

Julia Schoderer (Bremen)

**Inszenierung des Schreckens intermedial.
Filmische Adaptionen vormoderner Literatur im Kontext
der Jahrhundertwende**

*1. Ausführliche Vorüberlegungen: Das Kino als Schrittmacher und Chronist
moderner Krisenerfahrung der Jahrhundertwende*

Die Kultur der Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert stellt wahrnehmungs- und bewusstseinsgeschichtlich zweifelsohne eine der konstruktiv widerständigsten Phasen der beginnenden Moderne¹ dar. Im Zuge der Industrialisierung durchdringt ein beispielloser Modernisierungsschub nahezu alle gesellschaftlichen Bereiche und führt zu einem grundlegenden Umbruch der ökonomischen, politischen und sozialen Grundlagen der Kultur: In atemberaubendem Tempo wachsen die Metropolen, die Entwicklung moderner Verkehrs- und Kommunikationstechniken führt zu einer Technisierung und Dynamisierung der Lebenswelt, die damit einhergehenden soziokulturellen Umgestaltungen und das Aufkommen neuer politischer Ideologien verändern die Wert- und Hierarchievorstellungen maßgeblich. Insgesamt ist die Zeit geprägt von einem ambivalenten Gefühl zwischen Aufbruchsstimmung und Fortschrittseuphorie einerseits sowie Endzeitstimmung und diffuser Zukunftsangst andererseits.

In der Film- und Medienwissenschaft herrscht heute weitestgehend Einigkeit darüber, dass »die Entwicklung der Kinematographie [...] nicht nur

¹ Der Beginn der Moderne kann bekanntermaßen je nach Blickwinkel zu sehr unterschiedlichen Zeitpunkten angesetzt werden: geistesgeschichtlich mit der Aufklärung, politisch mit der Französischen Revolution, ökonomisch mit der Industriellen Revolution oder ästhetisch, beispielsweise in der Literatur- und Kunstgeschichte, gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Grundvoraussetzung der literarischen Moderne – und das ist die Bezugsgröße des vorliegenden Beitrags – ist eine Umbruchsituation in allen Lebensbereichen gegenüber der Tradition und Konvention, die ihre ästhetisch textuelle Umsetzung dann in der literarischen Produktion findet und zu einer »gesunden Reform der herrschenden Literaturzustände [...] zu Gunsten des modernen Kunstprinzips« führt (Klaus Lichtblau: *Transformationen der Moderne*. Berlin, Wien: Philo 2002, S. 57). Entgegen einiger Ansätze, die den Beginn der literarischen Moderne in die Romantik verlegen wollen, kann die literarische Moderne m.E. nichts anderes als ein Resultat einer allgemeinen Erfahrung der Moderne sein, die ich in Anlehnung an Sabina Becker »als Epoche der gesellschaftlichen Modernisierung infolge der Industrialisierung« verstehe und deren Beginn ich dementsprechend um die Jahrhundertwende ansetze (Sabina Becker: *Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadt Wahrnehmung in der Literatur (1900–1930)*. St. Ingbert: Röhrig 1993, S. 27). Erst hier wird ein allgemeines Moderne-Empfinden semantisch virulent und der Modernitätsimpuls so tiefgreifend, dass das Zusammenspiel von Kunstproduktion und -theorie in der gegenwärtig typischen Form ohne ihn nicht denkbar wäre (vgl. Niklas Luhmann: *Beobachtungen der Moderne*. Wiesbaden: VS 2006, S. 16). Das bereits im Titel verwendete »vormodern« soll im Folgenden dementsprechend weniger literaturhistorisch determinativ, sondern qualitativ verwendet werden.

wesentlicher Ausdruck dieser Veränderungen gewesen ist, sondern die zivilisatorischen Umbrüche der Epoche mit vorangetrieben hat.«² Das macht den frühen Film in zweierlei Hinsicht interessant: Zum einen dokumentiert die Entwicklung des Films ab 1895 exemplarisch den technischen Fortschritt und dessen gesellschaftliche Relevanz, denn innerhalb kürzester Zeit avanciert das technische Kuriosum der Jahrmärkte nicht nur zu einer perfekt durchorganisierten, gigantischen Industrie, sondern zum ersten globalen Unterhaltungsmedium überhaupt.³ Zum anderen etabliert sich der Film, dem bis dahin freilich eine Stelle im System der Künste fehlt, nach seiner erfolgreichen technischen Entwicklung zunehmend als tragfähiges künstlerisches Medium, welches die Um- und Aufbrüche der Epochenschwelle nicht nur sichtbar macht, sondern deren ästhetische Aufarbeitung maßgeblich beeinflusst.

Denn für das System der ›alten Künste‹ und insbesondere für die Literatur bleiben die existenziellen Umstrukturierungen der Jahrhundertwende nicht ohne Folgen. Die Erfahrungen sind traumatischer Natur und drängen nach Verarbeitung. Ein Symptom dieser Verarbeitung – so meine These – ist die gegen Ende des 19. Jahrhunderts einsetzende Sprachkrise. Mitten auf dem Höhepunkt einer vollkommen auf Sprache fixierten Kultur des 19. Jahrhunderts regen sich Unzufriedenheiten und man beginnt die Zuverlässigkeit der Sprache in Frage zu stellen sowie sich ihrer Grenzen bewusst zu werden. Intensiver als je zuvor diskutiert die ›literarische Intelligenz‹⁴ über Sprache als Voraussetzung des Schreibens. Jedoch nicht nur die Literatur (als ein aus der Sprache bestehendes und durch Sprache bedingtes Phänomen) sieht sich mit drängenden Problemen und dem Verlust selbstverständlich geglaubter Leistungen von Sprache konfrontiert. Die Sprachkrise bzw. Sprachskepsis wird zum Thema der Kunst im Allgemeinen sowie diverser Einzelwissenschaften und insbesondere der Philosophie. Man diskutiert über die Möglichkeiten der Verständigung und Mitteilung durch Sprache, die im Sinne

² Klaus Kreimeier: *Dispositiv Kino. Zur Industrialisierung der Wahrnehmung im 19. und frühen 20. Jahrhundert*. In: Harro Segeberg (Hg.): *Mediengeschichte des Films. Bd. 3: Die Perfektionierung des Scheins*. München: Fink 2000, S. 17–34, hier S. 17.

³ Vgl. dazu Wolfgang Jacobsen: *Frühgeschichte des deutschen Films*. In: Ders., Anton Kaes u. Helmut Prinzler (Hg.): *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart: Metzler 2004, S. 13–39.

⁴ Der Begriff der ›literarischen Intelligenz‹ wurde insbesondere durch die Kino-Debatte der 1910er- und 1920er-Jahre geprägt und dient als Überbegriff für diejenigen, die sich vor allem in Auseinandersetzung mit den neuen Medien (Fotografie und Film) theoretisch und praktisch mit der Literatur beschäftigen. Vgl. dazu Thomas Koebner: *Der Film als neue Kunst. Reaktionen der literarischen Intelligenz*. In: Helmut Kreuzer (Hg.): *Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft*. Heidelberg: Quelle + Meyer 1977, S. 1–31. u. Anton Kaes: *Vorbemerkungen*. In: Ders. (Hg.): *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*. München: dtv 1978, S. 1–34.

Wittgensteins nicht mehr als wenigstens teilweise identisch mit dem gedacht wird, was sie benennt,⁵ »attackiert die Enge des konventionell erstarrten Sprachgehäuses« und »entwirft Alternativen für einen Sprachgebrauch«,⁶ der angesichts der veränderten Lebensrealität der Moderne unbrauchbar und entfremdet zu sein scheint. Die Kritik am Wahrheitsgehalt der Sprache sowie die Skepsis daran, Erfahrung und Erkenntnis der Realität mithilfe von Sprache überhaupt noch abbilden bzw. wiedergeben zu können, konstituiert sich also in einem veränderten Wahrnehmungsanspruch der Moderne, dem die textuellen Paradigmen der Literatur des 19. Jahrhunderts nicht mehr zu genügen scheinen.

Die moderne Lebensrealität um 1900 und insbesondere zu Beginn des 20. Jahrhunderts präsentiert sich im Vergleich zu den Lebensformen der vorindustriellen Zeit als eine so stark veränderte Erfahrungswelt, dass sie aufgrund der ihr nun innewohnenden Komplexität und Dynamik die Wahrnehmungskapazität der in ihr lebenden Subjekte zu überwältigen droht.⁷ »Vor allem Epiphänomene wie die Beschleunigung aller Vorgänge des modernen Lebens«⁸ und die daraus resultierende Dissoziation und Fragmentierung der Perzeption sowie der Verlust tradierter Wertvorstellungen oder die Veränderung zwischenmenschlicher Beziehungen erfordern einen tiefgreifenden Wandel der Wahrnehmungsformen und Denkstrukturen. Zudem zeichnet sich die Kultur des beginnenden 20. Jahrhunderts durch ein besonderes Weltgefühl aus, dessen Merkmal die Auflösung ist und das Egon Friedell in der Ende der 20er-Jahre verfassten *Kulturgeschichte der Neuzeit* wie folgt beschreibt:

Wie zu jeder Wendezeit sehen wir auch diesmal vorerst nur, daß ein Weltbild sich auflöst: dies aber mit voller Deutlichkeit; daß, was der europäische Mensch ein halbes Jahrtausend die Wirklichkeit nannte, vor seinen Augen auseinanderfällt wie trockener Zunder.⁹

Nicht ohne Grund spricht Ernst Mach, einer der meistgelesenen philosophierenden Naturwissenschaftler der Jahrhundertwende mit großem Ein-

⁵ Vgl. Cecile A. M. Noble: *Sprachskepsis. Über Dichtung der Moderne*. München: Ed. Text + Kritik 1978, S. 7.

⁶ Rudolf Grimminger: *Der Sturz der alten Ideale. Sprachkrise, Sprachkritik um die Jahrhundertwende*. In: Ders., Jurij Murašov u. Jörn Stückrath (Hg.): *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Hamburg: Rowohlt 1995, S. 169–199, hier S. 193.

⁷ Vgl. Becker: *Urbanität und Moderne*, S. 23.

⁸ Irina O. Rajewski: *Intermedialität*. Tübingen: Franke 2002, S. 29.

⁹ Egon Friedell: *Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum Weltkrieg. Bd. 3: Romantik und Liberalismus. Imperialismus und Impressionismus*. München: Beck 1950, S. 549.

fluss auf die Literatur, bereits 1886 von der Auflösung des Ichs¹⁰ und formuliert damit ein Problem, das gewissermaßen in der Luft liegt, das den Zeitgeist trifft: die Krise des Subjektes angesichts einer entfremdeten, dissoziativen und damit überfordernden Lebenswelt.

Resultat dieser Krise sind moderne Stresserfahrungen, wie sie schon 1903 von Georg Simmel¹¹ für das großstädtische Dispositiv beschrieben werden, und das Aufkommen neuer, spezifisch moderner Modekrankheiten wie die Hysterie oder Neurasthenie.¹² Die Sprachkrise der Jahrhundertwende ist folglich nichts anderes als das Symptom einer Wahrnehmungskrise, die zum einen auf eine allgemeine Kultur- und vor allem Bewusstseinskrise zurückgeht,¹³ zum anderen zwangsläufig aber auch zu einer Krise der traditionellen Ästhetik führt. »Sprache und Bewusstsein stehen in einem Wechselverhältnis«,¹⁴ das die Beziehung des Menschen zu seiner Umwelt widerspiegelt. Verändert sich eine der beiden Seiten, gerät das Wechselverhältnis aus dem Gleichgewicht. Der Bewusstseinsstand des modernen Menschen zu Beginn des 20. Jahrhundert erfordert gerade in Bezug auf das literarische Paradigma eine neue Ausdrucksweise im bewussten Gegensatz zum Sprachkanon der alten Weltinterpretation. Das Problem der Sprachkrise, der Sprachskepsis oder des Sprachzerfalls ist folglich eng verbunden mit den Grundlagen und Bedingungen des modernen Denkens und der modernen Literatur. Insbesondere hier erweisen sich unterschiedliche Bereiche und Diskurse der durch Urbanisierung und Technisierung veränderten Lebensrealität, wie beispielsweise die moderne Großstadt, als mit traditionellen Erzählformen nicht mehr abbildbare Phänomene. Man beginnt, um nicht in einem Stadium der Aporie geschlossener Texte und unbefragt stabiler Textkategorien zu verharren, sich der notwendig gewordenen Herausbildung neuer ästhetischer Ausdrucksformen zu widmen.

¹⁰ Vgl. Ernst Mach: *Antimetaphysische Vorbemerkungen*. In: Ders.: *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. Jena: Fischer 1918. S. 1–30. Die erste Auflage erschien 1886 unter dem Titel *Beiträge zur Analyse der Empfindung*.

¹¹ Vgl. Georg Simmel: *Die Großstädte und das Geistesleben*. In: Thomas Petermann (Hg.): *Die Großstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung. Jahrbuch der Gehe-Stiftung. Bd. 9*. Dresden: Zahn u. Jaensch 1903, S. 185–206.

¹² Vgl. Wolfgang Ekkehard: *Die wachsende Nervosität unserer Zeit. Medizin und Kultur um 1900 am Beispiel einer Modekrankheit*. In: Gangolf Hübinger u. Rüdiger vom Bruch (Hg.): *Kultur und Kulturwissenschaft um 1900. Bd. 2: Idealismus und Positivismus*. Stuttgart: 1997, S. 207–226, bes. S. 208f. u. mit Analogiebildung zur gegenwärtigen Krise des Subjektes Alain Ehrenberg: *Einleitung: Das souveräne Individuum oder die Rückkehr der Nervosität*. In: Ders.: *Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 13–29.

¹³ Sprachkritik ist immer auch Kulturkritik: Das menschliche Ausdrucksvermögen über Sprache, das Vermögen, Erfahrung und Erkenntnis in eine sprachliche Form zu bringen, steht im Zentrum aller Kulturleistungen. Wer eine Seite der Medaille anzweifelt, greift die andere zwangsläufig immer schon mit an. Vgl. Grimminger: *Sturz der alten Ideale*, S. 194.

¹⁴ Noble: *Sprachskepsis*, S. 10.

Anders als der Terminus es vielleicht impliziert, ist die Sprachkrise also nicht als negative Erscheinung im Sinne eines existenziellen Scheiterns an der Sprache zu verstehen. Die Sprachkrise führt nicht, wie Fritz Mauthner es in seinen *Beiträgen zu einer Kritik der Sprache* polemisch gefordert hatte, zum Verstummen, zu einer »Befreiung von der Sprache«, ¹⁵ sondern stellt vielmehr einen notwendigen Zustand der Selbstreflexion dar, aus dem sich eine neue Poetologie der literarischen Moderne überhaupt erst entwickeln kann. Im Vordergrund steht also die Suche nach einer zeitgemäßen Ästhetik, die sich in den Irritationen des Erzählens eines Arthur Schnitzler, der dadaistischen Lyrik eines Hugo Ball, den essayistisch wuchernden Prosafragmenten eines Robert Musil oder dem dissoziativen Montagestil eines Alfred Döblin, insgesamt in der Ismen-Konkurrenz ab 1890 widerspiegelt.

Die Beispiele verdeutlichen, dass es den Literaten des frühen 20. Jahrhunderts um mehr geht, als die Abkehr von Konventionen und die Befreiung von einem überkommenen Sprachgebrauch. Es geht um die Grenzen literarischer Textualität überhaupt, um die Befreiung der Sprache zum Erfahrbaren, insbesondere angesichts einer so stark veränderten Lebensrealität, die sich scheinbar nur noch sinnlich, nicht aber rational wahrnehmen lässt. Hier wird die Entwicklung neuer Systeme ästhetisch-textueller sowie bildlicher Darstellung (Fotografie und insbesondere Film) bedeutsam: Die Entstehung des Films bleibt nicht ohne Auswirkung auf die Auffassungen über Sprache und die Möglichkeiten literarischen Sprechens, genau wie *vice versa* sich der Film ästhetisch in Auseinandersetzung mit literarischen Textmodellen und kulturell verbürgten Mustern der Textualität entwickelt.

Diese These bezieht sich aktuellen Textualitätskonzepten ¹⁶ zufolge explizit auf einen erweiterten Textbegriff und geht von einer text- und kulturkritischen Motivation des Films aus, die es erlaubt, die oben unter dem Phänomen der Sprachkrise subsumierten ästhetischen Umbrüche und textuellen Krisen in der Literatur sowie die Entwicklung filmischer Ausdrucksmittel parallel und in ihren Interdependenzen zu betrachten. Denn untersucht man Literatur und Film der 1910er- und 20er-Jahre diesem Konzept zufolge medienkritisch aus der Entwicklungsperspektive, als zwei (inzwischen) ebenbürtig kulturell verbürgte Textmedien, so lassen sich diverse Verfahrenstransfers beobachten, wie beispielsweise die Überführung literarischer Kategorien in filmische oder die Umwertungen von Störfaktoren und Kon-

¹⁵ Fritz Mauthner: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Bd. 1: Sprache und Philosophie*. Stuttgart: Cotta 1901, S. 1.

¹⁶ Vgl. zum Textbegriff in den Medien Knut Hickethier: *Einführung in die Medienwissenschaft*. Stuttgart: Metzler 2003, S. 104–108 u. zum erweiterten Textbegriff der Kulturwissenschaften infolge des *interpretive turn* Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. 3., neu bearb. Aufl. Reinbek: Rowohlt 2009 (rowohlt's enzyklopädie; 55675), S. 58–103.

zentrationenverlusten literarischer Textualität in ästhetische Konstituenten des Films.

Aufgrund seines spezifisch modernen Charakters – der Film selbst ist letztlich nichts anderes als ein Kind der Industrialisierung – und seiner Affinität zu den Wahrnehmungs- und Erfahrungsstrukturen des modernen Erfahrungsraums fungiert der Film bei der Herausbildung neuer ästhetischer Kategorien scheinbar als »Orientierungsmodell, als Fundus experimenteller Erzählverfahren, mit deren Hilfe bestimmte Phänomene moderner Lebenswelten [...] auf neuartige Weise darstellbar«¹⁷ werden.

Andererseits entwickelt sich der ambitionierte Film abseits des kommerziellen Unterhaltungskinos zunehmend als mediale Alternative für die ästhetisch-produktive Reaktion auf die Krisenerfahrungen der Jahrhundertwende und konkurriert darin mit dem Paradigma literarischer Textualität. Im Gegensatz zur Literatur hat der Film als visuelles Medium schlichtweg den Vorteil, die Moderne unmittelbar und nicht über den Umweg Sprache einfangen zu können. Vor diesem Hintergrund erhält die Abwesenheit von Sprache im Stummfilm, die nach Einführung des Tonfilms häufig als Defizit gedeutet wurde, eine positive Perspektivierung.¹⁸ Ein nicht unerheblicher Teil der frühen Filmtheoretiker kommt in der Begeisterung für ebenjene Fähigkeit des Films überein, Bedeutung gerade nicht sprachlich-begrifflich, sondern rein (audio-)visuell zu vermitteln.¹⁹ Das wirklich Innovative des Films liegt jedoch nicht in seinem spezifisch modernen Charakter allein, sondern vor allem in den Bemühungen einiger ambitionierter Regisseure, ihr technisches Geschick anzustrengen, um in der genuin filmsprachlichen Ästhetik Darstellungsäquivalente modernen Bewusstseins und moderner Wahrnehmung zu entwickeln.

Aus diesem Kontext heraus entsteht in den 1910er- und 1920er-Jahren eine Vielzahl von deutschen Filmen, die sich – zwangsläufig mehr oder weniger in Abkehr vom verkaufs- und rezeptionsorientierten Unterhaltungskino, dennoch im Format des abendfüllenden Spielfilms – explizit dem Darstellungsversuch moderner Paradigmen widmen. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang vor allem Ruttmanns filmische Inszenierung der Großstadt *Berlin – Sinfonie der Großstadt* (1927) wie auch das Genre des Straßen-

¹⁷ Rajewski: *Intermedialität*, S. 31.

¹⁸ Vgl. Karl-Dietmar Möller-Naß: *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*. Münster: MAKS 1986 (Film: Theorie & Geschichte; 1), S. 8f.

¹⁹ Als Hauptwerk dieser Tradition gilt zweifelsohne Béla Balázs: *Der Sichtbare Mensch. Eine Filmdramaturgie*. Halle (Saale): Knapp 1924. Das Werk ist der erste umfängliche Versuch zu einer ästhetischen Theorie des Films, in dem es Balázs gelingt, die teilweise sehr diffusen Vorkriegstheorien zu systematisieren und aufgrund seiner Erfahrung als Filmkritiker anhand zahlreicher Filmbeispiele zu belegen. Kerngedanke seiner Theorie ist die durch den stummen Film herbeigeführte Rückentwicklung der »entmaterialisierte[n], abstrakte[n], verintellektualisierte[n]« Kultur der Worte hin zu einer »visuellen Kultur der Dinge« (ebenda, S. 27).

films insgesamt. Filme wie Karl Grunes *Die Straße* (1923), Georg Wilhelm Pabsts *Die freudlose Gasse* (1925), Bruno Rahns *Dirnentragödie* (1927) oder Joe Mays *Asphalt* (1929) verhandeln nicht nur die Schablone des Kleinbürgers und »seine Flucht vor der Häuslichkeit«. ²⁰ Die Straße wird hier zum »existenzielle[n] Ort der Moderne, in dem der Mensch zum Objekt von Prozessen geworden ist, die er nicht mehr überschauen und noch weniger kontrollieren kann«. ²¹ Des Weiteren von Interesse sind Filme wie Friedrich Wilhelm Murnaus *Der letzte Mann* (1924), der mit der »entfesselten Kamera« ein filmsprachliches bzw. kameraästhetisches Äquivalent zum Bewusstsein einer von Dynamisierung und Ruhelosigkeit geprägten Epoche etabliert und gerade die Bewegung und Beschleunigung zu konstitutiven Faktoren der Wahrnehmung macht, ²² sowie Robert Reinerts *Nerven* (1919), der die Angstzustände und Wahnvorstellungen eines von der Krisensituation der Moderne gebeutelten Neurasthenikers durch die Akzentuierung des filmischen Materials selbst als flüchtige, dissoziative und nervöse Bilderströme realisiert.

Mit Blick auf die genannten Beispiele kann ich Klaus Kreimeier in seiner, wenn auch mit psychoanalytischem Einschlag formulierten These nur zustimmen, dass der frühe Film seine unmittelbare Vorgeschichte, also die Umbrüche und Krisenerfahrungen der Jahrhundertwende, verarbeite, »wie ein Mensch das Material des gelebten Tages in seinen Träumen verarbeitet«, ²³ ein Gedanke, der sich explizit auf Kracauers fundamentalen Ansatz des Films als Reflex tiefenpsychologischer Dispositionen bezieht. Das Kino erweist sich folglich – und das ist die Kernaussage der bisherigen Überlegungen – als Schrittmacher und Chronist der beginnenden Moderne zugleich.

Umso erstaunlicher erscheint nun, dass neben der eben angesprochenen Gruppe von Filmen eine weitere, für den frühen Filmkanon sehr viel relevantere Gruppe von Filmen, sich gerade nicht an zeitgenössisch relevanten Problemen der modernen Lebensrealität abarbeitet, sondern auf Prätexte vormoderner Literatur und insbesondere der mythischen Volksprosa zurückgreift. Dazu gehören – um nur einige der bekanntesten Beispiele zu nennen – Stellan Ryes *Der Student von Prag* (1913), Ernst Lubitschs *Die Puppe* (1919), Paul Wegeners *Golem-Trilogie* (1914/1917/1920), Fritz Langs *Der müde Tod* (1921) sowie Friedrich Wilhelm Murnaus *Faust – Eine deutsche Volkssage* (1926). Viele dieser in der Hauptsache expressionistischen Filme wurden nicht nur zu Meilensteinen der Filmkunst, sie liefern

²⁰ Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 169.

²¹ Anton Kaes: *Film in der Weimarer Republik*. In: Ders., Wolfgang Jacobsen u. Helmut Prinzler (Hg.): *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart: Metzler 2004, S. 39–98, hier S. 61.

²² Kreimeier: *Dispositiv Kino*, S. 24.

²³ Ebenda, S. 19.

bis heute den Grundbestand an erzählerischen Motiven für das internationale Unterhaltungskino.

Dennoch muss man sich fragen, worin die Gründe dafür liegen, dass ein so großer Anteil insbesondere der Weimarer Filme in ihrer Motiv- und Sujetwahl in eine Sphäre des Irrationalen, des Phantastischen, des Übernatürlichen, des (Alp-)Traumhaften und der moralischen Überschreitung abdriftet und damit stärker noch, als es bekanntermaßen der expressionistischen Literatur unterstellt wird, auf Motive und Topoi der (Schwarzen) Romantik zurückgreift.²⁴ Sowohl Siegfried Kracauer als auch später Lotte Eisner versuchen, das Phänomen mit dem rezeptionssoziologischen Diskurs der Zerstreuung bzw. dem Paradigma des Expressionismus als Ventil kollektiver Traumata zu fassen: In Zeiten einer alle gesellschaftlich-kulturellen Bereiche umfassenden Unsicherheit könne das Kino von Sorgen befreien, der gruselig-phantastische Film spiegele die kollektiven Ängste nicht nur wider, sondern befreie gleichzeitig davon, da die filmische Projektion das Gezeigte stets als Phantasie entlarve. Ein Grundgedanke, der bekanntermaßen eng mit der für den Weimarer Film vielfach diagnostischen, eskapistischen Funktion²⁵ des Kinos einhergeht und bis heute relevant ist. In einer unsicheren, von diffusen Zukunftsängsten geprägten Zeit wird das Kino zu einem Ort der Flucht vor dem Alltag und der Ablenkung, althergebrachte Stoffe der Sagen- und Märchenwelt zeigen das Bekannte und geben trotz ihrer oftmals schaurigen Geschichten zusätzlich ein Gefühl von Sicherheit.²⁶

Doch lässt sich das Phänomen damit wirklich hinreichend erklären? Im Folgenden möchte ich dieser Frage genauer nachgehen und anhand eines Fallbeispiels analysieren, inwiefern sich der phantastische Film der Stummfilmzeit gerade über den inhaltlichen Rückgriff auf tradierte Stoffe der Volksprosa darstellungsethisch weiterentwickelt und welche Folgen der Transfer in das genuin moderne Medium sowohl für Konzepte der literarischen als auch der filmischen Textualität hat.

²⁴ Für Lotte H. Eisner: *Die dämonische Leinwand*. Frankfurt a.M.: Kommunales Kino 1975, S. 106 erscheint das phantastische Kino der 20er-Jahre im Grunde nur als eine Art Weiterentwicklung romantischer Visionen, deren Imaginationen einer Traumwelt die moderne Technik lediglich neue plastische Formen verliehen habe.

²⁵ Vgl. dazu Siegfried Kracauer: *Die Kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino*. In: Ders.: *Das Ornament der Masse*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1963 [1927], S. 279–294 u. dens.: *Kult der Zerstreuung*. In: Ders.: *Ornament der Masse*, S. 311–317.

²⁶ Ein Phänomen, das auch für die Literatur der Jahrhundertwende relevant ist. Insbesondere in der ästhetizistischen Literatur des Fin de Siècle spiegeln sich in der Renaissance bestimmter, vor allem christlich-mythologischer, Motivkomplexe die eskapistischen Tendenzen der Epoche wider. Ein Beispiel hierfür wären die zahlreichen Neuinszenierungen der biblischen Salome, die unter den Prämissen der zeitgenössischen Genderproblematik zur *Femme fatale* stilisiert wird.

2. *Flucht zurück über die Symphonie des Grauens? Der Phantastische Stummfilm am Beispiel von Friedrich Wilhelm Murnaus Nosferatu (1922)*

Eines der m.E. interessantesten und wohl das bekannteste Beispiel für den phantastischen Film der 1910er- und 1920er-Jahre stellt Friedrich Wilhelm Murnaus *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* aus dem Jahre 1922 dar. Dieser zehnte von insgesamt einundzwanzig Filmen bescherte seinem Regisseur nicht nur den ersten Publikumserfolg²⁷ und erhob ihn neben Ernst Lubitsch und Fritz Lang zu den »großen Könnern«²⁸ des deutschen Films, er gilt zudem als einer der ersten Vertreter des Horrorfilms und übte mit seiner visuellen Gestaltung großen Einfluss auf das Genre aus.²⁹ Zudem hat er maßgeblich dazu beigetragen, einen Kino-Mythos zu etablieren, der ganz aktuell wieder Hochkonjunktur erlebt: den des Vampirs.³⁰

Nosferatu erzählt die Geschichte des Grafen Orlok, eines Vampirs aus den Karpaten, der der schönen Ellen verfällt und daraufhin Schrecken und die Pest über ihre Heimatstadt Wisborg bringt. Nicht von ungefähr scheint die Handlung bekannt. Freilich gibt schon die Titelsequenz des Films Auskunft darüber, dass Henrik Galeen das Drehbuch frei nach Bram Stokers Roman *Dracula* (1897) verfasst hat.³¹

Stokers Text fällt zeitlich in die beginnende literarische Moderne, formalästhetisch sowie inhaltlich ist das Werk m.E. jedoch als vormodern einzustufen: Der Roman ist eine Mischung aus Reise-, Liebes- und Schauergeschichte und erzählt sein Geschehen nicht direkt, sondern in Form von Tagebucheinträgen, Briefen, Telegrammen und Zeitungsberichten. Eine solche Darstellungsweise verweist zwar schon auf die Montageromane des 20. Jahrhunderts, steht aber noch in keiner Beziehung zu deren dissoziativer Wirkungsintention. Vielmehr verfolgt er die chronistische Absicht, dem Roman einen dokumentarischen bzw. pseudorealen Gestus zu verleihen,

²⁷ Vgl. Thomas Elsaesser: *Das Weimarer Kino. Aufgeklärt und doppelbödig*. Berlin: Vorwerk 8 1999, S. 160.

²⁸ Illona Brennicke u. Joe Hembus: *Klassiker des deutschen Stummfilms (1910–1930)*. München: Goldmann 1983, S. 81.

²⁹ Vgl. Georg Seeßlen u. Ferdinand Jung: *Horror: Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*. Marburg: Schüren 2006, S. 12 u. 70.

³⁰ Entgegen der allgemeinen Annahme handelt es sich bei Murnaus *Nosferatu* jedoch nicht um die erste filmische Darstellung des Vampirs. Dies leistete bereits George Méliès 1896 in seinem phantastischen Kurzfilm *Le Manoir Du Diable*. Vgl. Holger Jörg: *Die sagen- und märchenhafte Leinwand. Erzählstoffe, Motive und narrative Strukturen der Volksprosa im »klassischen« deutschen Stummfilm (1910–1930)*. Sinzheim: Pro-Universität 1994, S. 220. In den Jahren 1913 und 1921 folgen insgesamt vier weitestgehend unbekannt gebliebene Produktionen mit Vampiren oder vampirähnlichen Gestalten. Vgl. dazu Gerald Bär: *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im Deutschen Stummfilm*. Amsterdam, New York: Rodopi 2005, S. 619.

³¹ Die erste deutsche Ausgabe des Romans erschien 1908 in der Übersetzung von Heinz Widtmann: *Dracula. Ein Vampyr-Roman*. Leipzig: Altmann.

verharrt somit eindeutig in der Tradition des Brief- bzw. Tagebuchromans des 18. Jahrhunderts

Des Weiteren beruft sich Stoker inhaltlich neben der mythologischen Überlieferung zum Vampirglauben auf eine umfangreiche literarische Tradition der Vampirdichtung im 18. und 19. Jahrhundert.³²

Ganz im Sinne einer Chronik beginnt auch der Film mit dem Zwischentitel einer abfotografierten Buchseite, die »das große Sterben in Wisborg anno Domini 1838«³³ dokumentiert. Anstelle des Verfassernamens stehen dort drei Grabkreuze. Von unsichtbarer Hand wird auf die nächste Seite geblättert, die dem Zuschauer zu lesen gibt, worum es im Folgenden gehen soll:

Nosferatu – Tönt dies Wort Dich nicht an wie der mitternächtliche Ruf eines Totenvogels? Hüte Dich es zu sagen, sonst verblassen die Bilder des Lebens zu Schatten, spukhafte Träume steigen aus dem Herzen und nähren sich von Deinem Blut.

Und der unbekannte Chronist³⁴ fährt fort: »Lange habe ich über Beginn und Erlöschen des großen Sterbens in meiner Vaterstadt Wisborg nachgedacht. Hier ist seine Geschichte«, um dann mit der eigentlichen filmischen Narration zu beginnen: Thomas und Ellen Hutter, ein jungverheiratetes Paar, leben glücklich in der Hafenstadt Wisborg. Eines Tages erhält Hutter von seinem Chef, dem skurrilen, zwielichtigen Makler Knock, den Auftrag, in die Karpaten (Transsylvanien) zu reisen, um dort den Kauf eines Hauses zu verhandeln:

Graf Orlok – seine Gnaden... aus Transsylvanien... wünscht in unserer kleinen Stadt ... ein schönes Haus zu kaufen... Sie können einen schönen Batzen verdienen... es kostet zwar ein wenig Mühe... ein bisschen Schweiß und vielleicht... ein wenig Blut... Reisen sie schnell junger Freund in das Land der Gespenster.

Dies lässt sich der dynamisch naive Hutter nicht zweimal sagen. Er gibt seine von düsteren Vorahnungen geängstigte Ellen in die Obhut eines befreundeten Paares und macht sich auf die Reise. Je näher er den Karpaten kommt, desto unbehaglicher wird ihm. Kurz bevor er das Schloss des Grafen erreicht, macht er Rast in einem Gasthaus. Die Einheimischen fürchten Orlok und warnen den jungen Mann, weiterzureisen. Das »Buch der Vampyre«, ein Kompendium von »Vampyren, erschrecklichen Geistern, Zaubereyen und den sieben Todsünden« soll ihm als Warnung dienen, doch

³² Vgl. Ernest Prodollet: *Nosferatu. Die Entwicklung des Vampirfilms von Friedrich Wilhelm Murnau bis Werner Herzog*. Freiburg: Universitätsverlag Schweiz 1980, S. 22f.

³³ Friedrich Wilhelm Murnau: *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*. Berlin: Prana-Film 1922. Alle Filmzitate beziehen sich im Folgenden auf die Zwischentitel.

³⁴ Vgl. Jörg: *Die sagen- und märchenhafte Leinwand*, S. 212.

Hutter lacht nur über den abergläubischen Unfug, schlägt alle Bedenken in den Wind und setzt seine Reise fort, nicht ohne jedoch das Buch in seinem Reisegepäck zu verstauen. Als sich der Kutscher am nächsten Tag auf halber Wegstrecke weigert, weiterzufahren, wird er in einem unheimlichen Wald von der Kutsche des Grafen abgeholt und zum düsteren Schloss gebracht. Nach einer Nacht in schwerem Schlaf findet er zwei Bissmale am Hals, Mückenstiche, wie er vermutet. Erst als Orlok am nächsten Abend zufällig ein Bildnis von Ellen in die Hände fällt, er ihren »schönen Hals« bewundert und daraufhin ohne zu zögern den Kaufvertrag für das »öde Haus, dem Euren gegenüber« annimmt, ahnt Hutter um die wahre Identität des Grafen. Und tatsächlich: Als er am nächsten Tag das Schloss erforscht und Orlok todesähnlich schlafend in einem Sarg findet, muss er erkennen, dass er das Verhängnis in seine Heimatstadt eingeladen hat. Am Abend beobachtet er, wie der Graf mit »Heimaterde« gefüllte Säрге zur Reise verlädt, flieht aus dem Schloss und tritt in Panik ebenfalls umgehend seine Reise an. In einer Parallelmontage wird gezeigt, wie Orlok per Schiff, dessen Besatzung nach und nach von der Pest dahingerafft wird, und Hutter beschwerlich übers Land nach Wisborg reisen, während Ellen unter düsteren Vorahnungen leidend in einen tranceartigen Zustand fällt. Knock, der inzwischen verrückt geworden und verhaftet worden ist, frohlockt, der »Meister ist endlich hier«. Die Stadtbeamten inspizieren das Geisterschiff und finden ein Logbuch, das von der tödlichen Krankheit berichtet. Unverzüglich rufen sie den Notstand aus, doch es ist zu spät. Mit der Ankunft des Grafen hat sich auch die Pest in die Stadt geschlichen und breitet sich unaufhörlich aus. Ellen findet unterdessen in Hutters Reisegepäck das »Buch der Vampyre« und liest: »Wenn eine Frau reinen Herzens ihn den ersten Hahenschrei vergessen macht, zerfällt er im Licht.« Sie erkennt die Zusammenhänge und opfert sich dem Vampir. Ihr Tod ist nicht vergeblich, denn mit dem Tod des Vampirs wird auch die Pest besiegt.

Nach seiner Premiere am 5. März 1922 wurde *Nosferatu* von der zeitgenössischen Kritik überwiegend positiv aufgenommen. Béla Balázs sah in seinen düsteren, stimmungsvollen Naturbildern »ein[en] frostige[n] Luftzug aus dem Jenseits«³⁵ wehen, vor allem aber wurden »die virtuose Handhabung und Weiterentwicklung der filmischen Ausdrucksmittel hervorgehoben und gewürdigt«.³⁶ Dies trifft besonders auf die Darstellung der Phantomkutsche des Grafen Orlok zu, deren Bewegung durch Einzelbildschaltung eine unwirklich, zeitraffende, fast schon surrealistisch anmutende Wirkung erfährt, aber auch auf die Verfremdung der Natur durch Negativ-Aufnahmen sowie die Regelverletzungen der Kontinuitätsmontage zur

³⁵ Béla Balázs in: *Der Tag*, 9. März 1923, zit. n. Eisner: *Die dämonische Leinwand*, S. 96.

³⁶ Vgl. Jörg: *Die sagen- und märchenhafte Leinwand*, S. 222.

Konstruktion neuer, nicht eindeutig auflösbarer Bedeutungszusammenhänge.³⁷ Holger Jörg zufolge gelingt es Murnau

in der Komposition von Bildern wie diesen [...] eine neue, auf der Leinwand bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht gezeigte Dimension des Grauens zu schaffen – einen *kondensierten Horror*, der nicht auf einer Aneinanderreihung plumper Schockeffekte basiert, sondern seine haarsträubende Wirkung aus einer realistischen Darstellung der Wirklichkeit zog, der Darstellung einer Welt des Alltäglichen und Vertrauten, mit realen Landschaften und Extérieurs, durch die in alptraumhaften Visionen eine Welt des Übersinnlichen, Phantastischen und Numinosen transzendiert.³⁸

Und tatsächlich erweist sich *Nosferatu* schon allein durch seine für den deutschen Film der 1920er-Jahre äußerst ungewöhnlich große Anzahl an Außenaufnahmen als originell. Im Gegensatz zu Filmen wie Karlheinz Martins *Von morgens bis Mitternacht* (1920) oder Robert Wienes *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) verlässt Murnau die expressionistischen Kunstwelten des Ateliers und setzt auf die naturalistischen Aufnahmen real existierender Schauplätze.³⁹ Murnau unternimmt den Versuch, mithilfe von Naturbildern und Natursymboliken »eine Psychologie des Grauens«⁴⁰ zu entwickeln, und erzielt seine Wirkung folglich nicht aus der Darstellung des Schaurigen, des Phantastischen *per se*, sondern durch die Entfremdung des Alltäglichen durch das Unheimliche. Schnitt, Bildkomposition, Lichtsetzung und Kameraführung verstärken den Eindruck des Unheimlichen, den die Texttafeln nur andeuten können.

Eine bedeutende Rolle spielt in diesem Zusammenhang die Kameraarbeit von Fritz Arno Wagner und Günther Krampf. Während die Kamera in *Nosferatu* überwiegend eine statische bleibt – diese Ruhe brauchen die Bilder auch, um ihre Wirkung überhaupt erst entfalten zu können –, arbeitet Murnau vor allem mit dem Einsatz der Schärfentiefe sowie dem Wechsel der Einstellungsparameter, um Spannung innerhalb des Bildes zu erzeugen und dieses zu dynamisieren. So etwa als Hutter, durch nächtliche Geräusche aufgeschreckt, die Tür seines Zimmers öffnet und sieht, wie *Nosferatu* sich ihm von weit hinten im Raum bedrohlich nähert oder wenn die Ankunft des Schiffes in Wisborg aus der Vogelperspektive gezeigt wird, um dann den Vampir aus der Froschperspektive zu dramatisieren.

Dies führt zu einer hohen atmosphärischen Dichte der Bilder, die wiederum gesteigert wird durch eine intensive Semantisierung des Bildraumes. Speziell in den Szenen innerhalb des Wirkungsbereichs *Nosferatus*

³⁷ Vgl. Elsaesser: *Das Weimarer Kino*, S. 172f.

³⁸ Jörg: *Die sagen- und märchenhafte Leinwand*, S. 222.

³⁹ Vgl. Günther Dahlke u. Karl Günter: *Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933. Ein Filmführer*. Berlin: Henschel 1988, S. 71.

⁴⁰ Bär: *Das Motiv des Doppelgängers*, S. 621.

spielt Murnau sehr einfallsreich mit der disruptiven Arithmetik von Winkeln, Kreisen und Rechtecken und setzt als Kontrast dazu die Weite der natürlichen Welt, die noch nicht unter die Herrschaft des Vampirs geraten ist, etwa mit den atemberaubend schönen, lyrischen Landschaftstotalen bei Hutters Flucht und den windzerzausten Bildern am Meeresstrand, wo Ellen hoffnungsvoll nach ihrem Mann ausschaut.⁴¹

Von besonderer Bedeutung für die Schauerwirkung des Films ist neben der Kamera- und Bildästhetik daher auch die Architektur, gerade im Zusammenspiel mit der »leichenhaften Erscheinung der Titelfigur«.⁴² Die Gestalt des Vampirs steht überwiegend statisch vor verwinkelten Durchgängen, sargähnlichen Öffnungen oder gotischen Torbögen, die in äußerst auffälliger Art und Weise mit seiner Physiognomie korrespondieren. Letztlich liegt die eigentliche Stärke des Films in der Figur des Vampirs selbst, die den Zuschauer, anders als in späteren Vampirfilmen, wie beispielsweise Carl Theodor Dreyers *Vampyr* (1931), eben nicht durch seine Abwesenheit, durch die bloße Ahnung seiner Existenz erschauern lässt, sondern ganz explizit durch seine physische Präsenz.⁴³

Doch gerade in der Interpretation dieser physischen Präsenz weicht Murnau äußerst drastisch von seiner literarischen Vorlage ab. Nichts könnte das Bild des Grafen, wie es Stoker beschreibt und spätere Filme wie Francis Ford Coppolas *Dracula* (1992) interpretieren, stärker verzerren:

Die nur entfernt anthropoide, in einzelnen Zügen fast mongolisch wirkende Erscheinung dieses im Grunde körperlosen Phantoms mit dem Eierschädel, den Fledermausohren, der Raubvogelnase, den vorspringenden Nagezähnen und den langen, klauenförmigen Spinnenfingern hat wesentlich mehr Ähnlichkeit mit einer gigantischen Ratte als mit Stokers aristokratischer und mondäner Dracula-Gestalt [...]. Mehr noch: Der von dem mysteriösen Max Schreck in geradezu abstoßend widerlicher Maske präsentierte Graf Orlok vereinigt in sich nicht nur alle klassischen Attribute eines lebendigen Leichnams [...], sondern metamorphosiert im Laufe des Films mehr und mehr zu einem monströsen Schatten und schließlich sogar zu einer Personifikation der Pest selbst.⁴⁴

Zwar habe man bei Murnau, so Fritz Göttler, nie »den Eindruck, es ginge ihm bei seinen Verfilmungen – Bram Stoker oder Molière, Faust oder Sudermann – ums Original oder um Originalität«,⁴⁵ jedoch fallen bei genauerer Betrachtung eine ganze Reihe weiterer Abweichungen auf, gerade in Bezug auf Ort, Handlung und Figuration: Der Schauplatz wurde von Lon-

⁴¹ Brennike u. Hembus: *Klassiker des deutschen Stummfilms*, S. 82.

⁴² Jörg: *Die sagen- und märchenhafte Leinwand*, S. 223.

⁴³ Vgl. Claudius Weil u. Georg Seeßlen: *Kino des Phantastischen. Eine Einführung in die Mythologie und die Geschichte des Horror-Films*. München: Roloff u. Seeßlen 1976 (Grundlagen des populären Films; 2), S. 60 sowie Seeßlen u. Jung: *Horror*, S. 70.

⁴⁴ Jörg: *Die sagen- und märchenhafte Leinwand*, S. 225.

⁴⁵ Fritz Göttler: *Friedrich Wilhelm Murnau*. München: Hanser 1990, S.130.

don nach Wisborg verlegt, aus Jonathan Harker wurde Thomas Hutter, dessen Verlobte Wilhelmina ›Mina‹ Murray zu Hutters Ehefrau Ellen, Renfield wurde zu Knock, Dr. van Helsing taucht als Professor Bulwer lediglich als unbedeutende Nebenfigur auf, und Dracula wurde Orlok. Zudem unterscheidet sich der Schluss des Films drastisch von dem Ende des Romans:

Der Graf stirbt nicht in pathetischer Pose angesichts seines transsilvanischen Schlosses, wohin ihn die Rächer verfolgt haben, sondern Ellen lässt ihn den ersten Hahnenschrei vergessen, sodass er [...] sich in der aufgehenden Sonne in nichts auflöst.⁴⁶

In der Forschungsliteratur werden diese Abweichungen zumeist damit begründet, dass Murnau es versäumt habe, seine Adaption des Stoffes autorisieren zu lassen und daraufhin von Stokers Witwe wegen Verletzung des Urheberrechtes verklagt worden sei.⁴⁷ Zwar erklärte dies die Änderungen der Namen, nicht aber die Variation der Schlussequenz sowie die drastische Neuinterpretation der Vampirfigur selbst. Zieht man nun nicht nur Stokers *Dracula*, sondern auch dessen zahlreiche Adaptionen sowie aktuelle Interpretationen des Vampir-Mythos heran, so zeichnet sich Murnaus *Nosferatu* insbesondere durch einen Aspekt aus: durch den Mangel an Ambivalenz. Während der Vampir bei Murnau lediglich als übernatürliche, surrealistische Schreckensgestalt erscheint, finden wir bei Stoker noch die Zuschreibung menschlicher Züge. Dies erlaubt es späteren Darstellungen, wie beispielsweise Neil Jordans *Interview mit einem Vampir* (1994) oder ganz aktuell Stephenie Meyers *Twilight-Saga* (2005–2009), eine Art menschlichen Vampir mit Gewissen zu exponieren, der gegen seine Natur ankämpfen kann und will. Nur eine solche Interpretation des Vampirs ermöglicht ein erotisches Spannungsverhältnis zwischen Mensch und Vampir, wie es seit Stoker gewissermaßen als Topos immer wieder realisiert wird. Murnaus *Nosferatu* hingegen fehlen die menschlichen Züge, nicht nur rein physiognomisch, vollkommen. Das Liebesmotiv wird durch sein Interesse an Ellen zwar angedeutet, entgegen vieler Interpretationsansätze⁴⁸ jedoch nicht weiter ausgeführt. Als lebendiger Leichnam und rein negativ inszenierte Schreckensgestalt kann der Vampir auch für sie letztlich nichts anderes als den Tod bringen. Indem Murnau den Vampir nun noch zusätzlich mit dem Auftreten der Pest in Verbindung bringt, bindet er die von der

⁴⁶ Prodolliet: *Nosferatu*, S. 33.

⁴⁷ Die Klage erfolgte zwei Monate nach der Uraufführung des Films und ging, da die Produktionsfirma mehrfach Berufung einlegte, über mehrere Instanzen. Nachdem das Gericht 1925 zugunsten Florence Stokers entschied, sollte der Film vernichtet werden, überlebte aber in einer Vielzahl unterschiedlicher Schnittfassungen. Vgl. ebenda, S. 34.

⁴⁸ Vgl. dazu Brenniker u. Hembus: *Klassiker des deutschen Stummfilms*, S. 83 u. Elsaesser: *Das Weimarer Kino*, S. 174.

phantastischen Schreckensgestalt ausgehenden irrealen Ängste in einen realgesellschaftlichen Zusammenhang kollektiver Ängste ein.

Wie bereits auf formalästhetischer Ebene nachgewiesen wurde, ist es gerade dieses für den Film so charakteristische Ineinandergreifen von realen und irrealen Bildern, über das die »sich mehr und mehr zu einem kollektiven Alptraum steigernde Dimension des Grauens«⁴⁹ vermittelt wird. Der Film präsentiere dem Zuschauer so eine neue Art von Horror, der die Grenzen des traditionellen literarischen Genres in dem erfolgreichen Versuch, das Ausdrucks- und Fassungsvermögen des neuen Mediums voll auszuloten, weit hinter sich lässt.⁵⁰ Dieses vollziehe sich, so Holger Jörg mit Bezug auf Schlüpmann, neben »der virtuoson Handhabung und Einsetzung filmisch-technischer Mittel [...] insbesondere in Zusammenhang mit der narrativen Vermittlung der Bildinhalte, also auf der formalen Ebene des Erzählens.«⁵¹ Hier sind nun zwei Momente von Interesse: Schnitt und Montage einerseits sowie die Funktion der Zwischentitel andererseits.

Auf den ersten Blick ist *Nosferatu* eine schlichte, volksmärchenhafte Erzählung, die in einer linearen Kette von Ursache und Wirkung auf ihren unvermeidlichen Höhepunkt zusteuert. Mit über 540 Einstellungen weist der Film für den deutschen Stummfilm zu Beginn der 20er-Jahre eine ungewöhnlich hohe Schnittfrequenz auf, die laut Thomas Elsaesser jedoch durch die formale Komposition der einzelnen Einstellungen konterkariert wird. Indem Murnau die Einstellungen des Films als eigenständig semantische Einheiten konzipiert und nicht nach den Kriterien der Kontinuitätsmontage schneidet, entsteht für den Zuschauer ein verlangsamter, auf die Einstellung konzentrierter Rezeptionseindruck, der eine Verbindung der einzelnen Einstellungen zu semantisch eindeutig lesbaren Einheiten verhindert. Derartige Leerstellen entstehen auch,

weil die Erzählung in ihrem Zeitrahmen nachdrücklich ungenau ist, und der Frage, was wann und in welcher Abfolge geschieht, beharrlich ausweicht, vor allem aber in gekonnter Unschlüssigkeit die Frage offen läßt, wer aktiv und wer passiv ist [...].⁵²

Mit dem Verzicht auf sinnstiftende Anschlüsse lässt er die zeitliche Abfolge und Kausalität der Geschehnisse oftmals bewusst undeutlich und erzeugt dadurch für den Zuschauer eine Art »Traumlogik«,⁵³ die die Logik von räumlicher Nähe und zeitlicher Abfolge zugunsten einer psychologisierenden Bedeutungsmontage durchbricht. Resultat dessen ist eine narrative

⁴⁹ Jörg: *Die sagen- und märchenhafte Leinwand*, S. 234.

⁵⁰ Vgl. Heide Schlüpmann: *Der Spiegel des Grauens. Murnaus Nosferatu*. In: *Frauen und Film* 49 (1990), S. 38–51, hier S. 39.

⁵¹ Jörg: *Die sagen- und märchenhafte Leinwand*, S. 234.

⁵² Elsaesser: *Das Weimarer Kino*, S. 173.

⁵³ Ebenda.

Filmgestaltung, die sich jeder eindeutigen Interpretation entzieht. Deutlich wird dies z.B. in Bezug auf die Genealogien, die der Film per Montage mit Blick auf Knock, Orlok und die blutsaugende bzw. fleischfressende Pflanzenwelt entwirft, aber auch in jenen Montagesequenzen, in denen Ellen und Orlok in Verbindung gebracht werden, obwohl sie Hunderte Kilometer voneinander entfernt sind und eigentlich nicht von der Existenz des jeweils anderen wissen. So zeigt Murnau den Grafen mehrmals mit einem Blick ins rechte Off, gefolgt von einer Einstellung, in der Ellen sehnsüchtig flehend ins linke Off schaut. Die Blickachse der beiden Figuren verbindet die Einstellungen, eine Interpretation des semantischen Gehaltes jedoch wird der Ergänzungsleistung des Rezipienten überlassen.

Eine weitere wichtige narrative Funktion kommt den Zwischentiteln zu, deren Anzahl auch noch für den frühen Stummfilm ungewöhnlich hoch ist. Zu Beginn scheint sich der Chronist, der den Zuschauern von den Geschehnissen berichtet, die *anno domini* 1838 zum »großen Sterben in seiner Heimatstadt Wisborg« geführt haben, als Erzählinstanz zu etablieren. Bei näherer Betrachtung fallen jedoch eine ganze Reihe unterschiedlicher Erzählinstanzen auf, über die das Geschehen gleichsam unterschiedlich perspektiviert vermittelt wird: Tagebuchseiten, Briefe, Zeitungsmeldungen und Logbucheintragen. Entgegen der Interpretation Holger Jörgs, der das Erzählen über die visuelle Präsentation abfotografierter, schriftlicher Quellen lediglich auf einen stummfilmspezifischen Zwang zurückführt, der später im Tonfilm zugunsten der Stimme aus dem Off abgelöst werden konnte,⁵⁴ sehe ich hierin ein wesentliches Stilmerkmal des Films. Denn während der Voice-Over im Tonfilm immer eine subjektive Erzählinstanz impliziert, verfolgt Murnau doch in erster Linie die Absicht, dem Filmgeschehen einen dokumentarischen pseudorealen Gestus zu verleihen. Zudem werden die »Quellen« anders als die Dialogtafeln wie filmische Einstellungen behandelt: Auf- und Abblenden umrahmen sie, die Kamera fährt auf sie zu oder entfernt sich von ihnen und Seiten werden umgeschlagen. Murnau bezieht sich damit nicht nur eindeutig auf das narrative Prinzip seiner literarischen Vorlage, sondern erweitert dieses intermedial ganz explizit durch die spezifisch modernen Ausdrucksmöglichkeiten des Films.

3. Fazit

Ebenjenes Prinzip der intermedialen – man könnte auch sagen: intertextuellen – Grenzüberschreitung macht den Film für den vorliegenden Beitrag so interessant. Heide Schlüpmann schreibt dazu:

Die verschnörkelte Schrift auf stockfleckigem Papier erinnert daran, daß wir es mit einer alten Überlieferung zu tun haben. So reflektiert der Film, statt auf den Schriftgebrauch im Zwischentitel überhaupt zu verzichten, [...] daß

⁵⁴ Jörg: *Die sagen- und märchenhafte Leinwand*, S. 234.

er sich in seiner Narration auf ein anderes Medium bezieht. [...] Der Roman gibt sich als eine Sammlung von Tagebüchern, Briefen und ähnlichem, als ein Mosaik von Dokumenten, die das Grauensvolle bezeugen. Henrik Galeen dagegen [...] restituiert mit der Fingierung der Chronik den traditionellen Erzähler. [...]. Der Film dokumentiert das Faktum des Erzählens, und er malt das Erzählte durch seine Bilder aus. [...] Murnaus filmisches Vorgehen [...] zielt auf das, was der literarische Erzähler nicht leisten kann, eine Sichtbarmachung des Unsichtbaren.⁵⁵

Was Schlüpmann hier andeutet, ist eine wesentliche Qualität des Films und rückt ihn stark in den Kontext der eingangs formulierten Überlegungen zur Krisenerfahrung in der Literatur der Jahrhundertwende. Schon die zeitgenössische Kritik hat Murnaus virtuose Handhabung und Weiterentwicklung der filmischen Ausdrucksmittel gewürdigt. Dass *Nosferatu* tatsächlich dazu beigetragen hat, die technischen und vor allem ästhetischen Optionen des Films zu erkunden, sogar mehr noch: bereits etablierte filmische Gestaltungsmerkmale durch Variation zu entfremden, konnte der vorliegende Beitrag nur bestätigen. Der Vergleich mit seiner literarischen Vorlage – Bram Stokers *Dracula* – hat gezeigt, dass er dies explizit in der Auseinandersetzung mit kulturell verbürgten Mustern (vormoderner) literarischer Textualität vollzieht. Zu den hier relevanten innovativen Leistungen Murnaus gehört es nun, die mosaikhafte Erzählung Stokers nicht einfach zu bebildern, sondern deren sinnlich-emotionale Wirkung filmisch vollkommen neu zu inszenieren, eben das Unsichtbare sichtbar zu machen, ohne dabei in eindeutigen Interpretationsangeboten zu stagnieren. Die Analyse hat gezeigt, dass es Murnau weniger um die Film-Erzählung denn um die psychologisierende Darstellung eines Stimmungsbildes geht.

Stärker noch, als es in der literarischen Vorlage angelegt ist, dient der Rückgriff auf den mythischen Stoff des Vampirs der Personifikation kollektiver, zunächst irrationaler Ängste, die über das Motiv der Pest in einen realgesellschaftlichen Zusammenhang gebracht werden. Übertragen auf die Zeit der Weimarer Republik, lässt sich die filmische Inszenierung des Vampirs als Chiffre für die Spiegelung zeittypischer Ängste und Unsicherheiten moderner Erfahrung lesen, die bewusstseinsgeschichtlich neben dem akuten Schock des Ersten Weltkrieges unweigerlich auf die Krisenerfahrung der Jahrhundertwende zurückgehen.

Indem Murnau das narrative Prinzip seiner literarischen Vorlage nicht nur aufgreift, sondern durch den Medientransfer in der Lage ist, dessen pseudorealistischen Gestus mit semantisch hoch aufgeladenen, psychologisierenden Stimmungsbildern zu kombinieren, erkundet er nicht nur die Möglichkeiten des neuen Mediums, er verweist zugleich auf die Grenzen des alten. Diese Stimmungsbilder jedoch sind eng an den vormodernen Mo-

⁵⁵ Schlüpmann: *Der Spiegel des Grauens*, S. 39f.

tivkomplex gebunden. Indem Murnau darauf zurückgreift, kommt er folglich in äußerst konsequenter Weise eben jenem Anspruch an das neue Medium Film nach, der aus der Sprachskepsis resultiert und sich in den lebhaften Auseinandersetzungen der literarischen Intelligenz mit dem Film manifestiert: der Darstellung literarisch-textuell nicht mehr darstellbarer Phänomene.

Literaturverzeichnis

- Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. 3., neu bearb. Aufl. Reinbek: Rowohlt 2009 (Rowohlt's enzyklopädie; 55675).
- Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch. Eine Filmdramaturgie*. Halle (Saale): Knapp 1924.
- Bär, Gerald: *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungspantastie in der Literatur und im Deutschen Stummfilm*. Amsterdam, New York: Rodopi 2005.
- Becker, Sabina: *Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadtswahrnehmung in der Literatur (1900–1930)*. St. Ingbert: Röhrig 1993.
- Brennicke, Illona; Hembus, Joe: *Klassiker des deutschen Stummfilms (1910–1930)*. München: Goldmann 1983.
- Dahlke, Günther; Günter, Karl: *Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933. Ein Filmführer*. Berlin: Henschel 1988.
- Ehrenberg, Alain: *Einleitung: Das souveräne Individuum oder die Rückkehr der Nervosität*. In: Ders.: *Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 13–29.
- Eisner, Lotte H.: *Die dämonische Leinwand*. Frankfurt a.M.: Kommunales Kino 1975.
- Ekkehard, Wolfgang: *Die wachsende Nervosität unserer Zeit. Medizin und Kultur um 1900 am Beispiel einer Modekrankheit*. In: Gangolf Hübinger u. Rüdiger vom Bruch (Hg.): *Kultur und Kulturwissenschaft um 1900. Bd. 2: Idealismus und Positivismus*. Stuttgart: 1997, S. 207–226.
- Elsaesser, Thomas: *Das Weimarer Kino. Aufgeklärt und doppelbödig*. Berlin: Vorwerk 8 1999.
- Friedell, Egon: *Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum Weltkrieg. Bd. 3: Romantik und Literalismus. Imperialismus und Impressionismus*. München: Beck 1950.
- Göttler, Fritz: *Friedrich Wilhelm Murnau*. München: Hanser 1990.
- Grimminger, Rolf: *Der Sturz der alten Ideale. Sprachkrise, Sprachkritik um die Jahrhundertwende*. In: Ders., Jurij Murašov u. Jörn Stückrath (Hg.): *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Hamburg: Rowohlt 1995, S. 169–199.
- Hickethier, Knut: *Einführung in die Medienwissenschaft*. Stuttgart: Metzler 2003.

- Jacobsen, Wolfgang: *Frühgeschichte des deutschen Films*. In: Ders., Anton Kaes u. Helmut Prinzler (Hg.): *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart: Metzler 2004, S. 13–39.
- Jörg, Holger: *Die sagen- und märchenhafte Leinwand. Erzählstoffe, Motive und narrative Strukturen der Volksprosa im »klassischen« deutschen Stummfilm (1910–1930)*. Sinzheim: Pro-Universitate 1994.
- Kaes, Anton: *Film in der Weimarer Republik*. In: Ders., Wolfgang Jacobsen u. Helmut Prinzler (Hg.): *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart: Metzler 2004, S. 39–98.
- *Vorbemerkungen*. In: Ders. (Hg.): *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*. München: dtv 1978, S. 1–34.
- Koebner, Thomas: *Der Film als neue Kunst. Reaktionen der literarischen Intelligenz*. In: Helmut Kreuzer (Hg.): *Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft*. Heidelberg: Quelle + Meyer 1977, S. 1–31.
- Kracauer, Siegfried: *Die Kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino*. In: Ders.: *Das Ornament der Masse*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1963 [1927], S. 279–294.
- *Kult der Zerstreung*. In: Ders.: *Das Ornament der Masse*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1963 [1927], S. 311–317.
- *Von Caligari zu Hitler*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980.
- Kreimeier, Klaus: *Dispositiv Kino. Zur Industrialisierung der Wahrnehmung im 19. und frühen 20. Jahrhundert*. In: Harro Segeberg (Hg.): *Mediengeschichte des Films. Bd. 3: Die Perfektionierung des Scheins*. München: Fink 2000, S. 17–43.
- Lichtblau, Klaus: *Transformationen der Moderne*. Berlin, Wien: Philo 2002.
- Luhmann, Niklas: *Beobachtungen der Moderne*. Wiesbaden: VS 2006.
- Mach, Ernst: *Antimetaphysische Vorbemerkungen*. In: Ders.: *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. Jena: Fischer 1918, S. 1–30.
- Mauthner, Fritz: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Bd. 1: Sprache und Philosophie*. Stuttgart: Cotta 1901.
- Möller-Naß, Karl-Dietmar: *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*. Münster: MAkS 1986 (Film: Theorie & Geschichte; 1).
- Murnau, Friedrich Wilhelm: *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*. Berlin: Prana-Film 1922.
- Noble, Cecile A.M.: *Sprachkepsis. Über Dichtung der Moderne*. München: Ed. Text + Kritik 1978.

- Prodolliet, Ernest: *Nosferatu. Die Entwicklung des Vampirfilms von Friedrich Wilhelm Murnau bis Werner Herzog*. Freiburg: Universitätsverlag Schweiz 1980.
- Rajewski, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen: Franke 2002.
- Schlüpmann, Heide: *Der Spiegel des Grauens. Murnaus Nosferatu*. In: *Frauen und Film* 49 (1990), S. 38–51.
- Seeblen, Georg; Jung, Ferdinand: *Horror: Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*. Marburg: Schüren 2006.
- Simmel, Georg: *Die Großstädte und das Geistesleben*. In: Petermann, Thomas (Hg.): *Die Großstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung. Jahrbuch der Gehe-Stiftung. Bd. 9*. Dresden: Zahn u. Jaensch 1903, S. 185–206.
- Weil, Claudius; Seeblen, Georg: *Kino des Phantastischen. Eine Einführung in die Mythologie und die Geschichte des Horror-Films*. München: Roloff u. Seeblen 1976 (Grundlagen des populären Films; 2).

Empfohlene Zitierweise:

Schoderer, Julia: Inszenierung des Schreckens intermedial. Filmische Adaptionen vormoderner Literatur im Kontext der Jahrhundertwende. <http://www.germanistik.ch/publikation.php?id=Inszenierung_des_Schreckens

germanistik.ch
Verlag für Literatur- und Kulturwissenschaft