckt er das Buch aus dem Wirtshaus erneut und liest darin: „In der Nacht bekrallet selbiger Nosferatu seine Opfer und saugt sich zu höllischem Lebenstranke das Blut.“ Hutter wird unruhig. Die Uhr schlägt erneut Zwölf. Er öffnet die Tür seines Zimmers und sieht Nosferatu am Kamin stehend, in seine Richtung blickend mit intensivem Schattenwurf, der das Unheimliche noch verstärkt. Hutter bekommt Angst, versucht die Türe zu verschließen und verkriecht sich in seinem Bett. Die Türe öffnet sich wie magisch. Nosferatu tritt ein. Der Film erlebt einen ersten Spannungshöhepunkt, und um diesen noch zu steigern greift Murnau hier zu einer Montagetechnik, die ausdrücklich zum Spannungsaufbau verwendet wird. In Form einer **Parallelmontage** zeigt er nun jeweils abwechselnd in kurzen Einstellungen, die auf einen gemeinsamen Endpunkt hin zulaufen, wie Nosferatu sich langsam Hutter nähert und Ellen in einer tranceartigen Vision das Geschehen aus der Distanz mitzerleben scheint.

Parallelmontage

„In der Parallelmontage wechseln sich zwei oder mehr Handlungsebenen ständig ab, sodaß sie vom Publikum in Verbindung gebracht werden“ (W. Kamp / M. Rüssel : Film, Berlin, 1998, S.

81). Sie wird häufig zur Spannungssteigerung eingesetzt, indem sie verschiedene narrative Stränge aufeinanderzulaufen läßt, die sich dann in einem gemeinsamen Spannungshöhepunkt entladen können. Diese Handlungsstränge werden so in eine innere Verbindung miteinander gebracht. Sie führt oftmals zu einer Beschleunigung des Erzähltempo und bringt den Zuschauenden in die Situation mehr zu wissen, als die jeweilig Handelnden der unterschiedlichen Erzählstränge.

Hier kommt eine Besonderheit der audiovisuellen Medien zum Tragen, weil so der Eindruck erzeugt werden kann, an mehreren Orten gleichzeitig sein zu können.

Murnau bedient sich der Parallelmontage in diesem Film häufig, dem Genre des Horrorfilms gemäß, um die Spannung zu steigern.

Langsam senkt sich der Schatten Nosferatus über Hutter, als Ellen sich entsetzt in ihrem Bett aufrichtet und verzweifelt „Hutter“ ruft. Diesen Ruf scheint Nosferatu zu hören, wendet sich von Hutter ab und verläßt das Zimmer. Ellen fällt erschöpft in ihre Kissen. Scheinbar verfügt Ellen über (Verführungs-?) Künste, mit denen sie Nosferatu für sich einnehmen kann. In dieser Sequenz arbeitet Murnau deutlich mit hartem Licht und Schatten (**Low-Key-Stil**), einem typisch expressionistischen Stilmittel zur Überzeichnung. Ebenfalls wird in dieser Sequenz deutlich, daß Murnau das Entsetzliche selbst nie bis zum letzten mit der Kamera nachverfolgt. Er überläßt es der Phantasie der Zuschauenden einen Hergang zu Ende zu denken, erhöht die Spannung damit noch einmal zusätzlich und prägt seine Filmbilder somit noch tiefer ins Bewußtsein der Betrachtenden.

Am nächsten Morgen schaut sich Hutter genauer im Schloß um (**18**). Er entdeckt Nosferatu im Keller in einem Sarg liegend mit spitzen Schneidezähnen ausgestattet. Entsetzt entflieht er dieser gespenstischen Szenerie.

Die Dämmerung findet Hutter verzweifelt auf dem Boden seines Zimmers kauend, er weiß nun um die Ausweglosigkeit seiner Situation. Hutter ahnt nicht, wie der Zuschauende, daß es Ellens Schrei gewesen ist, der ihn gerettet hat. Durch das Fenster kann er aber beobachten, daß Nosferatu aufricht, Särge auf eine Kutsche stapelt und sich selbst in den letzten hineinlegt (**19**).

Er verläßt das Schloß, um dem Ruf von Ellen und ihrer Ausstrahlung zu folgen und läßt von seinem eigentlich gefangenen und nunmehr leichten Opfer Hutter ab.

Dieser kann jedoch aus dem Schloß fliehen (**20**). Ein Wettlauf auf dem Weg nach Wisborg beginnt. Ende des 2. Aktes.

Der dritte Akt zeigt uns zunächst Hutter im Krankenhaus liegend (**21**), der bei seiner Flucht aus dem Schloß erschöpft zusammengebrochen ist und von Bauern ins Spital gebracht wurde. Er fiebert.

In der nächsten Sequenz (**22**) wird das Schiff Empedusa sichtbar, am Kai von Varna. Dieses soll die Särge Nosferatus nach Wisborg transportieren. Der Kapitän läßt einen Sarg öffnen, es ist nur Erde zu sehen. Er läßt ihn ausleeren. Eine große Menge von Ratten kommt unter der Erde hervor. Eine davon beißt einen Seemann in den Fuß. Das Schiff wird mit den restlichen Särgen beladen.

Nun wird die Person des *Professor Bulwer* eingeführt (**23**). Bei Stoker ist diese Person der Vampirjäger Van Helsing. Murnau/Galeen machen aus ihm einen Paracelsianer, der nur am Rande des Geschehens auftaucht. Er demonstriert seinen Studenten zunächst die Vorgehensweise einer fleischfressenden Pflanze, die er mit einem Vampir vergleicht. In der Folge wird uns das Schicksal Knocks gezeigt, der scheinbar verrückt („Blut ist Leben“) bei dem Arzt Sievers in eine Zelle gesperrt wird und diesen anfallt aber abgewehrt werden kann. In Paral-

lelmontage wird Prof. Bulwer wieder mit seinen Studenten gezeigt, wie sie einem Polypen beim Fang zusehen.

Paracelsianer

Murnau macht aus Van Helsing sicher nicht ohne Grund einen *Paracelsianer*. Der Arzt Paracelsus war der Überzeugung, daß Krankheiten von außen an den Körper herangetragen werden und sie somit auch mit chemischen Mitteln bekämpft werden können. Von ihm stammt aber auch die Überzeugung, daß aus einem Gift Gegengifte destilliert werden können. Auch das Gegengift ist ein Gift, nur in anderer Dosierung.

So gestaltet sich diese Szene zu einer *Schlüsselszene*, die eine Spur legt, nach diesem Gift und seinem Gegengift zu suchen. Die fleischfressende Pflanze mit einem Vampir verglichen, steht für Nosferatu, während der beinahe durchsichtige Polyp das scheinbar Unsichtbare dieser Bedrohung symbolisiert: „...fast ein Phantom, nur...“, so vielsagend ungeschlossen beendet Bulwer seine Ausführungen an seine Studenten. Bulwer weiß um die Gefahr, die von jemandem wie Nosferatu ausgehen kann. Der Parallelschnitt mit dem Schicksal Knocks verstärkt den Eindruck, daß er der Statthalter für das bedrohliche Andere in Wisborg ist, welches sich andererseits in Gestalt von Nosferatu erst noch nähert.

Derweil sehen wir Ellen am Strand in den Dünen sitzend und wartend (24). Sie wartet inmitten eines Feldes von Kreuzen. Ein Friedhof? Friedhof ihrer Hoffnungen auf ein gutes Ende? Ahnung, daß der Tod Einzug halten wird?

Sie wartet, nur wen erwartet sie? Weiß sie doch, daß Hutter mit dem Pferd unterwegs ist. Hingegen ist es Nosferatu, der sich mit einem Schiff der Stadt nähert. Ahnt sie, daß sie Nosferatu erlösen und ihm das Sterben ermöglichen wird?

Sie erhält den Brief von Hutter und ist ob des Inhalts zugleich erfreut und tief besorgt. Nicht erst hier läßt sich die Vermutung aufstellen, daß es über weite Strecken des Filmes nicht nur um eine Art Liebesgeschichte zwischen Ellen und Hutter geht sondern eher um eine *Dreiecks-geschichte* zwischen Hutter-Ellen-Nosferatu. Eine Beziehung mit unterschiedlicher Intensität. Um mit Hutter kommunizieren zu können, bedarf es eines Briefes, mit Nosferatu kann sie auf einer Basis von geheimnisvollen Schwingungen über große Distanzen zu einem Austausch gelangen.

Hutter verläßt das Krankenhaus, geschwächt und gegen den Rat des Personals (25). Hutter hat es eilig: “Ich muß fort, auf dem kürzesten Weg nach Hause.“

In erneuter Parallelmontage wird nun Hutters Ritt auf dem Pferd nach Wisborg gezeigt ebenso wie die Vorgänge auf der ausgelaufenen Empedusa und Knocks diebische Freude darüber, daß sich in Varna die Pest ausgebreitet hat (26). Murnau zeigt die Empedusa in sehr eindrucksvollen Bildfolgen über das Meer gleiten. In der Entstehungszeit dieses Filmes war es nicht anders möglich, als daß die Kamera stets einen festen Standpunkt bezog, sich also während der Einstellung nicht mitbewegen konnte. In diesen Einstellungen der Empedusa scheint die Kamera auf einem mitfahrenden Boot befestigt zu sein, welches um die Empedusa herumfährt. Murnau, der die Technik der „entfesselten Kamera“ (also, der sich mitbewegenden Kamera) in späteren Jahren sehr entschieden entwickelte, gibt uns hier einen Vorgeschmack auf seine später fein ausdifferenzierte Methode. Er erzeugt so ein hohes Maß an Dynamik in diesen Filmbildern ohne auf Montagetechniken angewiesen zu sein.

Dabei fallen immer mehr Matrosen der Pest zum Opfer, bis zuletzt nur der Maat und der Kapitän übrigbleiben. Der Maat nimmt sich der Särge unter Deck an, öffnet sie, Ratten quellen hervor. Aus einem anderen Sarg erhebt Nosferatu. Murnau setzt hier die Technik einer Dop-

pelbelichtung ein, wodurch Nosferatu auf schemenhafte Weise, leicht durchsichtig, zu sehen ist. Ein Geist, vor dem der Maat vor Entsetzen gepackt flieht und über Bord springt. Nosferatu betritt das Deck. In einem extremen **Unterschnitt**, einer Kameraperspektive, die den Darzustellenden von weit unterhalb der Augenhöhe abbildet, wird Nosferatu gezeigt, was das Grauen, welches er hier verkörpert, noch bedeutend steigert. Er nähert sich dem Kapitän, und auch hier wird der letzte Schrecken nicht im Bild festgehalten. „Das Todesschiff hatte einen neuen Kapitän“. Ende des 3. Aktes.

Der vierte Akt beginnt mit *drei hintereinandergeschnittenen Parallelmontagen*. Zunächst (27) werden die Näherung der Empedusa mit der Näherung Hutters und einer weiteren Vision von Ellen gegengeschnitten. Ellen ruft während dieser Vision: „Ich muß zu ihm. Er kommt.“ Dieser Ausruf ist sowohl in die Ankunft Hutters als auch der Nosferatus eingebettet. Auf wen bezieht er sich wirklich? Murnau scheint dies bewußt offen zu lassen.

Die zweite Parallelmontage (28) zeigt zum einen die Ankunft der Empedusa im Hafen von Wisborg, Nosferatus Verlassen des Schiffes und zum anderen, wie Knock in seiner Zelle die Ankunft des „Meisters“ wahrnimmt und fliehen kann. Diese Sequenz ist der Ausgangspunkt für das zweite Hauptthema des Filmes: Wie gehen die handelnden Filmfiguren mit dem sie bedrohlich Anderen/Fremden um? Beide, Nosferatu und Knock, werden hier noch einmal miteinander in Verbindung gebracht. Von hier aus entwickelt sich ein sehr unterschiedlicher Umgang mit beiden, die doch dasselbe symbolisieren.

Die dritte Parallelmontage (29) zeigt die Ankunft Hutters im Haus, wo er von Ellen empfangen wird, und das Betreten der Stadt durch Nosferatu, der mit seinem Sarg zunächst das Haus von Ellen sucht und dann mit einem Kahn einen kleinen Kanal überquert, um sich in seinem Haus, einem alten Speicher, einzurichten. Wieder liegt es nahe an die Überquerung des Styx zu denken, um zum Hades zu gelangen.

Hutter scheint den Wettlauf gewonnen zu haben. Etwas Entspannung stellt sich beim Betrachten ein.

Unverständnis stellt sich aber ein, wenn man von nun an beobachten kann, daß Hutter keinerlei Aktivitäten mehr startet, um Nosferatu das Handwerk zu legen. Oder weiß er gar nicht um die Anwesenheit Nosferatus in der Stadt? Er glaubt sein Abenteuer bestanden zu haben, nicht ahnend oder ausblendend, daß ein viel größeres noch auf ihn wartet.

Am nächsten Morgen wird die Empedusa von Stadtvertretern untersucht (30). Der tote Kapitän wird von Bord getragen, das Logbuch gefunden.

Im Ratssaal treffen sich die Ratsherren der Stadt (31), dort wird der tote Kapitän von Sievers untersucht, bis jemand im Logbuch folgende Passage entdeckt: „22. Juli, Ratten im Schiffsboden - Pestgefahr“.

Sievers läßt die Leute nach Hause gehen: „Pestgefahr! Geht nach Hause! Schließt alle Fenster und Türen“. Ein Trommler geht durch die Straßen, die Menschen auf die Gefahr aufmerksam zu machen und ihnen Verhaltensmaßregeln mitzugeben (32). Ende des 4. Aktes

Die Pest

hat für Murnau Verweischarakter. Sie steht für die Angst vor dem Einbruch des bedrohlich Anderen. Eine Angst, die alle ergreift. „Die Pest gehört nicht notwendig zu Nosferatu dazu, sie verstärkt, als Komponente der öffentlichen Geschichte, die Angst vor einem für die meisten unfäßbar und unsichtbar bleibenden Grauen.“ (Thomas Koebner in: Murnau, Ein Melancholiker des Films, Hrsg. H.H.Prinzler, Berlin 2003, S.22)

Eines Grauen, welches für die Zeitgenossen Murnaus immer noch in seiner Form unfäßbar war. Der erste Weltkrieg, genährt von überzogenen nationalistischen Grundgefühlen, und damit auch von der Angst vor der Bedrohung durch das Fremde, das Andersartige, endete für

die Menschen in einem Gefühl des Überwältigseins durch das Kriegs- und Nachkriegselend. Ein Krieg, der wie ein Schicksal wirkte, welches zahllose vor allem junge Menschen hinwegraffte und ohne Ansehen der Person in den Tod riß. Diese Erfahrung eines scheinbar ohnmächtigen Ausgeliefertseins findet in der Pest ihr Symbol. Es bleibt dabei aber in einer Ver-Äußerung hängen und findet noch nicht zu seiner eigentlichen Ursache.

Daß sich Murnau zur Übertragung der Pest der *Ratte* bedient, hat einen biologischen Grund. Seit 1908 ist bekannt, daß die Pesterreger in den Ratten einen natürlichen Wirt finden. „Rattenflöhe nehmen die Bakterien mit dem Rattenblut auf und bewahren sie in ihrem Magen. Wird ein Mensch von einem Rattenfloh gestochen, so injiziert der Floh noch vor dem Blutsaugen die Bakterien in den Blutkreislauf des Menschen“ (G.C. Bohtz, zit. nach Prodolliet: Nosferatu, Freiburg 1980, S. 40).

Die Ratten als Symbole für eine jüdische Bedrohung aus dem Osten aufzufassen ist abwegig. Die Bildsprache zur Zeit Murnaus zeigt keine Parallelen zu einem solchen Gebrauch auf, vielmehr kommt diese Gleichsetzung erst etwa 10 Jahre später vor allem in Deutschland zum Tragen.

Im *fünften Akt* werden zunächst die beiden Modelle im Umgang mit dem bedrohlich Anderen vorgestellt.

Ein Mann mit Zylinder geht durch die Straßen, malt auf die Türen, in denen der Tod regiert, ein Kreuz. Die Straßen sind menschenleer. Die Stadt hat einen neuen Kapitän, die Angst **(33)**! *Modell 1*: Ellen fühlt sich unter „seltsam fremdem Zwang“ zu dem Buch „Von (den) Vampyren, erschrecklichen Geistern, Zaubereyen und den sieben Todsünden“, welches Hutter mitgebracht hatte, hingezogen und liest es trotz seines Verbotes **(34)**. Sie findet darin folgende Zeilen: „Sindemalen keine andere Rettung fürhanden, es sey denn, daß ein gar sündloses Weyb dem Vampyre den ersten Schrey des Hahnen vergessen mache. Sie gäbe ihm sonder Zwange ihr Blut.“ Sie guckt gedankenverloren in die Ferne. Hutter kommt hinzu, nimmt ihr das Buch weg. Ellen wirft sich an seine Brust und deutet dann auf das Haus gegenüber, den Salzspeicher: „So sehe ich es jeden Abend“. Sie fühlt bereits Nosferatus Anwesenheit in der Stadt, schon bevor sie dieses Buch in den Händen hatte. Sie trägt ihren Entschluß bereits in ihrem Herzen.

Hutter geht Sievers holen, um nach Ellen zu schauen **(35)**. Diese bricht, nachdem er gegangen ist, vor Verzweiflung im Türrahmen zusammen. Sie ringt mit der Entscheidung, die sie in Erwägung gezogen hat.

Ellen sieht, wie zahllose Särge durch die Stadt getragen werden **(36)**, nimmt noch einmal das Buch zur Hand, liest die zuvor gelesenen Passagen ein zweites Mal und scheint nun sicher in ihrem Entschluß zu sein. Sie wird Nosferatu verführen, um ihn und die Stadt zu retten, also die Stadt von einer Gefahr erretten, deren Ursache die Bewohner außer ihr, Hutter und Bulwer, gar nicht wahrnehmen.

Modell 2: Die Bewohner konzentrieren sich zur Gefahrenabwehr auf das, was ihnen sichtbar ist. Der zunächst weggesperrte und nun entflohene Knock wird als Sündenbock durch die Straßen gejagt **(37)**. Knock, der Statthalter Nosferatus in der Stadt, ist zur Symbolfigur dessen geworden, was bedrohlich wirkt. Er soll endgültig weggeschlossen werden, damit der (Pest-)Angst ein Ende gesetzt werden kann. Knock aber narrt seine Verfolger zunächst und kann nicht gefunden werden. Daß es bei dieser Verfolgungsjagd zu eher humoristischen Einlagen kommt, so als Knock wie ein Kobold seine Jäger mit Steinen von einem Dach aus bewirft, macht deutlich, wie Murnau zu dieser Art der gesellschaftlichen Gegenwehr steht. Er zeichnet Knock eher als Opfer der aufgebrachten Masse, denn als Täter.

Die Film läuft nun auf seinen Höhepunkt zu, sowohl was die inhaltliche „Auflösung“ der Filmhandlung, als auch was die Spannungskurve angeht. Drei hintereinanderfolgende und aufeinander bezogene Parallelmontagen treiben die Handlung dem Show-down entgegen. *Die erste Parallelmontage* zeigt Nosferatu am Fenster des Speichers und Ellen in ihrem Schlafzimmer (38). Nosferatu erscheint beinahe hilflos am Fenster des Speichers. Ellen liegt schlafend im Bett. Hutter sitzt im Sessel neben dem Bett und schläft. (Warum liegt er nicht bei Ellen im Bett?) Ellen schreckt auf, geht zum Fenster. In einer zutiefst erotischen Szene faßt sich Ellen an ihre Brust, wirft den Kopf in den Nacken und versucht das Fenster zu öffnen. Nosferatu am anderen Fenster wartet auf die Erlaubnis Ellens, ihr Haus betreten zu dürfen. Er will sich ihr nicht auf eigene Faust nähern.

Ellen ihrerseits wirft einen Blick auf Hutter, der immer noch im Sessel schläft. Mit einer Handbewegung unterstreicht sie ihre Einschätzung, daß sie von ihm keine Hilfe zu erwarten hat. Hat er doch bisher nichts unternommen, um Nosferatu Einhalt zu gebieten, ja die Gefahr, die von ihm ausgeht, völlig ausblendend. Jetzt reißt sie das Fenster auf, ein Signal, welches Nosferatu als die ersehnte Erlaubnis versteht hinüberkommen zu dürfen. Die ganze Szenerie ist in extreme *Hell-Dunkel-Kontraste* getaucht, was die Dramatik erheblich steigert.

Ellen überlegt wie sie Hutter „loswerden“ kann. Weckt ihn, täuscht eine Ohnmacht vor und schickt ihn Bulwer zu holen (39). Von ihm verspricht sie sich offensichtlich noch am ehesten Hilfe, denn er ist es, der für den Betrachtenden von Anbeginn an das Schicksal der Filmfiguren vorherzeichnen kann.

Als Hutter das Haus verlassen hat, geht Ellen wieder zum Fenster (40). Parallel dazu montiert nähert sich Nosferatu dem Zimmer von Ellen. Seine Schattenwürfe im Treppenhaus haben in das Repertoire filmischer Zitate nachhaltigen Eingang gefunden. Als Nosferatu das Zimmer betritt, schaut ihn Ellen ergeben und gespannt an, faßt sich erneut an die Brust, geht rückwärts zum Bett, wendet sich dann aber doch ab, nicht ohne Nosferatu ihren Hals anzubieten.

Hutter hat derweilen Bulwer erreicht und bewegt ihn mitzukommen (41).

Nosferatu seinerseits vertieft sich nun in den Hals von Ellen, und in einer zärtlichen Geste legt er ihr seine Hand beinahe segnend auf den Kopf; Begierde und Liebe kommen hier gleichzeitig zum Ausdruck.

Wiederum parallel montiert sind nun die Einstellungen, in denen mitgeteilt wird, daß Knock wieder eingefangen wurde und sein über die Entfernung erfolgreiches Mitfühlen mit dem weiteren Schicksal Nosferatus verdeutlicht wird (43). Nosferatu kauert an Ellens Bett und ist nach wie vor in ihren Hals versunken, keinerlei Gegenwehr von Ellen. Der Hahn kräht.

Nosferatu wendet sich von Ellen ab und geht beinahe trunken zum Fenster. Zum ersten Mal hat sich ihm jemand aus freien Stücken hingegeben. Er hat Erfüllung gefunden und kann sich so ohne Panik dem Fenster nähern, wo er in den ersten Sonnenstrahlen vergeht und endgültig Erlösung findet. „Gern säh ich ihn als scheußliches Ungeheuer in aller Augen, anziehend allein in den Augen der jungen Frau, seines freiwilligen Opfers, und wie er, als seinerseits Verführter, immer weniger schrecklich wird, bis er wirklich zu dem reizvollen Wesen wird, das er anfangs nur gespielt hat. Und dieses reizvolle Wesen ist es, das der Hahnenschrei tötet, der Zuschauer plötzlich verschwinden sehen muß - erleichtert und zugleich mit Bedauern.“ (Andre Gide)

Hutter erreicht mit Bulwer das Haus. Ellen reckt sich ihm noch einmal entgegen und stirbt in seinen Armen (44). Bulwer beobachtet diese Situation und weint.

Eine Texteinblendung berichtet davon, daß nun „die Schatten des Totenvogels verweht“ seien. Und eine letzte Einstellung zeigt uns das verfallene Schloß des Grafen Orlock (45).

Neben der *Liebesgeschichte* Hutter-Ellen-Nosferatu, die bisweilen seltsam zweideutig bleibt und es nicht möglich macht, Nosferatu allein einen abscheulichen Täterstatus zuzuschreiben, zeigt Murnau in diesem Film, wie das Grauen in eine scheinbare Idylle einbricht. Er tut das

über weite Strecken, als ginge es hier um einen schweren Traum. *Traumotive* durchziehen den ganzen Film: Die Visionen Ellens, die traumhaft langsamen Bewegungen Nosferatus, die Einstellungen der auf dem Wasser dahinschwebenden Empedusa, die Physiognomie Nosfertus mit seinen Raubtierklauen (wozu braucht ein Vampir solche Klauen). „Murnaus Bilder, so scheint es, dringen zu einer früh gebildeten, inneren Schicht unserer Gefühle vor. Ihre Korrespondenz zur Vorstellung, die dem Alter entstammen, als zwischen Außen- und Innenwelt noch nicht strikt differenziert wurde, läßt diese visuellen Inventionen unvergeßlich werden“ (Thomas Koebner).

Um das Grauen zu stoppen buchstabiert Murnau *zwei Modelle der Gefahrenabwehr* durch. Nur scheinbar unterscheiden sich diese beiden Modelle. Die Verführung von Nosferatu durch Ellen ist ebenso ein Verfahren, wie das bedrohlich Andere, das sich, in Gestalt von Nosferatu, mit immer sympathischeren Zügen durchsetzt, auszugrenzen. Es stellt gleichermaßen eine Überwältigung des Anderen dar, wie das Einfangen, Verfolgen und Wegschließen Knocks. Beide Modelle kommen sich also gefährlich nahe. Ist es diese Tragik, über die Bulwer zuletzt Tränen verliert? Ist es doch eine „Lösung“ die ebenso Opfer verlangt, eine ebenso unmenschliche Lösung.

In Gift und Gegengift, Verführung und Gegenverführung können die Filmfiguren und die Zuschauenden das je eigene Potential erschließen, die eigenen Fähigkeiten zur Verführung. Schwer wird es gemacht, das Dunkle nur in einer Veräußerlichung beim Anderen, scheinbar so eindeutig Nicht-Dazugehörigen zu suchen und zu finden.

Murnau macht aus dem Dandy Dracula vorderhand ein Monster Nosferatu, dem er dann aber zusehends sympathischere Züge zuschreibt. Er läßt Nosferatu zu einer Person werden, genauso wie die zunächst ätherische, reine Ellen, an der man im Verlauf der Filmhandlung immer deutlicher dunkle Züge wahrnehmen kann, was in den zwiespältigen Verführungskünsten Nosferatus gegenüber seinen Höhepunkt findet. Auch sie wird Person, braucht keine Abspaltung von hellen und/oder dunklen Zügen beim Betrachtenden mehr auszulösen. Die Tragik beruht aber nun scheinbar in der Tatsache, daß die beiden Protagonisten, die wirklich eine psychische Reifung und Veränderung erleben, sterben. Fatalismus? Bestimmung? Oder zielt die Reifung der beiden Filmfiguren letztlich auf die Annahmefähigkeit des Todes? Beide lernen es, sich hinzugeben und darin ihr Glück zu finden, und erlernen damit auch eine Hingabefähigkeit an den Tod, ein letzter Reifungsschritt menschlicher Existenz.

Die Hingabemöglichkeit als Modell für ein menschlich erfülltes Zusammenleben stellt eine zutiefst humanistische Schlußaussage des Filmes dar.

Und dennoch: *Für die Bewohner der Stadt* scheint die Geschichte nur deshalb einen guten Ausgang genommen zu haben, weil sie Knock wieder eingesperrt haben. Die „wahre Lösung“ der Ereignisse ist ihnen verschlossen geblieben. Sie haben gelernt, daß „ihr“ Modell der Gefahrenabwehr zum Ziel geführt hat.

So hinterläßt uns der Film nicht mit nur einem *Happy-End*, welches uns die letzte Titeleinblendung Glauben machen möchte: „...und das Wunder sei der Wahrheit nach bezeugt: zur selben Stunde hörte das große Sterben auf und wie vor den siegreichen Strahlen der lebendigen Sonne war der Schatten des Totenvogels verweht“.