

Das Dokument des Grauens
Eine Chronik des Horrorfilms

Ralf Range

vorläufige Version, 17. April 2004

Kapitel 16

Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)

In den Filmbesprechungen der vorhergehenden Kapitel habe ich den angesprochenen filmischen Werken des öfteren eine filmische Unreife bescheinigt und deutlich gemacht, daß diese durchaus hervorragenden Werke nur eine Station des beschwerlichen Weges zum filmischen Gesamtkunstwerk darstellten. Filme wie **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** und **Der Golem: Wie er in die Welt kam (1920)** prägten die Welt des Films aufgrund ihres unverhohlenen Liebäugelns mit der modernen Kunst und damit einhergehender Innovationen. Doch diese Kunst diente in erster Linie als Blickfang, als bewußtes kommerzielles Lockmittel. Der Film war Transportmedium der Kunst. Doch inwieweit ist ein solches Behältnis für künstlerische Momente selbst auch Kunst und nicht nur die Plattform für deren Präsentation, ähnlich einem Museumsgebäude oder einer Theaterbühne? Wo ist die Grenze zwischen durchdachter Nutzung und kommerzieller Zurschaustellung?

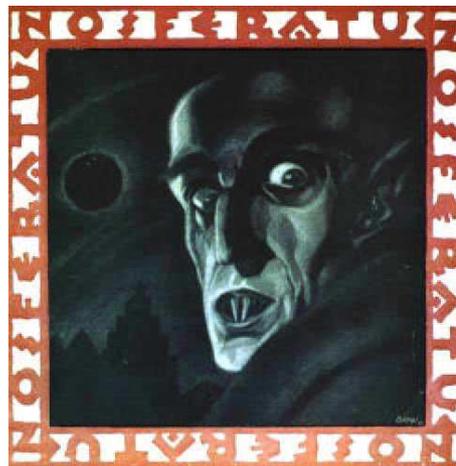
Bei **Der müde Tod (1921)** betonte ich, daß der Film nicht mehr nur ein Vehikel für künstlerische Darstellungen war, sondern sich hier eine Verschmelzung des Mediums mit seinen künstlerischen Inhalten abzeichnete. Weg vom Sammelsurium künstlerischer Bauten und Bilder, stattdessen hin zum umfassenden Gesamtkunstwerk. Das dort genannte Zitat Buñuels, daß Fritz Langs Film ihm deutlich gemacht habe, daß Film eine Kunstform sein könnte, trifft den Nagel auf den Kopf.

Fritz Lang zeigte, was möglich ist.

Fritz Lang schaffte es vortrefflich, den Expressionismus so weit in den Dienst des Films zu stellen, daß sein Film sein Publikum nicht in erster Linie in den Kreisen Intellektueller Kunstliebhaber fand.

Fritz Lang führte die Kunst nicht mehr vor, er benutzte sie.

Das Ergebnis war ein für das breite Publikum ungeheuer attraktiver Film. Unterhaltsam, für jedermann greifbar und verständlich und die Geschichte in einer Art erzählend, welche eher an eine gemütliche Lagerfeuerrunde erinnert als an ein Wiene'sches Kunst-



Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922).

Filmplakat von 1922

seminar. Fritz Lang lieferte den ersten Teil eines Rezeptes zur Herstellung populären und dennoch äußerst hochwertigen Kinos, dem Stoff, aus dem Legenden entstehen. Mit **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)**¹ sollte diese Entwicklung zu ihrem ersten großen Höhepunkt gelangen und das Medium des Films, 27 Jahre nach seiner Geburt und 7 Jahre nachdem es mit D.W. Griffiths *Birth of a Nation (1915)* seine Unschuld verlor, endlich erwachsen werden.

Ebenso wurde ich nie müde zu betonen, daß der Horror im Film bislang eher eine Begleiterscheinung denn Absicht war. Kein Film hatte es gewagt, sein Publikum verängstigt zurückzulassen. Nein, das waren keine Geister und Monstren, sondern nur verkleidete Schurken. Golems gibt es nicht wirklich, zumindest nicht in unserer Zeit, alles nur Geschichten und Legenden. Das beste Beispiel hierfür ist die Geschichte um den Grafen Dracula selbst. Die Universal Studios planten Anfang der 20er Jahre, Stokers Roman zu verfilmen. Die Rolle des Grafen sollte von der Schauspiellegende Lon Chaney übernommen werden. Doch 1922, kurz bevor Murnau mit den Dreharbeiten zu seinem Film begann, ließ man den Plan fallen. Man erachtete Bram Stokers Roman als zu gruselig für das Publikum. **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** war jener Film, welcher hiermit Schluß machte. Er ist der erste Film, in dessen unverhohlener Absicht lag, seinen Zuschauern Angst einzuflößen. Daß er dies nicht nur versuchte, sondern auch erreichte, macht ihn zu einem der ganz großen Meilensteine des Horrorkinos und der Erzählkunst und fordert eine tiefgehende Betrachtung des Films heraus.

Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922) ist einer jener seltenen Filme, bei denen sich uns anbietet, eine Analyse Szene für Szene vorzunehmen, ähnlich wie es auch bereits bei **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** der Fall war.

Am Anfang eines Films steht meistens der Titel. Bereits hier finden wir schon ein interessantes Element. Weshalb *Nosferatu*? Weshalb nicht *Dracula*, *Vampir* oder der spätere Namen des Fürsten in diesem Film, *Orlok*? Weshalb dieser eher unübliche Ausdruck, mit welchem 1922 nur Eingeweihte etwas anzufangen wussten? Lassen wir nun einmal außer acht, daß *Dracula* im Falle dieses Films sinnfrei gewesen wäre, was wir späterhin noch genauer beleuchten werden - das Wichtige hierbei ist die Assoziation. *Dracula* ist vertraut, ebenso wie der Begriff des Vampirs. Das Bild des Vampirs ist bereits im Lauf der Zeit romantisiert worden. Das Wort *Dracula* erinnert durch sein Klangbild eher an den nicht ganz so netten Onkel von nebenan. *Nosferatu* hingegen klingt anders. *Nosferatu* klingt deutlich dämonischer. Jemand, der frohen Mutes den Schriftzug *Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens* in großen Buchstaben auf der Leinwand prangen sieht, rutscht schonmal ein paar Zentimeter tiefer in seinen Sessel. Dieser Titel stellt nicht nur inhaltlich klar, daß es in diesem Film zur Sache geht. Er klingt auch schon ausgesprochen unheimlich und stellt schon zu Beginn eines fest: Der *Nosferatu* ist kein Gentlemanvampir mit passender Clownsnase. Er ist das personifizierte Böse, welches den Tod in die Nächte der Stadt Wisborg bringen wird. Der Titel des Films trägt zum Aufbau der Grundstimmung bei, ist ein Teil des Films.

Ein weiterer Zwischentitel folgt, mit nicht minder unheimlichem Inhalt. Auf der Titelseite eines Buches steht geschrieben: *Aufzeichnung über das große Sterben in Wisborg anno Domini 1838 von*, mit drei Kreuzen anstelle eines Namens. Die Seite blättert um und man liest eine Warnung. *Nosferatu - Tönt dieses Wort dich nicht an wie der mitternächtliche Ruf eines Totenvogels? Hüte Dich, es zu sagen, sonst verblässen die Bilder des Lebens zu Schatten, spukhafte Träume steigen aus dem Herzen und nähren sich von Deinem Blut.* Ein weiterer Zwischentitel folgt: *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 ...*

Der Film hat noch nicht richtig begonnen und schon haben wir wichtige Punkte auf dem

¹**Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens**, aka **Eine Nacht des Grauens**, aka **Die Zwölfte Stunde**, aka **Nosferatu: A Symphony of Horror**, aka **Nosferatu: A Symphony of Terror**, aka **Dracula**, aka **Nosferatu the Vampire**, aka **Terror of Dracula**, aka **The Twelfth Hour** (*Prana Film, Deutschland 1922, Regie: Friedrich Wilhelm Murnau, Drehbuch: Henrik Galeen, Kamera: Fritz Arno Wagner, Darsteller: Max Schreck, Gustav von Wangenheim, Greta Schröder, Alexander Granach, Laufzeit: ca. 95 Minuten*)

Tablett. Als erstes wäre der Inhalt der Zwischentitel zu nennen. Man sieht das Deckblatt einer Aufzeichnung über Geschehnisse, serviert in Form eines Buches. Würde es sich hierbei nur um eine Präsentation des Textes in normal gestalteten Zwischentiteln, bestehend aus schlichten, umrahmten Worten, handeln, wäre dies lediglich eine Aussage des Films und seiner Schöpfer, ähnlich wie das einleitende *Es war einmal ...* in den Märchen der Gebrüder Grimm. Das Buch gibt dem Ganzen einen Hauch von Glaubwürdigkeit. Ebenso wird der genaue Zeitpunkt der Handlung festgelegt, nämlich das Jahr 1838. Auch der Ort ist klar, Wisborg. Und wir wissen, es wird Tote geben, ein *großes Sterben*.

Der zweite Zwischentitel warnt vor dem Monster. Der Titel des Films wird hier untermauert.

Der dritte Zwischentitel etabliert einen späteren Bürger Wisborgs als Erzähler. Dieser Erzähler tritt später nicht mehr nennenswert in Erscheinung, aber er versetzt den Zuschauer in eine göttliche Perspektive. Der Zuschauer ist nicht mehr ein passiver Beobachter eines in der Gegenwart stattfindenden Geschehens, sondern nun auch in der Lage, mehr wissen zu dürfen als die Figuren in der Handlung es vermögen. Dies eröffnet die Möglichkeit, im Zuschauer dunkle Vorahnungen schwelen zu lassen, in den Hauptfiguren des Films selbst jedoch nicht. Wir werden als Zuschauer immer mehr wissen als die Protagonisten und sind somit auch dazu verdammt, ihnen bewußt und hilflos auf ihrem Weg ins Verderben zusehen zu müssen.

Murnau zieht diese göttliche Perspektive auch äußerst konsequent durch. Achten Sie im Verlauf des Films auf die Zwischentitel. Murnau benutzt sie nicht, wie in Stummfilmen ansonsten üblich, als Ersatz für den fehlenden Ton in Dialogen. Im Gegenteil, er reduziert die Dialog-Zwischentitel auf ein Minimum. Stattdessen nutzt er sie für die Dramaturgie. Die meisten Zwischentitel sind keine schlichten Texttafeln, sondern stets Ausschnitte aus Zeitungen, Büchern oder Briefen, welche in der Regel gerade von einer Figur im Film gelesen werden.

Jetzt stellen Sie sich bitte vor, Sie säßen an einem Tisch, auf welchem Bücher zu Ihrer Linken liegen. Zu Ihrer Rechten liegt ein Stapel Zeitungen. Und Ihnen gegenüber befindet sich ein Bündel Briefe. Bei den Büchern, Zeitungen und Briefen handelt es sich somit erkennbar um drei grundverschiedene Quellen von Informationen. All diese drei unterschiedliche Quellen vermitteln zusammen umfassend das Wissen über die Vorgänge. Einzeln betrachtet, liefert jede Quelle jedoch nur ein Fragment. Und diese drei Fragmente werden nun noch von verschiedenen Personen gelesen, mit dem Effekt, daß die Protagonisten nun fast gar nichts über die Vorgänge wissen, der Zuschauer aus seiner göttlichen Perspektive heraus jedoch alles. Das ist im fertigen Film eine ziemlich subtile Vorgehensweise Murnaus, aber sie garantiert die Glaubwürdigkeit des Geschehens und der Handlungen der Charaktere.

Die Blende öffnet sich und wir schließen Bekanntschaft mit Thomas Hutter, seiner Frau Ellen und der heilen Welt, in der sie leben. Thomas steht strahlend vor dem Spiegel, Ellen spielt an ihrem Fenster mit einer jungen Katze, Thomas pflückt im Garten Blumen, Ellen näht lächelnd Kleider und Thomas überrascht seine Frau mit dem Blumenstrauß. Die beiden umarmen sich, küssen sich. Alles in Ordnung in der Welt des 1000-Watt-Scheinwerfer-Lächelns.

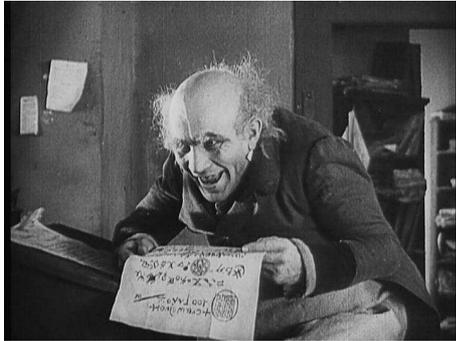
Doch der Schein trügt. Als Thomas seiner Ellen den Blumenstrauß überreicht, geht die positive Stimmung schlagartig den Bach runter. Warum hast Du sie getötet die schönen Blumen ...?!fragt Ellen. Thomas tröstet Ellen, noch immer grinsend. Währenddessen steht zum ersten Mal ein unterschwel-



Thomas Hutter, dargestellt von Gustav von Wangenheim, beginnt den Tag vor seinem Spiegel

liger Hauch des Todes im Raum, wenn auch nur ein kleiner.

Auf dem Weg zur Arbeit begegnet Thomas einem Freund, Professor Bulwer. Thomas brauche sich nicht so sehr zu beeilen, den niemand entgeht seinem Schicksal. Ein weiterer Hinweis auf das Grauen, welches folgen wird. Und wieder marschiert Thomas Hutter lachend von dannen.



*Der zwielichte Häusermakler Knock mit Orloks
Schreiben*

Nun lernen wir Thomas Hutters Arbeitgeber kennen, den zwielichtigen Häusermakler Knock. Der Zwischentitel verrät, daß vielerlei Gerüchte über ihn im Umlauf sind - also wahrscheinlich ein eigenartiger Vogel, welchen man mit Vorsicht genießen sollte. Aber er bezahlt seine Leute gut, wodurch klar wird, weshalb Hutter dennoch bei ihm arbeitet.

Knock, von kleiner, gekrümmter Gestalt und mit durchtriebenem Gesichtsausdruck versehen, liest einen Brief. Dieser ist in kryptischen Zeichen, Zahlen und magischen Symbolen verfasst. Doch Knock verfügt offensichtlich über dieses Wissen. Er liest den Brief interessiert, unterbro-

chen vom böartigem Lachen. Knock ruft Thomas Hutter zu sich und teilt ihm mit, daß Graf Orlok aus Transsylvanien in Wisborg ein Haus zu kaufen gedenke.

Durch den verschlüsselten Brief ist klar, daß Knock ein Vertrauter Graf Orloks ist. Auch die Ankündigung Knocks, daß diese Angelegenheit neben Schweiß auch Blut kosten könne, rafft Thomas Hutter wieder nicht. An dieser Stelle bietet Knock ihm zwischen den Zeilen letztlich an, sein Blut gegen Geld zu tauschen. Knock geht noch einem Schritt weiter und empfiehlt Hutter, das seinem eigenen Haus gegenüberliegende Gebäude an Orlok zu vermitteln und schickt ihn nach Transsylvanien, welches er das Land der Geister nennt. Spätestens jetzt wird deutlich, daß Thomas Hutter nicht nur ständig mit einem debilen Grinsen durch die Welt läuft. Offensichtlich ist er in der Tat nicht gerade der Intelligenteste.

Ellen reagiert schockiert auf die Nachricht. Sie möchte nicht ohne Thomas sein. Hiermit werden zwei wichtige Konstellationen der Geschichte deutlich. Die drei zentralen Gestalten werden Thomas Hutter, seine Frau Ellen und natürlich Graf Orlok sein. Jede dieser drei Personen hat ein ausgeprägtes Verlangen nach etwas. Thomas Hutter will Geld, viel Geld. Ellen wünscht sich nichts sehnlicher, als ihren Mann bei sich zu haben. Und Orlok möchte das Haus gegenüber von Thomas und Ellen besitzen.

Die Wünsche von Thomas Hutter und Orlok bringen den Stein ins Rollen, sind also unmittelbar für das Geschehen verantwortlich. Doch was ist die Bedeutung von Ellens Wunsch? Die Anwesenheit ihres lausbubenhaften Mannes in Ihrer Nähe ist für sie unerhört wichtig und mit Orlok gedenkt genau das Gegenteil von Hutters übertriebener Fröhlichkeit gegenüber ihrer Wohnung einzuziehen. Somit entsteht eine Dreiecksbeziehung zwischen Ellen, Thomas und Orlok, mit Ellens sexueller Frustration als verbindendes Motiv.

Beide Männer begehren die gleiche Frau. Jeder von Ihnen kann dieser Frau etwas geben, was dem anderen verwehrt ist. Graf Orlok wird am Ende des Films Zugang zu Ellens Schlafzimmer erhalten, was eigentlich nur Thomas gewährt sein sollte, und währenddessen wird Thomas in seinem Lehnstuhl neben Ellens Bett schlafen, wie abwesend, betäubt, ohnmächtig.

Thomas Hutter und Orlok sind durch die Figur des Maklers Knock miteinander verbunden. Diese drei flachen Charaktere ergeben zusammen eine facettenreichere Persönlichkeit, durch Ellens Emotionen und unverhohlenen Verlangen wird diese Beziehungskiste sogar zu einer greifbaren Figur. Auch dies unterscheidet Murnaus Film deutlich von späteren *Dracula*-Verfilmungen, wo diese Dreiecksbeziehung stets zufällig entsteht, zumeist anhand

eines Bildes von Mina Harker, in welches sich Dracula verliebt und wodurch er somit zu einem Konkurrenten Jonathan Harkers wird.

Murnau schildert dieses sexuelle Verlangen Ellens nach diesem Konglomerat aus Hutter, Orlok und Knock anhand eines damals gängigen Stilmittels. Diese drei Personen sind grundverschieden voneinander und äußerst simplifiziert und plakativ dargestellt. Der Versuch einer objektiven Betrachtung dieser drei Personen findet erst gar nicht statt. Hierdurch wird eine deutlich ausgeprägtere emotionale Darstellung möglich. Und genau dies ist ein weiteres typisches Stilmittel des Expressionismus.

Thomas Hutter übergibt seine Frau Ellen in die Obhut des Reeders Harding und seiner Schwester. Danach macht er sich auf den Weg. Wir sehen, wie Thomas Hutter das Haus der Hardings verläßt und sich von Ellen verabschiedet. Dies ist eine Schlüsselszene. Sie stellt einen wichtigen Punkt in der Geschichte dar, denn ab hier nehmen die unheimlichen Geschehnisse unvermeidlich ihren Lauf. Mit dieser Szene führt Murnau einen neuen Regiekniff ein, welchen er fortan durch den ganzen Film beibehalten wird: Er benutzt Diagonalen in den Bewegungen. Von dem Moment an, an welchem Hutter die Treppe von Hardings Anwesen hinabschreitet, bewegen sich die Figuren nicht mehr stur von einer Seite des Bildes zur anderen oder aus dem Hintergrund einer Szene geradlinig auf die Kamera zu oder von ihr weg, sondern die Personen bewegen sich bevorzugt schräg durch die Szenerie, auf einer Diagonalen in der dritten Dimension. Dies geht so weit, daß in machen Szenen die Personen sogar entweder auf der Stelle stehenbleiben (Orlok in seinem Schloß) oder sich gar im Zickzack in den Vordergrund des Bildes begeben werden (die Kutschfahrt durch den Wald). Mit diesen diagonalen Bewegungen haben für Murnau zweierlei Funktion. Erstens vermitteln sie einen Eindruck von Räumlichkeit, auch wenn in der jeweiligen Einstellung vielleicht gar keine räumliche Tiefe vorhanden sein sollte. Zweitens, und das ist wichtiger, erkannte Murnau darin vollkommen richtig ein Mittel, um eine unterschwellige Unruhe im Betrachter zu erzeugen. Vor allem letzteres war ein echter Murnau'scher Geistesblitz, welcher seitdem vor allem in Bereich des Actionfilms recht häufig benutzt wird, um Szenen eine zusätzliche Dynamik und Spannung zu verleihen.

Weiterhin fällt auf, daß Murnau nun damit beginnt, die Kontinuität zwischen einzelnen Einstellungen zu bewahren. Hutter verläßt das Anwesen der Hardings, Schnitt, in der folgenden Einstellung nähert er sich einem Pferd, besteigt es und reitet auf einer weiteren Diagonalen davon. Dieser Schauplatz befindet sich direkt im Anschluß an das Haus der Hardings, der Zuschauer weiß das instinktiv. Woher er das weiß? Weil Hutter beim Verlassen des Anwesens die Szene nach rechts verläßt und den Platz mit dem Pferd von rechts betritt. Hätte er die zweite Szenerie von links betreten, wäre die Konzentration des Zuschauers auf seinen Standort und somit seine Person unterbrochen worden und ein zeitlicher Sprung zwischen den beiden Einstellungen würde impliziert werden, der so jedoch vermieden wird. Diese Technik war 1922 nichts neues mehr, sie wurde bereits in **Das Cabinet des Dr. Caligari (1919)** eingesetzt. Aber im weiteren Verlauf des Films wird Murnau dieses Vorgehen noch deutlich verfeinern, um die Wahrnehmung des Zuschauers gezielt auf bestimmte Bereiche des Bildes oder Personen zu lenken.

Zwischentitel, Hutters Ankunft in den Karpathen. Berge in der Dämmerung, ein Gasthaus nach Anbruch der Nacht. Hier erkennt man dann bereits eine Eigenart des Films. Murnau entschloß sich, den Film nicht wie üblich im Studio zu drehen, sondern möglichst an realen Schauplätzen. Die Filmtechnik war noch nicht weit fortgeschritten und die Lichtstärke des Filmmaterials nicht mit jener der Tonfilmzeit zu vergleichen, weshalb der Film in eine Zwickmühle gerät. Die unter freiem Himmel spielenden Nachtszenen sind allesamt bei Tageslicht gedreht. **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** wird so zu einer hervorragenden Demonstration, weshalb das Viragieren, also das Einfärben des Films in bestimmten Farben, eine absolute Pflichtübung ist. Ansonsten ist es absolut unmöglich, Tag- und Nachtszenen zu unterscheiden, ganz zu schweigen davon, daß es sehr befremdlich wirken würde, liefe ein Vampir mehrfach durch strahlenden Sonnenschein, nur um am Schluß durch die ersten Strahlen der aufgehenden Sonne zu Staub zu zerfallen. Durch das Einfärben des Filmmaterials wird dieses Manko ausgeglichen, man wundert sich höchstens

noch in einigen Szenen wie jener mit der nächtlichen Ankunft von Hutter's Kutsche beim Gasthaus über den strahlenden Vollmond, der auffällig extrem ausgeprägte Schatten produziert. Aber das Wichtigste, nämlich die Kontinuität, ist gewahrt.

Hutter betritt das Gasthaus, um ein Mahl einzunehmen. Mit erneut völlig kindischer Gestik ruft er lautstark, man möge sich mit dem Essen beeilen, denn schließlich müsse er weiter zu Orloks Schloß - und die anderen Anwesenden erstarren vor Schreck. Der Wirt warnt Hutter eindringlich davor, die Reise fortzusetzen, denn der Werwolf streife durch die Wälder. Und Hutter hat auch keine andere Wahl als hier zu übernachten, denn dieser Werwolf taucht auf und vertreibt die Pferde, womit eine weitere Kutschfahrt unmöglich wird. Das ist eine der etwas eigenartigen Szenen. Der durch die Wälder streifende Werwolf ist nämlich eine Hyäne. Man könnte dies als armselig empfinden, aber ich unterstelle Murnau hierbei Absicht. Die Hyäne ist fremdartig, ein dünner und skelettartiger Körper und achten Sie auf ihre Ohren. Sie sieht dem Nosferatu ähnlicher, als es ein Wolf je könnte.



Der Vampir in der Gestalt einer Hyäne

Hutter bezieht das Fremdenzimmer des Gasthauses. Er schaut aus dem Fenster, sieht die fliehenden Pferde und die Hyäne, und die Hyäne sieht ihn. Hutter und Orlok begegnen sich hier zum ersten Mal.

Beim Begutachten seiner Unterkunft findet Hutter ein Büchlein vor, welches der Wirt anstelle einer Bibel plaziert hat. *Von Vampiren, erschrecklichen Geistern, Zaubereien und den sieben Todsünden*, lautet sein Titel und es berichtet auch vom Nosferatu: *Aus dem Samen Belials erstund der Vampyr Nosferatu, als welcher er lebet und sich nähret vom dem Blute der Menschheit*. Belial ist übrigens im katholischen

Sinne ein Synonym für Satan. Milton unterschied in *Paradise Lost* dann jedoch zwischen diesen beiden Gestalten und Belial wurde seitdem als Repräsentant der Unreinheit verstanden, was hervorragend zu der Gestalt des rattenähnlichen, pestverseuchten Gestalt des Nosferatu passt. Im heutigen Satanismus wurde dieses Modell jedoch erweitert, vor allem durch die Publikation von Anton S. LaVeys mittlerweile zum Standardwerk erwachsenen *The Satanic Bible*. Hier gehört Belial zu den vier Kronprinzen der Hölle, dem Gegenpol zur heiligen Dreifaltigkeit, neben Satan, Luzifer und Leviathan. Dies sei hier aber nur am Rande und zum Zwecke der Vollständigkeit an dieser Stelle erwähnt.

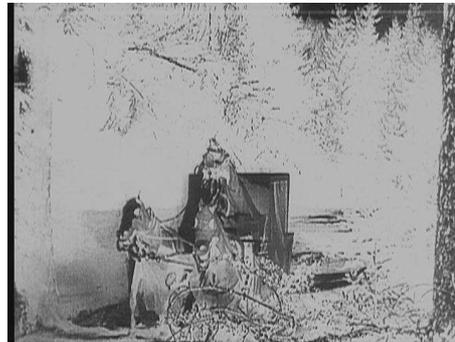
Der nächste Tag bricht an, ein schöner, sonniger Morgen. Die Pferde werden wieder eingefangen, Hutter nimmt nochmal das Büchlein zur Hand. Doch auch dieser eindringlichen Warnung verweigert er sich, wirft das Buch sogar mit einer ausladenden Geste zu Boden.

Auch für den Zuschauer ist dieses Büchlein wichtig. Es bereitet einen wichtigen Punkt in der Geschichte vor, nämlich den Übergang von der realen Welt in die phantastische Welt der Mythen. Die Form des Büchleins sorgt, vor allem nach der unheimlichen Begegnung mit der Hyäne, auch für die notwendige Seriösität und Glaubhaftigkeit eben dieser phantastischen Welt.

Hutter begibt sich zur Kutsche und die lange Fahrt zu Orloks Schloß geht weiter. Der Tag zieht vorüber, die Nacht bricht an und Hutter ist noch immer nicht am Ziel angekommen. Murnau streckt die Kutschfahrt absichtlich über diesen langen Zeitraum, denn es handelt sich ja nicht nur um eine lapidare Fahrt von einem Gasthaus zu einem Schloß, sondern auch um eine Reise von der realen in eine übernatürliche Welt. Murnau und Drehbuchautor Galeen etablieren sogar eine deutliche Grenze zwischen diesen beiden Welten, als sie die Kutsche an einem Wasserlauf halten lassen. Die Kutscher weigern sich, noch weiter zu fahren und Hutter setzt die Reise zu Fuß fort. Er überquert den Bach über eine Brücke

und betritt so endgültig das Reich des Übernatürlichen. Hier einen Wasserlauf als sichtbare Grenze zu nutzen, ist eine glänzende Idee und zeigt auch, daß Murnau und Galeen über entsprechendes Hintergrundwissen der Mythen verfügten. Seit jeher ist überliefert, daß Vampire und Geister kein fließendes Wasser überqueren können. In Vampirfilmen taucht dies hin und wieder auf, zum Beispiel als Dracula in **Dracula: Prince of Darkness (1966)** im Wasser seinen Tod findet, aber auch in Werken wie Tolkiens *The Lord of the Rings* bildet ein Flußlauf eine Barriere, in diesem Fall für die Ringgeister. Und sobald Hutter die Brücke überquert hat, wird deutlich, daß er sich nun im Reich des Vampirs befindet. Ein Zwischentitel berichtet von unheimlichen Gesichtern, welche sofort von Hutter Besitz ergreifen und in der ersten folgenden Einstellung bekommen wir das als dunkle Silhouette auf einem Felsen thronende Schloß Orloks zu sehen. Eine schwarze Kutsche nähert sich der Kamera (natürlich wieder entlang mehrerer Diagonalen) und diese Kutsche ist eindeutig von übernatürlicher Natur, wie Murnau durch die Verwendung eines Zeitraffers deutlich macht. Die Kutsche hält an Hutters Seite und die Kamera zeigt die verhüllte Gestalt des Kutschers, der sich späterhin als Graf Orlok höchstpersönlich herausstellen wird. Hutter steigt ein und eine halbschwererische Fahrt, erneut in Zeitraffer gefilmt, beginnt.

Werfen Sie an dieser Stelle einen genauen Blick auf die Kutsche. Nehmen Sie zur Kenntnis, daß die Kutsche, der Kutscher und die Pferde völlig schwarz sind. Bei der nun folgenden berühmten Szene mit der Fahrt der Kutsche durch den Geisterwald wird nämlich klar, wie weit Murnau seiner Zeit voraus war. Durch einen für damals innovativen Trick zeigte er die Gespensterhaftigkeit des Waldes und auch der Kutsche auf. Sieht man diese Szene zum ersten Mal, nimmt man als heutiger Zuschauer spontan an, es handele sich um den billigen Effekt, daß Murnau anstelle des Positivs hier einfach ein Negativ des Filmmaterials in den Film eingefügt habe, um für unnatürliche Bilder zu sorgen. Nun, genau dies hat Murnau getan, aber das ist nur die halbe Miete. Bei einem simplen Negativ wäre die schwarze Kutsche weiß, aber in dieser Szene ist sie weiterhin völlig schwarz. Dies macht diese Szene ungeheuer effektiv, auch wenn man es vielleicht gar nicht bewußt wahrnimmt. Murnau ließ hier bei den Dreharbeiten die Kutsche, den Kutscher und die Pferde mit weißen Tüchern anstelle schwarzer verhüllen, so daß die Kutsche auf dem Negativ nun wieder in der Komplementärfarbe Schwarz erscheint. Derartiges war damals auch in Fachkreisen unerhört.



Die Kutschfahrt durch den Geisterwald

Nun, genau dies hat Murnau getan, aber das ist nur die halbe Miete. Bei einem simplen Negativ wäre die schwarze Kutsche weiß, aber in dieser Szene ist sie weiterhin völlig schwarz. Dies macht diese Szene ungeheuer effektiv, auch wenn man es vielleicht gar nicht bewußt wahrnimmt. Murnau ließ hier bei den Dreharbeiten die Kutsche, den Kutscher und die Pferde mit weißen Tüchern anstelle schwarzer verhüllen, so daß die Kutsche auf dem Negativ nun wieder in der Komplementärfarbe Schwarz erscheint. Derartiges war damals auch in Fachkreisen unerhört.

Hutter wird vor dem Tor des Schlosses aus der Kutsche entlassen. Die Kutsche wendet und fährt davon, das Tor öffnet sich. Achten Sie von nun an verstärkt auf die Bildkomposition. Sowie sich das Tor öffnet, beginnt Murnau mit Rahmen zu arbeiten, welche die Charaktere umgeben. Dies beginnt mit dem Eingang ins Schloß, als Hutter vor den sich öffnenden Toren steht. In der nächsten Szene tritt Orlok aus dem Schatten eines Durchganges heraus, hier bildet das Gewölbe des Durchganges wieder einen Rahmen. Und dem Zuschauer wird klar, daß der Graf und der Kutscher eine Person sind, denn die markanten Merkmale des Gesichts, die Nase und die Augen, sind auffällig identisch. Da es absolut unmöglich ist, daß der Graf in dieser kurzen Zeit die Kutsche weggefahren und das Schloß über einen anderen Eingang betreten haben könnte, wird die Gestalt noch unheimlicher.

Hutter betritt den Innenhof, wieder umrahmt von einem Gewölbebogen. Und diese an ein Gemälde mit Bilderrahmen erinnernde Bildkomposition ist keineswegs durch die baulichen Gegebenheiten des Drehortes erzwungener Zufall, wie Murnau in der nächsten Einstellung beweist. In dieser Szene steht Orlok in der Mitte des Bildes und Hutter kommt

durch einen Torbogen auf ihn zu. Die Kamera scheint wieder in einem Durchgang zu stehen, denn die rechte obere Ecke wird von einer Einrahmung durch die Gewölbedecke dominiert. Dieses Gewölbe ist jedoch ein waschechter Fake, es existiert in Wirklichkeit überhaupt nicht. Murnau ließ den Bildbereich auf dem Negativ nachträglich ausmaskieren, um wieder seinen Rahmen zu erhalten. Achten Sie im weiteren Verlauf des Films auf diese Einrahmungen des Bildes oder einzelner Personen, das zieht sich geraume Zeit durch den ganzen Film hin. Sind keine baulichen Elemente vorhanden, welche den Rahmen ermöglichen, produziert Murnau ihn auch mittels Licht und Schatten. Ein weiterer Grund, weshalb **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** zu den Meisterwerken des Expressionismus zählt.



Graf Orlok empfängt Thomas Hutter im Innenhof seines Schlosses. Dies ist die Szene mit dem gefälschten Gewölbebogen (rechts oben)

Ein wichtiger Aspekt der Bildkomposition ist fortan auch, wie Murnau damit den Zuschauer direkt beeinflusst. Zur Verdeutlichung dessen eignet sich die Szene dieses Aufeinandertreffens von Hutter und dem Vampir bestens. Als Regisseur sieht man sich an dieser Stelle des Films in der Situation eines Erzählers, der bislang Hutter als Hauptperson etablierte. Nun taucht der Nosferatu auf, der nicht nur das titelgebende Monstrum, sondern auch die eigentliche zentrale Figur der Geschichte ist. Außerdem kommt natürlich noch hinzu, daß der Vampir möglichst zielstrebig als äußerst mysteriöse, unheimliche Gestalt etabliert werden muß, denn der erste Eindruck wird sie für den Rest des Filmes

prägen. Wie bei Stummfilmen zwangsläufig erforderlich verläßt sich Murnau hier auf die Kraft seiner Bilder.

Murnau positioniert in der Szene mit dem nachträglich eingefügten Torbogen den Vampir im Zentrum des Bildes. Hutter, welcher sich am linken Bildrand aus dem Hintergrund nähert, ist nicht nur an der Rand des Bildes gerückt, sondern aufgrund der größeren Entfernung zur Kamera auch deutlich kleiner. Der Nosferatu zieht schlagartig die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich und dominiert die Szenerie. Hutter degeneriert zur Nebensächlichkeit.

Interessant ist hier auch das Ende dieser Sequenz, zwei Einstellungen später. Wieder ein Torbogen als Rahmen, der Vampir und Hutter verschwinden langsam im Dunkel dieses Durchgangs. Erneut nimmt der Vampir die Bildmitte in Besitz, bis er langsam mit dem Bildhintergrund verschmilzt, sich in Luft aufzulösen scheint. Hutter tritt hinterher und auch wenn Murnau es nie direkt mitteilte, ist doch jedermann klar, daß Hutter hier gerade in sein Verderben läuft.

Hutter sitzt am Esstisch und speist. Ihm gegenüber sitzt die gekrümmte Gestalt des Vampirs. In seiner Hand ein Schreiben, welches in der gleichen Geheimsprache verfasst zu sein scheint wie jenes, welches Knock zu Beginn des Films erhielt. Die Uhr schlägt Mitternacht, die Geisterstunde bricht somit an. Der inzwischen sichtlich beunruhigte Hutter schneidet sich versehentlich in den Daumen. Der Vampir kann nicht widerstehen und stürzt sich auf Hutter, um das Blut von dessen Finger zu lecken.

Hutter reißt sich los und weicht angsterfüllt zurück. Der Vampir verfolgt ihn, langsam und stetig. Auch hier ist wieder zu erkennen, wie der Vampir langsam von der Bildmitte Besitz ergreift und die Szene in genau diesem Zeitpunkt dominiert, als der in die Ecke getriebene Hutter keine Möglichkeit mehr zur Flucht hat.

Beachten Sie in dieser Szene auch die Augen der beiden. Schon zu Beginn der Tischszene, als der Nosferatu über den Rand seines Briefes hervorschaut, fallen seine hypnotischen

Augen auf. Sie alleine dürften bereits der Grund für die Existenz des Briefes in dieser Einstellung sein, denn indem das Gesicht des Vampirs von der Nasenspitze abwärts verdeckt wird, ziehen die Augen den Blick des Zuschauers auf sich. Nun achten Sie im Gegenzug bitte auf die angsterfüllten Augen Hutters, als er vor dem Vampir zurückweicht. Murnau macht hier unmißverständlich klar, daß Hutter unter dem hypnotischen Einfluß des Vampirs steht. Hutter flieht nicht wirklich, denn er steht unter Bann. In dieser Stelle wird eine Beziehung zwischen dem Vampir und Hutter etabliert, welche über das normale Verhältnis eines Jägers zu seiner Beute hinausgeht. Vielmehr ist diese Beziehung schon von einer angedeuteten homoerotischen Natur. Sollen wir nicht ein wenig beisammen bleiben, Liebewertester? Es ist noch gar lange bis Sonnenaufgang ...fordert der Vampir Hutter auf. Hutter gehorcht ihm, denn er unterliegt inzwischen vollends der Kontrolle, der magischen Anziehungskraft, des Vampirs. Orlok gibt ihm Anweisungen, Hutter gehorcht. Und erst als die Sonne aufgeht, läßt der Vampir von ihm ab, verrät uns der folgende Zwischentitel.

Hutter selbst ist nach dem Erwachen keineswegs in Panik, wie man vermuten könnte. Er reckt sich und streckt sich, als habe er nur geträumt. Doch eine Erinnerung ist da, wie Murnau in einer Einstellung verdeutlicht, welche dem aufmerksamen Betrachter bekannt vorkommen mag: Genau wie Hutter zu Beginn des Films den Sitz seiner Krawatte überprüfte, tut Hutter dies nun erneut. Dieses Mal findet er jedoch die Wundmale des Vampirs an seinem Hals. Achten wir nun wieder auf die Details der Erzählung.



Die Augen des Vampirs.

Murnau zeigt uns die Halle. Das Tageslicht, welches durch die Fenster fällt, zieht expressionistische Linien über den gefliesten Boden. Hutter sieht zwar die Bißspuren an seinem Hals, doch nun, im Tageslicht, bricht wieder der an seiner Lage desinteressierte Dummkopf in ihm hervor. Anstelle besorgt zu sein, hat er nun nur sein Frühstück im Sinne. Und nun, wo es wieder Tag ist und der Vampir keine Macht mehr innehat, darf Hutter wieder das Zentrum des Bildes einnehmen. Hutter vertilgt sein Mahl, schlendert fröhlich durch das Schloß und schreibt seiner geliebten Ellen einen Brief, ständig fröhlich und massiv von Murnaus Einrahmungen umgeben. In diesem Brief erfahren wir auch, wie Hutter den vermeintlichen Traum verdrängt. Er bezeichnet die Wunde an seinem Hals als die Einstiche von Stechmücken.

Doch auch der heiterste Tag ist irgendwann zu Ende. *Das gespentische Licht des Abends schien die Schatten des Schlosses wiederum zu beleben*, verrät der Zwischentitel. Wir sehen Hutter und den Vampir bei der Abwicklung des Vertrages. Achten Sie fortan bitte auf Orloks Fingernägel. Im weiteren Verlauf des Films werden sie ständig wachsen und seinen Händen ein zunehmend spinnenartiges Aussehen verleihen.

In dieser Szene entdeckt Orlok ein Bild Ellens, welches Hutter unachtsam auf dem Tisch herumliegen ließ. Orlok ist von ihr fasziniert und die Dreiecksbeziehung zwischen Hutter, Ellen und Orlok ist nun etabliert. Das Foto Ellens wird auch zu einem zusätzlich verbindenden Element zwischen Orlok und Hutter. Hutter reißt das Bild an sich, doch das wird nichts nutzen. Orlok, sein sexuelles Alter Ego, macht unmißverständlich klar, daß ein Wettstreit um Ellen unausweichlich ist. Er weißt Hutter darauf hin, daß er in das Haus gegenüber jenem von Hutter und Ellen einziehen wird. Er wird dort nicht nur in Ellens Nähe sein, sondern sie auch noch ständig sehen können.

Und nun folgt eine Schlüsselszene. Hutter ist in seinem Zimmer. Er küßt das Bildnis Ellens, bevor er es in seinem Rucksack verstaut. Darin befindet sich noch das kleine Vampirbüchlein und Hutter beginnt wieder, darin zu lesen. Doch dieses Mal nimmt er es

ernst, als er den Abschnitt über den Nosferatu vorfindet und die Erwähnung schlimmer nächtlicher Alpträume.

Vorsichtig öffnet er die Tür seines Zimmers einen Spalt und wirft einen Blick auf den Flur. Am Ende des Flurs und am anderen Ende der anschließenden Halle sieht Hutter etwas, was ihm das Blut in den Adern gefrieren läßt.

Mit einer dämonischen Grimasse und entblößten Fängen steht dort absolut regungslos der Nosferatu. Hutter sucht einen Ausweg, läuft zum Fenster seines Zimmers. Doch eine Flucht ist hier unmöglich, unter dem Fenster liegt eine tiefe Schlucht. Angsterfüllt weicht Hutter auf sein Bett zurück. Plötzlich öffnet sich wie von Geisterhand die Zimmertür.



Graf Orlok besucht in der Nacht Thomas Hutter

Ein kurzer Schnitt auf Hutter, danach schreitet der Vampir langsam aus dem Hintergrund des Bildes auf den Türrahmen zu. Er bleibt in diesem stehen und durch den einrahmenden Charakter des Türrahmens erscheint er wie die Gestalt in einem Gemälde. Erneuter Schnitt auf Hutter, welcher sich unter seiner Bettdecke versteckt. Schnitt zurück auf den Türrahmen. Der Vampir tritt aus dem Türrahmen, aus dem Gemälde heraus. Der Vampir hat sich nun endgültig offenbart, sowohl Hutter als auch uns, den Zuschauern.

Diese Szene alleine ist bereits das Gruseligste, was der Stummfilm bislang zu bieten hatte. Hier bricht das Grauen über Hutter

und das Publikum herein. Doch Murnau legt noch einen drauf. Zuerst benutzt er die Technik von Zwischenschnitten, um die Gefahr zu verdeutlichen. Mitten im Geschehen springt er an Ellens Bett und verdeutlicht so Geschehnisse, welche offensichtlich gleichzeitig stattfinden. In dieser Einstellung spürt Ellen die große Gefahr, in welcher Thomas schwebt, und erwacht. Sie eilt zum Fenster und in einer der nachfolgenden Einstellungen sieht man sie auf der Balustrade schlafwandeln, womit Murnau zum ersten Mal auch die Gefahr verdeutlicht, welche nun Ellen droht.



Der Vampir streckt seine Klauen nach Thomas Hutter aus.

Zwischenschnitt zurück zu Hutter. Er liegt verkrümmt auf seinem Bett und der Vampir nähert sich. Der Schatten seiner hochgereckten Hände und seines kahlen Kopfes beginnt erst Hutter, und dann das gesamte Bild zu bedecken. Zwischenschnitt zurück ans Bett Ellens, welche inzwischen eingesammelt wurde und erneut aus dem Schlaf aufschreckt. Ellen ist ebenfalls von Panik erfüllt, ihre Augen sprechen Bände. Mit hoherhobenen Armen ruft sie nach ihrem Geliebten. Zwischenschnitt zu Hutter. Der Schatten des Vampirs zieht sich wieder von ihm zurück, doch für Hutter ist es zu spät. Er krümmt sich nicht mehr in der Ecke seines Bettes zusammen und

versucht sein Gesicht im Kopfkissen zu verstecken, sondern liegt nun auf dem Rücken. Seine Augen sind geöffnet, aber ebenso regungslos wie der Rest seines Körpers. Er schließt die Augen in dem Augenblick, als der Schatten ihn wieder freigibt. Jetzt zeigt uns Murnau den sich wieder aufrichtenden Vampir von der Seite und wieder gibt es einen Zwischenschnitt. Ellen fleht noch immer zu ihrem Geliebten, Zwischenschnitt zurück zu Orlok. Dieser dreht

sich langsam um und achten Sie nun wieder auf seine Augen. Er richtet den Blick langsam auf genau den Bereich des Bildes, in welchem sich in der Wisborg-Szenerie gerade das Gesicht Ellens befindet. Und sie fleht nun ebenso nicht mehr den besinnungslos auf dem Bett liegenden Hutter an, sondern sein animalisches Alter Ego, den Grafen. Und Orlok scheint ihr Flehen zu erhören, denn anstelle Thomas bis auf den letzten Tropfen leerzusaugen, verläßt er das Zimmer. Die Zimmertür schließt sich wieder selbstständig hinter ihm und beendet diese vortreffliche und berühmte Szene.

Die Technik der Zwischenschnitte, welche Murnau hier einführte, ist ein wahrer Geniestreich. Er verbindet hier Raum und Zeit zwischen dem Schlafzimmer Hutters in Orloks Schloß und jenem Ellens im fernen Wisborg miteinander. Nicht nur, daß er den Eindruck erweckt, die beiden Vorgänge geschähen zeitgleich. Die Kamera verläßt auch in keiner Einstellung eines der beiden Schlafzimmer. Thomas, Ellen und Orlok sind miteinander so verbunden, als ob dies alles im gleichen Raum geschehen würde.

Dieser Regiekniff erzählt nicht nur zwei parallele Handlungsstränge. Er verbindet sie zu einem, indem keiner der beiden Schauplätze ohne den anderen von Bestand sein kann. Ebenso wird das Geschehen viel intensiver vermittelt, als wenn die Vorgänge in Hutters und Ellens Schlafzimmer nacheinander anstelle miteinander verwoben gezeigt würden.

Diese Technik Murnaus hat mit ihrer ungeheuren Effizienz viele Verehrer gefunden. Einer der konsequentesten Nachahmer ist Francis Ford Coppola, der in seiner *Godfather*-Trilogie auf exakt gleiche Weise die Höhepunkte der Filme gestaltet und somit seine Spannung erzeugt. Und natürlich benutzt Coppola diese Technik auch in **Dracula (1992)**, was natürlich als sehr lautstarke Hommage an Murnau gewertet werden könnte - achten Sie hier auf die Szene, in welcher Jonathan Harker seine Mina heiratet.

Am nächsten Morgen erwacht Hutter. In recht angeschlagenem Zustand bricht er auf, um einen Ausweg aus seiner Situation zu suchen. Im Keller des Schlosses findet er einen Sarg und in ihm liegt Graf Orlok. Noch immer unfähig zu handeln, läuft Hutter davon.



Hutter findet den Vampir in seinem Sarg.

In der nächsten Nacht wird Hutter Zeuge, wie Orlok seine Abreise in die Wege leitet. Im Zeitraffer lädt Orlok sieben Säрге auf einen Karren und legt sich selbst in den letzten. Wie von Geisterhand bewegt gleitet der Deckel auf den Sarg und die reiterlose Kutsche macht sich auf den Weg, auf den Weg nach Wisborg. Hutter begreift die Gefahr, in der Ellen schwebt.

Er ruft angsterfüllt ihren Namen. Aus Bettlaken knotet er ein Seil zusammen, mit Hilfe dessen er durch das Fenster seines Zimmers flieht. Er wird von Farmern aufgefunden und in ein Krankenhaus geschafft. Dort erfahren wir, daß Hutter fiebrig ist. Dies ist der erste Hinweis darauf, daß der Vampir eine Krankheit verbreitet. Orlok indes trifft am Hafen ein.

An dieser Stelle des Films hat sich die Konstellation der Charaktere von Hutter, Ellen und Orlok zueinander endgültig verschoben. Wir erinnern uns: Ellen wünschte sich nichts sehnlicher, als bei Hutter zu sein. Hutter hingegen war dies bei weitem nicht so wichtig wie das Geld und er verließ sie. Ellens Wunsch blieb unbeantwortet, bis Orlok, also Hutters animalische Hälfte, ihr Foto entdeckte. Nach der überkreuz geschnittenen Szene, in welcher Orlok das Flehen Ellens erhört, beruht dieser Wunsch Ellens auf Gegenseitigkeit. Orlok interessiert sich fortan ausnahmslos für Ellen und läßt von Hutter ab, ja ignoriert dessen Existenz vollständig. Von seiner Sehnsucht nach Ellen getrieben macht sich Orlok auf den Weg, während Hutter im Krankenhaus verbleibt. Orlok übernimmt die Initiative, während Hutter handlungsunfähig und zum sprichwörtlichen fünften Rad am Wagen wird.

Zurück zum Hafen in der Stadt Varna, in welchem gerade Orloks Särge auf ein Schiff verladen werden. Der Zollbeamte inspiziert einen Sarg und findet darin nur Erde vor. Er läßt den Sarg auskippen und plötzlich ist die verstreute Erde übersät mit Ratten. Orlok wird erneut als Überträger einer Krankheit identifiziert.

Ortswechsel. Murnau stellt nun Professor Bulwer vor, welchem wir zu Beginn des Filmes bereits kurz begegneten. Bulwer ist ein Mediziner und Forscher, die Filmversion von Stokers Professor van Helsing. Bulwer führt Venusfliegenfallen vor. Er setzt eine Fliege auf eine der Pflanzen und man sieht, wie sich die Pflanze um ihr Opfer schließt. ein Zwischentitel nennt dies das *geheimnisvolle Wesen der Natur* und Bulwer vergleicht die fleischfressende Pflanze mit einem Vampir. Es liegt auf der Hand, was Murnau und Autor Henrik Galeen mit diesem Einschub bezwecken: Orlok verläßt gerade seine Heimat, das Reich des Phantastischen, welches Hutter am Ende seiner Reise Transsylvanien betrat. Orlok tritt nun ein in die reale Welt. Mit dieser Szene etablieren Murnau und Galeen das phantastische Wesen Orloks in unserer Welt, indem sie auf die geheimnisvollen Dinge in der Natur aufmerksam machen. Wenn es solche wundersamen fleischfressenden Pflanzen gibt, welche ihr Opfer fangen und langsam zersetzen, weshalb sollten dann Vampire ein Hirngespinnst sein?

Murnau nimmt einen Zwischenschnitt auf Knock vor, die Filmvariante von Stokers Figur Renfields, des sklavischen Dieners des Grafen. Knock sitzt mittlerweile in der Irrenanstalt ein und bereitet sich auf die Ankunft Orloks vor. Blut ist Leben! Blut ist Leben!!! ruft er laut, während er Insekten fängt und vertilgt. Hier wird die Brücke zur Venusfliegenfalle geschlagen.

Nun schneidet Murnau wieder zurück zu Professor Bulwer, der nun einen kleinen Polypen unter dem Mikroskop vorführt, der mit seinen Tentakeln ein Pantoffeltierchen fängt. Hier bewerkstelligt Murnau gleich zwei Dinge auf einen Schlag. Als erstes vergleicht er den beinahe transparenten Polypen mit einem Phantom, einer Gestalt aus der Welt der Geister, dem Reich des Übernatürlichen, aus welchem auch der Vampir entstammt. Des weiteren ist die Gestalt des Polypen mit seinen Fangarmen eine Einleitung auf ein Motiv, welches im Film noch weiterhin auftauchen wird, nämlich das Motiv einer Spinne.

Schnitt zurück zu Knock, welcher das Spinnenmotiv sofort aufgreift. Knock zeigt auf ein Spinnennetz, in welchem die Spinne gerade die von ihr gefangene Fliege einwickelt. Orlok wird zunehmend mit einer solchen Spinne verglichen. Seine Opfer, die Menschen, nehmen die Position der blutspendenden Fliegen ein. Achten Sie im weiteren Verlauf des Films auf die Hände des Grafen, welche aufgrund ihrer Haltung ebenso wie die Tentakel des Polypen stets an Spinnenbeine erinnern.



Ellen Hutter erwartet die Ankunft des Grafen.

Nun folgt eine Szene, welche das Dreiecksverhältnis zwischen Ellen, Hutter und Orlok endgültig offenbar werden läßt. Der Zwischentitel sagt aus, Ellen sei an den Strand gegangen, um auf ihren Liebsten zu warten. Doch die auf diese Aussage folgenden Bilder machen offensichtlich, daß Ellen keineswegs auf Hutter wartet, sondern vielmehr auf Orlok. Sie sitzt auf einer Bank zwischen den Dünen. Ihr Körper ist vollständig in Schwarz gehüllt, die Farbe des Todes, welche auch schon Orloks Kutsche dominierte. Sie ist umgeben von mehreren, ebenfalls schwarzen, Grabkreuzen. So wie sich Orlok nicht mehr für Hutter interessiert, ist auch Ellens Interesse

an Hutter scheinbar erloschen. Die Szene ist auch von verstörendem Charakter, sie wirkt unheimlich. Dies liegt zum Teil natürlich an der schwarzen Kleidung und den vielen her-

umstehenden Kreuzen, wo doch jedermann weiß, daß die Stranddünen nicht als Friedhof dienen können.

Die Kirsche auf dem Kuchen sind hier wieder die bereits angesprochenen Diagonalen in der Bildkomposition. In der Einstellung, in welcher Ellen auf der Bank sitzend zu sehen ist, verlaufen die Diagonalen des Bildes von links unten nach rechts oben. Achten Sie hier auf die Sitzbank, die Kreuze und die Wellen im Bildhintergrund. Alle Geraden zeigen in diese Richtung. Doch in jener Einstellung, in welcher wir nur das Meer sehen, laufen die Geraden entgegengesetzt, nämlich von rechts unten nach links oben. Da diese Kameraeinstellungen auch wieder ständig gegeneinander geschnitten sind, entsteht eine extreme Unruhe, welche sich auf den Zuschauer überträgt. So erzeugt man verstörende Bilder.

Hutter beschließt, das Krankenhaus zu verlassen und zurück nach Wisborg zu eilen.

Dieses Rennen zwischen Hutter und Orlok wird von Murnau mittels der erneuten Verwendung von Zwischenschnitten geschildert. Er schneidet zwischen Ansichten von Orloks Schiff und dem durch die Wälder laufenden Hutter hin und her. Die Dominanz Orloks prägt jedoch auch diese Bilder. Achten Sie darauf, wie Murnau das Schiff zeigt. In der ersten Einstellung zeigt Murnau das Schiff als kleines, hübsch anzusehendes Gefährt in der Bildmitte. Wir erinnern uns, daß die Bildmitte der dominierende Teil des Bildes ist und von Murnau gezielt eingesetzt wurde, um die Rezeption des Zuschauers zu manipulieren. Das Publikum wird in dieser ersten Ansicht das Schiff als eben dieses harmlose Gefährt wahrnehmen, als welches Murnau es in Szene setzt. Doch in der nächsten Szene verändert Murnau den Charakter dieses Gefährts. Es hat nicht mehr die Bildmitte inne, sondern fährt waagrecht von rechts nach links durch das Bild. Seine schwarze, messerähnliche Silhouette zerschneidet das Bild förmlich. Das Schiff ist nun eine Bedrohung. Hutter hingegen ist sachlich nüchtern gefilmt, wodurch er Orlok wiederum Platz für unheilswangere Bilder schafft.

Knock indes stibitzt einem Wärter einen Zeitungsartikel aus der Jacke, welcher das drohende Unheil noch deutlicher werden läßt. In den Häfen, welche Orlok passierte, ist die Pest ausgebrochen. Erinnern Sie sich hierbei an die Szene mit dem ausgeleerten Sarg, welcher voller Ratten war. Es ist klar, daß Orlok die Ursache der rätselhaften Epidemie ist.

Es folgen noch weitere Zwischenschnitte. Hier wird das Schiff in einer Nahaufnahme gezeigt, in welcher gezeigt wird, wie es mit hoher Geschwindigkeit durch die Wellen prescht. Als es bei der nächsten Einstellung dann plötzlich ohne Antrieb auf dem Wasser zu treiben scheint, ergreift den Zuschauer sofort das Gefühl, daß auf dem Schiff irgendwas faul ist. Und in der Tat, der Maat des Schiffes berichtet seinem Kapitän, daß ein Matrose schwer krank geworden ist. In der Szene, in welcher der Kapitän den kranken Matrosen besucht, sehen wir im Hintergrund des Schiffsbauches Orloks Kisten stehen. Die Seeleute mögen über die Ursache der Krankheit rätseln, doch uns, den Zuschauern, ist diese Ursache bestens bekannt. Dies wird bestätigt, als der kranke Matrose zu den Särgen hinwendet und über ihnen der Geist des Vampirs zu schweben scheint.

Zwischenschnitt zu Hutter, dann erzählt ein Zwischentitel, daß an Bord eine Epidemie ausgebrochen ist und nur der Maat und der Kapitän noch am Leben sind. Der Maat beschließt, das Böse zu bekämpfen und steigt in das Innere des Schiffes hinab. Er zerschlägt eine der Kisten mit einer Handaxt, Ratten kriechen daraus hervor. Plötzlich fliegt der Deckel eines Sargs zur Seite und Orlok erhebt sich. In dieser wohl bekanntesten Szene in der Geschichte des Vampirfilms krabbelt Orlok nicht etwa aus dem Sarg oder entschwebt ihm ähnlich unsichtbar wie Bela Lugosi in **Dracula (1930)**, sondern er richtet sich langsam und stocksteif aus der Horizontalen in die Senkrechte auf. Dies verleiht der Szene eine grauenhafte Unwirklichkeit. Achten Sie bei dieser Gelegenheit auch nochmal auf die erneut massiv länger gewordenen Fingernägel des Grafen. Diese Szene ist zwar nicht häufig zitiert worden, aber dennoch kennen sie mehr Leute als den Film selbst gesehen haben. Dies liegt vor allem an der häufigen Präsenz der originalen Einstellung in den Medien. Wirkliche Filmzitate wie in Mel Brooks Dracula-Spoof **Dracula: Dead and Loving It (1995)**, in welchem sich Leslie Nielsen beim Aufstehen den Schädel an einem Kronleuchter anschlägt, sind jedoch sehr selten.



Orlok erhebt sich aus seinem Sarg.

Der Maat springt in seiner Angst über Bord. Der Kapitän bindet sich in Erwartung seines sicheren Todes an das Steuerad des Schiffes. Und dann betritt Orlok die Szenerie. Murnau filmte diese Szene aus einer Luke im Boden des Schiffes heraus, so daß man Orlok ebenso wie die Takelage des Schiffes sehen kann. Der Vampir bewegt sich spinnengleich durch das Bild, die Schiffsseile erscheinen hierbei wie das Spinnennetz. Der Kapitän ist durch die selbst angelegten Seile gefangen wie die Fliege, welche tatenlos und ohne Aussicht auf Rettung dabei zusehen muß, wie der Tod sich ihr nähert.

Nun folgen weiterhin Zwischenschnitte, diesmal jedoch zwischen drei Orten. zusätzlich zu Orloks Totenschiff und Hutters Heimreise kommt nun wieder Ellens Schlafzimmer ins Spiel. Ellen wandelt wieder auf den Balkon und hebt ihre Arme, als ob sie Orlok erwartete. Sie beschließt, ihrem Liebsten entgegenzueilen. Die Frequenz der Zwischenschnitte erhöht sich, die Dramatik steigt. Dann kommt als vierter Ort noch Knocks Zelle, welcher in Erwartung seines Meisters zum Fenster seiner Zelle emporklettert. Die Charaktere werden hier zusammengeführt, bis das Gesiterschiff in der Nacht in den Hafen Wisborgs gleitet und Orlok das Schiff verläßt. Mit seinem Sarg unter dem Arm begibt er sich in sein neues Zuhause, während zur gleichen Zeit im Haus gegenüber Hutter seine Ellen wieder in die Arme schließen darf.



Das Schiff hat einen neuen Kapitän.

Am nächsten Morgen wird das Schiff untersucht. Man findet dort die Leiche des Kapitäns, zwei Bißspuren an seiner Kehle sind deutlich sichtbar. Das Logbuch des Kapitäns wird gefunden. Durch dieses erfahren die Stadtoberhäupter Wisborgs vom Ausbruch der Pest an Bord und man ergreift sofort Gegenmaßnahmen. Kranke dürfen fortan ihre Häuser nicht mehr verlassen, die Häuser selbst werden mit Kreiden aus Kreide als verseucht markiert. Schon bald ist der größte Teil der Häuser Wisborgs unter Quarantäne gestellt und Särge werden aus den Häusern getragen.

Ellen findet das Vampirbüchlein Hutters und erfährt daraus die Hintergründe des Geschehens. Hutter versucht noch, ihr das Büchlein zu entreißen, doch die Kontrolle der Situation liegt schon längst nicht mehr in seinen Händen. Ellen zeigt auf das gegenüber ihrem Fenster liegende Haus Orloks und Hutters letzter Versuch, sich zwischen die beiden zu stellen, ist mehr als nur hoffnungslos. Ellen beginnt zu verstehen, daß ihre Beziehung zu Hutter zum Scheitern verurteilt ist und verläßt unter Tränen das Zimmer. Hutter wird daraufhin die Hoffnungslosigkeit seiner Situation bewußt. Er schaut zu dem Haus hinüber, in welchem Orlok lauert, der Ellen all dies zu geben vermag, was sie von Hutter niemals erhalten würde. Wie unter Schock sinkt Hutter auf das Bett.

Szenenwechsel in das Haus von Hutters Freunden, den Hardings. Ruth Harding ist krank und ihr Bruder macht sich auf den Weg, einen Doktor zu holen. Doch der Vampir naht bereits. Ein Windhauch bläst die Flamme der Kerze aus und Ruth kauert sich angsterfüllt in einer Ecke des Zimmers zusammen. In dieser Szene ist der Vampir selbst nicht zu sehen.

Aber das Publikum weiß genau, was Ruth passiert.

Auch am nächsten Tag reißt der Strom der Särge nicht ab. Ellen ist zunehmend am Verzweifeln und im Vampirbüchlein findet sie die Antwort auf die Frage, wie der Vampir zu bekämpfen ist. Eine Jungfrau ohne Sünde muß den Vampir den ersten Hahnenschrei vergessen lassen, erklärt ein Zwischentitel. Da Ellen genau dies zu tun gedenkt, wird der Grund für die Kluft zwischen Hutter und Ellen vollends deutlich. Ellen ist eine Jungfrau, Hutter hat sie nie angefasst. Und sie ist deshalb sexuell frustriert. Sie wird sich dem Vampir hingeben müssen, der die lustvolle Seite Hutters verkörpert. Das Beziehungsdreieck ist nun endgültig offensichtlich und vervollständigt. Dies ist jedoch eine sehr ambivalente und subtil inszenierte Botschaft. Man kann den Zwischentitel neben dem erotischen auch in einem religiösen Sinne interpretieren, worin dann Ellen wie die absolute Reinheit erscheint, der Mutter Gottes gleich, die ihr Leben opfert um das Böse zu bekämpfen.

In der Nacht steht der Vampir regungslos an seinem Fenster und schaut zu Ellens Schlafzimmer hinüber. Ellen spürt seinen Ruf, erwacht aus ihrem Schlaf und begibt sich zum Fenster. Nun sehen wir Hutter, der an ihrem Bett wacht. Wohlgermerkt an ihrem Bett, nicht in ihrem Bett. Und natürlich ist er bei der Wache eingeschlafen, wie wohl nicht anders zu erwarten. Ellen öffnet ihr Fenster, womit dem traditionellen Glauben Genüge getan ist, daß Vampire ein Haus nur dann betreten können, wenn sie dazu von dessen Bewohner eingeladen wurden. Orlok ist die Erregung anzusehen und er bricht auch sofort zu Ellen auf.



Orlok wartet am Fenster, bis Ellen ihn einlädt.

Ellen schickt Hutter aus dem Haus, er möge Professor Bulwer holen. Nun ist sie mit Orlok alleine. Wie ein Schatten schleicht er die Treppe zu ihrem Zimmer empor. Mit unglaublich langen Fingern greift sein Schatten nach Ellens Tür. Voller Angst weicht Ellen auf ihr Bett zurück. Sie weiß, was sich vor ihrer Tür befindet.

In der folgenden Einstellung sieht man Ellen auf ihrem Bett sitzen. Der Schatten von Orloks Hand streckt sich nach ihr aus, wandert von ihren Knien aufwärts bis zu ihrem Herzen. Der Schatten greift nach Ellens Herz, Ellens Körper bäumt sich unter Schmerzen auf.



Graf Orlok schleicht die Treppe hinauf.

Hutter trifft bei Bulwer ein. Die Dämmerung naht, wie man an der Wanduhr im Hintergrund erkennen kann. die Zeit eilt also. Währenddessen saugt der Nosferatu das Blut aus Ellens Hals. Doch dann kräht der Hahn und dem Vampir wird bewußt, wieviel Zeit vergangen ist. Knock versucht noch, seinen Meister aus seiner Zelle heraus zu warnen, doch es ist zu spät.

Durch Ellens Fenster sehen wir das Sonnenlicht Orloks Haus fluten, für eine Rückkehr in die Sicherheit des Sarges ist es somit zu spät. Der Graf versucht zu fliehen, doch unter der Einwirkung der Sonnenstrahlen zerfällt er zu Staub.

Diese Szene beinhaltet gleichzeitig eine Abweichung vom klassischen Vampirmythos als auch eine Erweiterung desselben. Die Abweichung ist, daß der Vampir über ein Spie-

gelbild verfügt, denn er ist deutlich im Spiegel neben Ellens Bett zu sehen. Als Erweiterung kann angesehen werden, daß Orlok zu Staub zerfällt. Erst mit diesem Film tauchte die Idee auf, daß Vampire kein Sonnenlicht vertragen. Bram Stoker ging seinerzeit auch noch davon aus, daß Sonnenlicht unschädlich ist und läßt Dracula am hellichten Tag durch London spazieren, übrigens ebenso wie Coppola in seiner Verfilmung **Dracula (1992)**.

Der Vampir ist tot. Knock sitzt in seiner Zelle, durch Seile gefesselt und endgültig wie eine Fliege im Netz gefangen. Ellen stirbt in Hutters Armen.

Nachdem wir nun den Film vollständig durchgekaut haben, ist es angebracht, einige Hintergründe zu beleuchten.

Der Regisseur des Films, Friedrich Wilhelm Murnau, wurde am 28. Dezember 1888 als Friedrich Wilhelm Plumpe in Bielefeld geboren. Seine Jugend verbrachte er in Kassel und Wilhelmshöhe. 1907 machte er sein Abitur und zog nach Berlin-Charlottenburg, weil er Philologie studieren wollte. Dort verliebte er sich in den Sohn eines Bankiers und einer Opernsängerin, Hans Ehrenbaum-Degele. Zusammen mit Hans verließ er Berlin und ging nach Heidelberg, um Kunstgeschichte und Literatur zu studieren.

1909 begaben sich die beiden in die Stadt der bekannten Künstlergruppierung *Der blaue Reiter*, den Ort Murnau in Oberbayern. Nun legte Friedrich Wilhelm Plumpe seine Nachnamen ab und nahm stattdessen den Namen dieses Ortes an.

1913 begann Hans Ehrenbaum-Degele, die expressionistische Zeitschrift *Das neue Pathos* herauszugeben. Murnau trat in das Ensemble von Max Reinhardt ein und begann eine verheißungsvolle Karriere. 1914 wurde er jedoch zum 1. Garderegiment zu Fuß eingezogen und an die Ostfront versetzt. 1917 wechselte er zu den Fliegern und wurde bei Verdun stationiert. Als er bei einem Flug die Orientierung verlor und in der Schweiz notlanden musste, wurde er in Luzern interniert und der Krieg war für ihn somit zu Ende.

In Luzern verfasste er ein Drehbuch mit dem Titel *Teufelsmädel*. 1928 behauptete er, die deutsche Botschaft sei damals an ihn herangetreten mit der Bitte, Propagandafilme herzustellen. Ob dies nun der Wahrheit entspricht oder nicht, ist irrelevant. Wichtig ist, daß Murnau während seiner Internierung den Zugang zum Film fand.

Nach Kriegsende kehrte Murnau nach Berlin zurück und zog ins Haus der Ehrenbaum-Degeles ein. Hans starb 1915 an der Ostfront und Murnau wurde nun zum Ersatzsohn, genoß lebenslanges Wohnrecht.

1919 übernahm er mit *Der Knabe in Blau (1919)* seine erste Regiearbeit, gefolgt von **Satanas (1919)**. Murnau zeigte einen starken Hang zu Themen des Horrors, **Der Bucklige und die Tänzerin (1920)**, **Der Januskopf (1920)** sowie **Schloß Vogeloed (1921)** folgten. Mit **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** machte er endgültig auf sich aufmerksam. Den finalen Durchbruch in die erste Liga der Regisseure schaffte er mit seinem wohl besten Film, *Der letzte Mann (1924)*. Zwei Jahre später folgte **Faust: Eine deutsche Volkssage (1926)**, sein letzter in Deutschland produzierter Film. Danach ging Murnau in die USA. Mit *Tabu (1931)* sorgte er dort ein weiteres Mal für Aufsehen, denn der Film überlebte die Scheren der Zensur nicht, ohne wegen seiner Darstellungen nackter Mädchen massive Schnitte in Kauf zu nehmen.

Murnau selbst erlebte die Premiere von *Tabu (1931)* nicht mehr. Er hatte sich in den Kopf gesetzt, mit dem Auto von Hollywood zur Premiere nach New York zu fahren und ließ bei der Abfahrt am 11. März 1931 seinen des Autofahrens unkundigen Diener das Steuer übernehmen. Laut einer Prozeßaussage saß Murnau auf dem Rücksitz des Wagens und der eigentliche Chauffeur auf dem Beifahrersitz, als sich der tragische Unfall ereignete. 1975 schrieb Kenneth Anger in *Hollywood Babylon* dann jedoch, Murnau habe den Chauffeur explizit eingeladen, selbst auf dem Beifahrersitz Platz genommen und zum Zeitpunkt des Unfalls seinen Kopf im Schoße des fahrenden Dieners vergraben. So oder so, Murnau wurde aus dem Wagen geschleudert und verstarb kurze Zeit später im Krankenhaus von Santa Barbara.

Am 13. April wurde Friedrich Wilhelm Murnau auf dem Waldriedhof von Stahnsdorf beigesetzt. Die Grabrede hielt kein geringerer als Fritz Lang.

Der Darsteller des Grafen Orlok war ein weiteres Mitglied des Ensembles von Max Reinhardt mit dem treffenden Namen Max Schreck. Er wurde am 11. Juni 1879 in Berlin geboren und drehte bis zu seinem Tod am 26. November 1936 etwa 50 Filme. **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** ist von all seinen Arbeiten jedoch die bekannteste. Seine Darstellung des Grafen Orlok ist legendär. Der kahle Kopf, die spitzen Ohren, das rattenähnliche Gesicht und die langen Fingerschuhen eines der angsteinflößendsten und abstoßendsten Monster aus der Welt des Horrorfilms. Orlok ist auf der Leinwand so präsent, daß man beinahe den fauligen Gestank zu riechen glaubt, der von ihm ausgeht. Schrecks surreale Bewegungsabläufe machen diese Figur dann noch unheimlicher. Noch heute stellt Schrecks Darbietung alle Versuche großer Schauspieler, Monstren und Ungeheuer zu mimen, in den Schatten. In jeder Szene, in welcher Schreck zu sehen ist, vermittelt er eine Aura der Pestilenz und selbst wenn er nur bewegungslos im Raum steht, spielt er alleine durch sein Aussehen und seine genial gewählte Körperhaltung seine Mitschauspieler an die Wand. Von Lon Chaney bis hin zu Robert De Niro schuf nie wieder jemand eine derart furchteinflößende Präsenz auf der Leinwand.



Der Vampir öffnet die Tür zu Ellens Schlafzimmer.

Ein Vergleich Max Schrecks mit anderen Dracula-Darstellern ist jedoch wenig fruchtbar. Bela Lugosi sagte hierzu einst vollkommen richtig, daß Schrecks Figur des Nosferatu darauf ausgelegt war, ein Monstrum darzustellen, nichts anderes. Orlok sollte bar jeden Hauches von Menschlichkeit sein. Seine Nachfolger in der Rolle des Grafen sahen sich jedoch mit einer gegensätzlichen Figur konfrontiert. Graf Dracula sollte stets mit Menschen verwechselt werden, Lugosis Verkörperung des Grafen war sogar ein angesehenes Mitglied der besseren Gesellschaft und genießt das Vertrauen seiner Opfer. Die Anforderungen, welche an Max Schreck gestellt wurden, waren weitaus weniger anspruchsvoll und erforderten weniger schauspielerische Vielseitigkeit als jene von Bela Lugosi, Christopher Lee oder gar Gary Oldman. Aber dies reduziert seine Leistung in keinster Weise, denn von allen Inkarnationen des Vampirs ist Max Schrecks Graf Orlok diejenige, der man am wenigstens auf der Straße begegnen möchte.

Doch bei aller Perfektion des Schauspiels und Murnaus Inszenierung blieb dem Film und den daran Beteiligten kein Glück beschert. Vor allem Murnau, der auch angesichts des Mangels an Budgets eine echte Meisterleistung vollbrachte, sollte die Früchte kaum ernten können. Dies liegt vor allem in einem epochalen Fehler Murnaus bzw. der Prana Film begründet. Um Geld zu sparen, verzichtete man wie schon bereits zuvor bei **Der Januskopf (1920)** darauf, die Romanvorlage zu lizenzieren. Die Ursache hierfür ist strittig. Einige Historiker behaupten, man hätte nie auch nur einen Gedanken an das Urheberrecht verschwendet. Dies darf angezweifelt werden, denn dann wäre der Versuch überflüssig gewesen, die Herkunft des Stoffes durch die Ände-



Der Nosferatu nährt sich an Ellen.

rung der Namen und der Schauplätze zu verschleiern. Wiederum andere vertreten die Meinung, daß eine Lizenzierung aus finanziellen Gründen nicht möglich gewesen sei und man mit **Der Januskopf (1920)** bereits positive Erfahrungen hinsichtlich der Nichtberücksichtigung der Urheberrechte gemacht habe, zumal eine ausgeprägte Lizenzpolitik in der Welt des deutschen Films bis zu diesem Zeitpunkt sowieso nicht vorhanden gewesen sei. Dies mag durchaus richtig sei, aber meiner Meinung nach sind diese Erklärungen gleichbedeutend mit dem Versuch, Eulen nach Athen zu tragen. Denn selbst wenn man versucht hätte, die Verwertungsrechte für Stokers Roman zu bekommen, hätte man sie nie erhalten. Denn diese lagen bereits in den Händen von Carl Laemmles Universal Pictures.

Dies wurde Murnaus Film zum Verhängnis. Das Ignorieren von Bram Stokers geistigem Eigentum hätte sicherlich keine Folgen gehabt, wäre **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** ähnlich erfolglos geblieben wie seine diesbezüglichen Vorgänger. Aber trotz den anfangs eher schlechten Rezensionen durch eindeutig überforderte Kritiker dauerte es nicht lange, bis Kopien des Films ins Ausland verschifft wurden.

Bram Stoker war zwar inzwischen verstorben, aber seine Witwe, Florence Stoker, erfreute sich bester Gesundheit. Sie litt darunter, daß Stokers Geschichten mit Ausnahme von *Dracula, or the Undead* sich nicht gut verkauften und selbst der Erlös aus *Dracula, or the Undead* ermöglichte ihr kein Leben, welches man als wohlhabend bezeichnen könnte. Daher waren ihr die Urheberrechte an dem Roman durchaus wichtig, denn sie waren für sie die greifbarste Chance, den Essensmarken Adieu zu sagen und ein vernünftiges Leben führen zu können. Und so dauerte es nicht lange, bis Florence von **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** Wind bekam.

Ende April 1922 trat Florence Stoker in die British Incorporated Society of Authors ein, eine Gilde, welche sich auch um die Einhaltung der Urheberrechte von Werken ihrer Mitglieder kümmerte. Bereits am 15. Mai entschloß man sich dann, über den Berliner Anwalt Dr. Wronker-Flatow Klage gegen die Prana Film einzureichen. Aber nur unter einer Bedingung: Sollte sich abzeichnen, daß sich die Prana Film wehren und ebenfalls rechtliche Schritte einleiten könnte, würde die Klage sofort fallen gelassen. Die ISOA mit ihrem Geschäftsführer Thring war nicht zur Übernahme von Mehrkosten bereit, da Florence Stoker der Gesellschaft erst beigetreten war, nachdem sie bereits in Schwierigkeiten steckte.

Als die Prana Film im Juni Konkurs anmelden musste trat genau dieser Fall ein. Thring versuchte zunehmend, die rechtlichen Aktivitäten zu beenden, aber Florence Stoker zeigte sich als ausgesprochen resolut. Sie schrieb eine Flut von Briefen an alte Weggenossen ihres Mannes und natürlich auch Thring, bis am 22. August Dr. Wronker-Flatow in dieser Sache eine Generalvollmacht erhält. Ab diesem Punkt gibt es für Florence Stoker keinen Weg zurück mehr, denn Dr. Wronker-Flatow verlangte nicht nur eine Anzahlung von 20 britischen Pfund für die Deckung sofort fälliger Spesen, sondern kündigte auch Gesamtkosten von über 20.000 Mark an - zu jener Zeit ein Vermögen, vor allem für Florence Stoker.

Dr. Wronker-Flatow zog nach dem Konkurs der Prana Film gegen ihren Rechtsnachfolger zu Felde, der Deutsch-Amerikanischen Film Union. Ende März 1924 kam es zu einer ersten Anhörung vor einem Berliner Gericht und im Juli erging das Urteil zur Zahlung von 5.000 Pfund an Stokers Witwe.

Einer jener Weggenossen Bram Stokers, welchen die Witwe kontaktierte, war Hamilton Deane. Deane war Schauspieler am berühmten Londoner Lycaeam, als Bram Stoker dort regelmäßig mit seinem Mentor Henry Irving verkehrte. Inzwischen war aus dem Fall Stoker ein Vorgang im öffentlichen Interesse geworden, denn dank Florence Stokers Aktivitäten und der massiven Unterstützung anderer Autoren, Schauspieler und Verleger tobte die Schlacht auch in den englischen Medien. Plötzlich wurde *Dracula* jedermann bekannt. Bram Stokers Roman hatte seit seinem Erscheinen die Tendenz, in den Regalen zu verstauben, aber plötzlich wollte jedermann genau wissen, worüber in der Presse ständig berichtet wurde. *Dracula, or the Undead* entwickelte sich zunehmend zu einem Bestseller. Aufgrund des wachsenden Bekanntheitsgrades des Romans erwarb Hamilton Deane die Bühnenrechte an dem Roman. Die geschätstüchtige Witwe, welche allmählich zusehen durfte, wie die Tantiemen zu fließen begannen, sicherte sich hier einen prozentualen Anteil am Gewinn.

Das Stück war ein großer Erfolg, wenngleich sich Bram Stoker wahrscheinlich im Grabe umgedreht hätte, hätte er von dessen Inhalt erfahren. Hamilton Deane strich den Schauplatz Transsylvanien komplett aus dem Stück, um die Kosten niedrig zu halten. Stattdessen wurde Dracula zu einer gutbürgerlichen englischen Figur, die sich munter unter die Menschen mischt - daraus entstand späterhin der bereits angesprochene von Bela Lugosi verkörperte Gentlemanvampir, der mit Stokers Original nur noch wenig gemeinsam hat.

Im August 1924 legte die Deutsch-Amerikanische Film Union Berufung gegen das Urteil vom Juli ein. Florence Stoker erwägte daher, vor Gericht Ansprüche auf das Negativ von **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** zu erheben. Da dies jedoch höchstwahrscheinlich nur wenig an ihrer Lage und der weiteren Vermarktung des Films geändert hätte, überlegte sie es sich anders und verlangte stattdessen die Vernichtung des Negativs sowie aller bisher davon angefertigten Filmrollen.

Die Berufung der Deutsch-Amerikanische Film Union war nicht erfolgreich, im Februar 1925 wurde sie abgewiesen. Doch Florence Stoker gab jetzt nicht mehr nach. Am 20. Juli erzielte sie ihren großen Erfolg in der letztmöglichen Instanz. Das Gericht ordnete die vollständige Vernichtung aller Negative und Positive von **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** an.

Diesem Erfolg folgten jedoch noch einige Jahre Streß, denn offensichtlich nahm nicht jedermann die Anordnung zu Vernichtung aller Kopien des Films so genau, wie Florence Stoker das gerne gehabt hätte - zum Glück für uns natürlich. Einer der größeren Eklats fand anlässlich einer Aufführung von **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** durch die Film Society in London statt, also quasi direkt vor Florence Stokers Haustür. Der für die Aufführung Verantwortliche, Ivor Montagu, zeigte sich nach Florence Stokers Beschwerde alles andere als kooperativ und weigerte sich, die genaue Herkunft des Materials zu nennen. Er sagte lediglich, daß die Kopie aus Deutschland stamme. Auch drohte er Florence Stoker im Gegenzug damit, notfalls vor Gericht für einen Präzedenzfall zu sorgen, denn es habe sich nicht um eine öffentliche Aufführung von **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** gehandelt, sondern vielmehr um eine exklusive Vorführung für die Mitglieder der Film Society und somit sei das Urheberrecht nicht von Belang. Im Zuge der Nachforschungen fand Florence Stokers derzeitiger Rechtsvertreter C.A. Bang heraus, daß ein Importeur versuchte, Kopien des Films an mehrere Londoner Kinos zu verkaufen, hier jedoch schon am Vorfeld an der britischen Zensurbehörde scheiterte. Somit war die Film Society rechtlich abgesichert und als der eigentlich Schuldige, nämlich der Importeur, ermittelt werden konnte, war dieser natürlich schon lange über alle Berge. Mit den Filmrollen natürlich.

Die Lage eskalierte 1928, als die Film Society sich dazu entschloß, eine Kopie des Films am 16. Dezember nun doch öffentlich vorzuführen. Angeblich sei diese Kopie zufällig in einem vergessenen Tresor gefunden worden, behauptete die Film Society auf Nachfrage der äußerst wütenden Florence Stoker. Die Film Society ging sogar noch einen Schritt weiter. Sie behauptet, eine Genehmigung der Aufführung durch den wahren Rechteinhaber der Filmrechte an *Dracula, or the Undead* erhalten zu haben, nämlich von Universal Pictures. Deren Londoner Vertreter James Bryson erklärte daraufhin, daß Universal in der Tat die Filmrechte innehatte und Kopien von **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** somit unter ihre Zuständigkeit fielen und nicht mehr unter jene von Florence Stoker. Allerdings behauptete Bryson nun, der Film Society niemals grünes Licht für eine Aufführung gegeben zu haben.

Die Film Society hingegen behauptete weiterhin, die Vorführrechte von Universal erhalten zu haben und verweigert die Herausgabe der Kopie an Florence Stoker. Dies sei schon alleine deshalb nicht nötig, weil sich die Film Society dazu verpflichtet sähe, künstlerisch wertvolle Filme zu sammeln und zu erhalten. Außerdem behauptete er, daß in den USA Kopien des Films kursieren würden, welche die International Film Arts Guild in Umlauf gebracht habe.

Florence Stoker sah sich plötzlich auf der Verliererstraße, denn ein Kampf gegen Windmühlen zeichnete sich ab. Sie hoffte nun noch alleine auf einen Verkauf der Filmrechte von Stokers Roman und verzichtete darauf, Universal und die Film Society vor Gericht zu

zerren. Anfang April schaffte sie es dennoch, die Film society zur Herausgabe ihrer Kopie des Films zu bewegen. Höchstwahrscheinlich wurde diese Kopie dann von Florence Stoker verbrannt.

Im Juni schlug daraufhin die International Film Arts Guild zu. Sie organisierte in New York ein groß inszenierte US-Premiere einer umgeschnittenen Fassung von Murnaus Werk mit dem Titel *Nosferatu the Vampire*. Etwas später startete der Film auch in Detroit, diesmal lautete der Titel des Films *Dracula*. Verantwortlich für diese Nacht-und-Nebel-Aktion war Symon Gould, der Gründer der Film Arts Guild. Er hatte auch die neue Schnittfassung angefertigt und befand sich demnach auch im Besitz einer Kopie von Murnaus Originalfassung. In England verzichtete man auf die Einleitung von Gegenmaßnahmen. Dies läutete wahrscheinlich die Rettung von **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** ein, denn am 15. August 1930 erhielt die Universal im Tausch gegen 400 Dollar ein Paket von Symon Gould, in welchem sich die Filmrollen befanden. Die Universal dachte natürlich nicht im Traum daran, den Film zu vernichten.

Florence Stoker starb 1937 in Knightsbridge. **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** war zwar schon seit der Klärung der Rechte für **Dracula (1930)** und der Rettungsaktion Universals außerhalb einer realen Gefahr, aber Florence Stokers Tod ebnete vollends den Weg der überlebenden Kopie aus Universals Archiven. Bis zu einer Wiederaufführung sollten jedoch noch viele Jahre vergehen. Der Einfluß des Films auf die zukünftige Produktion von Horrorfilmen war dementsprechend auch erst verhältnismäßig spät spürbar. Stephen King war mit *Salem's Lot* und der gleichnamigen, unter der Regie von Tobe Hooper entstandenen Verfilmung **Salem's Lot (1979)** der erste, welcher sich von dem mittlerweile zum Standard erwachsenen Gentlemanvampir abwandte und seinen Vampir vorrangig an der Person des Grafen Orlok orientierte. Noch im gleichen Jahr drehte Werner Herzog sein eher mißglücktes Remake **Nosferatu: Phantom der Nacht (1979)** mit Klaus Kinski in der Titelrolle. Kinski spielte die Rolle an der Seite von Donald Pleasance und Christopher Plummer noch ein weiteres Mal, als in Italien die Fortsetzung zu Herzogs Film in Angriff genommen wurde: **Nosferatu a Venezia (1986)**. Der bislang letzte nennenswerte Film mit Bezug zu Murnaus Werk ist E. Elias Merhiges **Shadow of the Vampire (2000)**, einem kleinen Film, welcher versucht, einen Vampirmythos um die Dreharbeiten von **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** zu stricken. Max Schreck, dargestellt durch Willem Dafoe, mutiert hier zu einem echten Vampir, welcher von F.W. Murnau, verkörpert durch John Malkovich, nur mühsam im Zaum gehalten wird. **Shadow of the Vampire (2000)** ist inhaltlich blanker Unsinn und auch in den Details sehr unsauber recherchiert, aber er ist dem Mythos um **Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1922)** durchaus zuträglich. Und welcher Dracula-Darsteller kann noch von sich behaupten, fast 80 Jahre nach seinem Auftritt noch für einen echten Vampir gehalten zu werden?