

Nosferatu

Ein expressionistisches Bewegtbild-Bestiarium

„Nosferatu – Tönt dies Wort Dich nicht an wie der mitternächtige Ruf eines Totenvogels. Hüte Dich es zu sagen, sonst verblassen die Bilder des Lebens zu Schatten, spukhafte Träume steigen aus dem Herzen und nähren sich von Deinem Blut.“¹

Mit diesen einleitenden Worten, geschrieben auf einer aufgeschlagenen Buchseite, beginnt der Stummfilm NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS von Friedrich Wilhelm Murnau aus dem Jahre 1922. Worte, die nicht nur auf den im Film fokussierten Vampirismus, sondern – etwa mit der Formulierung ‚Totenvogel‘ – vielmehr auf dessen kultur- und kunsthistorische Bezüge zu jahrhundertealten Vorstellungen von satanischen Bies-tern verweisen. Letztere treten, im Gegensatz zu der dem Film zugrunde liegenden Romanvorlage von Bram Stoker², in Murnaus Inszenierung deutlich hervor. Vor diesem Hintergrund lässt sich die Figur des Vampirs Graf Orlok weder – wie Siegfried Kracauer postuliert – auf die gesellschaftskritische Interpretation als faschistischer Tyrann³ noch – im Sinne Lotte Eisners – auf ein Phantasma der deutschen Romantik reduzieren.⁴ Vielmehr verkörpert Graf Orlok den Versuch, ein filmisches Wesen zu kreieren, das – wie die seit Jahrhunderten überlieferten Bestien – die Menschen fasziniert und affiziert. So wird mit Graf Orlok, wie Thomas Elsaesser anhand des Weimarer Autorenkinos herausarbeitet, ein ‚Designkonzept‘ visualisiert, in dem sich hochkulturelle Kunst und populäre Unterhaltung verbinden. Auf diese Weise soll ein breites Publikum angesprochen und das noch junge Medium Film als eine alle Bevölkerungsschichten erfassende massenmediale Kunstform etabliert werden.⁵ Hierzu greift Murnau, wie der Titel des im Filmverlauf gezeigten Vampirbuches deutlich

¹ Texttafel am Beginn des Films NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (D 1922, R: Friedrich W. Murnau).

² Vgl. Bram Stoker: *Dracula* (1897). London: Penguin 1994.

³ Vgl. Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* (1947). Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999.

⁴ Vgl. Lotte H. Eisner: *Die dämonische Leinwand* (1955), Frankfurt/Main: Fischer 1980.

⁵ Vgl. Thomas Elsaesser: *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig*. Berlin: Vorwerk8 1999, S. 41 ff.

macht, unter anderem auf die christliche Ikonografie der Sieben Todsünden zurück.⁶

Seit dem 6. Jahrhundert etablierte sich das Todsündenkonzept als wesentlicher Teil der christlich theologischen Prinzipien der Kirche. Einen wesentlichen Beitrag hierzu leisteten Geistliche wie Gregor der Große (540–604) und später Thomas von Aquin (1225–1274), die sich mit der Kategorisierung und Darstellung der Todsünden beschäftigten. Analog zu den Tugenden wurden auch die Laster häufig über Tiere versinnbildlicht, denen in Anlehnung an menschliche Verhaltensweisen entweder besonders gute, tugendhafte oder schlechte, lasterhafte Eigenschaften zugeschrieben wurden. Ausgehend vom *Physiologus* (2. Jahrhundert n. Chr.) und dem *Buch XII: Tiere* der *Etymologiae*, einer 20-teiligen Enzyklopädie von Isidor von Sevilla (6. Jahrhundert n. Chr.) entwickelte sich im Laufe der Jahrhunderte eine Kategorisierung, die sich im kulturellen Gedächtnis fest verankerte. Seit dem 10. Jahrhundert wurden darüber hinaus auch Fabelwesen in die konnotative Kategorisierung miteinbezogen, zum Beispiel in den *Bestiarien* von Philippe de Thaons und Guillaume le Clercs (12. u. 13. Jahrhundert). Um die Tiere noch furchteinflößender und ihre charakterliche Zuschreibung noch deutlicher zu machen, wurden auch verschiedene satanisch konnotierte Tiere kombiniert und auf diese Weise unheimliche, das Böse vereinende Wesen kreiert. So zu sehen in einem Holzschnitt von Günther Zainer mit dem Titel: *Die Versuchung Evas* (um 1473).



Abb. 1: *Die Versuchung Evas* (Holzschnitt, Günther Zainer, in: *Speculum Humanae Salvationis, der Spiegel menschlicher Behältniss*. Augsburg 1473). In: Nona C. Flores (Hg.): *Animals in the Middle Ages: a book of essays*. New York: Garland 1996, S. 182.

⁶ Vgl. Buchtitel in *NOSFERATU – Eine Symphonie des Grauens* (D 1922): „Von Vampyren erschrocklichsten Geistern, Zaubereyen und den sieben Todsünden.“ [0:15:51].

In dieser Darstellung des Sündenfalls, *der* menschlichen Ursünde schlechthin, ist Satan nicht – wie im *Alten Testament* beschrieben – nur in Form einer Schlange dargestellt, sondern trägt zudem eine Art Kleid, eine Krone und vor allem drachen- oder fledermausähnliche Membranflügel. Während das Kleid auf das Weibliche verweist, dem aufgrund eben dieses Sündenfalls das Lasterhafte zugeschrieben wird, symbolisiert die Krone die im Garten Eden geschehene Ursünde des Hochmutes. Die Krone als Zeichen für Hochmut führt auf die Geschichte des Königs von Tyrus zurück, der geschmückt mit Edelsteinen durch den Garten Gottes wandelte und sich ebenso wie der Erzengel Luzifer mit Gott gleichzustellen versuchte, worauf er in den Abgrund stürzte bzw. gestürzt wurde.⁷ Indem Eva die Frucht vom Baum der Versuchung aß, um genau so weise zu werden wie Gott, verfiel auch sie dem Hochmut, wohingegen Adam, verführt von Eva, der Sünde der Wollust unterlag und der Frucht ebenfalls nicht widerstehen konnte. Aus diesem Sündenfall resultierend konnten sich die Zuweisungen der weiblichen Verführung und männlichen Lust bis in die Gegenwart durchsetzen. Aufgrund der Androgynie der Schlange funktioniert diese Zuweisung auch im Kontext einer zweiten Theorie, die davon ausgeht, dass Eva ihre Unschuld nicht an Adam verlor, sondern vielmehr ein Vergewaltigungsoffer Satans, also der phallischen, ebenso aber auch weiblichen Schlange war.

Ähnlich unklar zuzuordnen sind die Flugmembran-Flügel, die gleichermaßen auf das Fabelwesen des Drachen wie auch die real existierende Fledermaus verweisen, die als nachtaktives unheimliches Hybrid-Wesen im Kontrast zu den Vögeln des Paradieses steht. Wie der Schlange wird auch der Fledermaus Falschheit und Untreue nachgesagt, da sie einer Fabel zufolge im Kampf zwischen Säugetieren und Vögeln immer wieder auf die Seite des Gewinners wechselte.⁸ So ist es vor allem die Schwierigkeit, die Fledermaus als Vogel oder Säugetier zu kategorisieren, die sie im Mittelalter zu einem unheimlichen und satanischen Wesen machte. Die Fledermaus verkörpert genau die Hybridität, die auch die fantastischen satanischen Gestalten des Mittelalters kennzeichnet. Wie zum Beispiel die zu jener Zeit weit verbreitete Figur der *Frau Welt*, ein hybrides Wesen, das die eingängigen Symbole der Sieben Todsünden Hochmut, Gier, Wollust, Zorn, Völlerei, Neid und Trägheit in sich vereint.

⁷ Vgl. *Hesekiel 28* (www.bibel-online.net/buch/luther_1912/hesekiel/28/ [19.02.2014]). *Jesaja 14* (www.bibel-online.net/buch/luther_1912/jesaja/14/#1 [19.02.2014]) und Origenes: *De principiis* (www.earlychristianwritings.com/text/origen122.html [19.02.2014]). Aufgrund der Anmaßung und Gotteskränkung Luzifers gilt Satan als König des Hochmutes und trägt als solcher in vielen Darstellungen eine Krone. Vgl. Terence H. White: *The Book of Beasts. Being a Translation from a Latin Bestiary of the 12th Century*. Gloucester: Sutton 1984, S. 167: Satan „is said to have a crest or crown because he is the King of Pride.“

⁸ Vgl. Lloyd W. Daly: *Aesop without morals; the famous fables, and a life of Aesop*. New York: Yoseloff 1961, S. 257 und 305.



Abb. 2: *Frau Welt* (Illustration der *Mettener Handschrift*, um 1414, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 8201, Fol. 95R). In: Susanne Blöcker: *Studien zur Ikonographie der sieben Todsünden in der niederländischen und deutschen Malerei und Graphik von 1450-1560*. Münster/Hamburg: LiT 1993, Tafel 3.

In einer Illustration der *Mettener Handschrift* um 1414 dominieren – wie in Zainers Holzschnitt des Sündenfalls – die Fledermausflügel die Erscheinung der hybriden Figur mit ebenfalls fraulichem Gesicht und Oberkörper. Das Haupt ist gekrönt mit einem Pfauenfederdiadem, das wiederum die Todsünde des Hochmutes (*Superbia*) versinnbildlicht.

[D]er weite Halsausschnitt [steht] für die Wollust [*Luxuria*], der Becher für die Trunksucht [*Gula*] und die leblos [herunter hängende] linke Hand für die Faulheit [*Acedia*]. Der Geiz [*Avaritia*] wird durch einen dicken Geldbeutel verdeutlicht. Aus einem breiten Gürtel ragen die Köpfe zweier symbolischer Tiere heraus. Der Zorn [*Ira*] erscheint in Gestalt eines Wolfes, der Neid [*Invidia*] in der eines Hundes.⁹

Die hier in Form eines mit Münzen gefüllten Sackes dargestellte Habgier wird in anderen mittelalterlichen Darstellungen auch durch die Maus oder ein anderes Nagetier verkörpert, was auf die Beobachtung zurückführt, dass Nager in ihren unterirdischen Höhlen Nahrungsvorräte horten. Schon

⁹ Susanne Blöcker: *Studien zur Ikonografie der sieben Todsünden in der niederländischen und deutschen Malerei und Graphik von 1450–1560*. Münster/ Hamburg: LiT 1993, S. 16.

in der Enzyklopädie *Naturalis Historia* beschreibt Plinius der Ältere (24–79 n. Chr.), die Maus als ein Tier, das so habgierig sei, dass seine Leber so groß wachsen würde wie ein Vollmond. Ausgehend von diesen Ausführungen wurde die Maus im Mittelalter generell als unersättlich und diebisch charakterisiert, was sich auch in Darstellungen jener Zeit widerspiegelt.

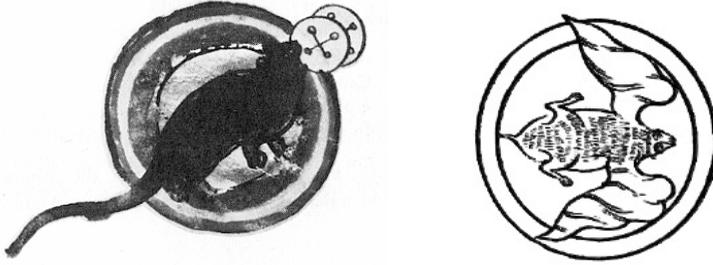


Abb. 3: Mittelalterliche Darstellungen von Maus und Fledermaus

So ist die Maus mit ihrer kreisrunden münzenähnlichen Beute oft im Zentrum eines Kreises positioniert, womit zum einen auf die Einstieglöcher ihrer unterirdischen Gänge und Höhlen und zum anderen auf die gefüllten Höhlen (auch die Bauchhöhle) selbst verwiesen wird. Die gleiche Konnotation wie die Maus erfährt auch die Fledermaus, nur dass diese aufgrund ihrer Hybridität als noch unheimlicher galt. Beide Tiere befinden sich – wie andere Symbole der Habgier – im Zentrum der Bildkomposition mittelalterlicher Darstellungen, umgeben von einem Kreis bzw. den in Kreisform arrangierten gehorteten Dingen.¹⁰ Eine Darstellungsweise, die sich seit dem Mittelalter als paradigmatisch abzeichnet und hinsichtlich der Visualisierung von Habgier an Aktualität nicht verliert, wie filmische Inszenierungen, zum Beispiel *SE7EN* (USA 1995, R: David Fincher), zeigen. Auch David Fincher greift dieses Prinzip neben anderen überlieferten Symbolen für Habgier – wie die Waage und das Motiv des Fleisches als Zeichen der Unersättlichkeit – in der ersten Sequenzeinstellung zum Tatort des zweiten Mordes auf.

In *NOSFERATU – EINE SYMPHONIE* des Grauens übernimmt Friedrich Wilhelm Murnau nicht nur die Merkmale der habgierigen, diebischen Nager Maus und Ratte – das schmale Gesicht, die spitzen Ohren, die langen Zähne und Fingernägel –, um den Vampir Graf Orlok zu kreieren, auch stellt er diesen dem Zuschauer gerahmt vom Rundbogen seines Schlosses in Transsilvanien vor:

¹⁰ Vgl. ebd., S. 97.



Abb. 4: NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (D 1922).

Der sich im tiefen Schwarz verlierende Durchgang mutet wie das Erdloch von Mäusen oder Ratten an, durch das sie zwischen den Welten, dem lichten Oben und der dunklen Tiefe, changieren. Graf Orlok, im Zentrum des schwarzen Loches, trägt wie *Frau Welt* und die Schlange in Zainers Holzschnitt eine kronenähnliche Kopfbedeckung. Die in dieser Einstellung visualisierte Verlinkung einer rattenähnlichen Gestalt mit den Sieben Todsünden und hybriden Wesen wird im weiteren Filmverlauf immer mehr manifestiert, etwa als Graf Orlok – wie die Ratten – nicht nur dem mit Erde gefüllten Sarg, sondern auch der ‚Unterwelt‘ des Schiffsrumpfes entsteigt. Diese ‚Auferstehung‘ aus der Erde ist dem mittelalterlichen Glauben entlehnt, dass Mäuse – eine Unterscheidung zu Ratten traf man zu jener Zeit noch nicht – aus Erde hervorgehen¹¹, weshalb sie einerseits mit Fruchtbarkeit, allerdings in negativem Sinne, also Wollust, sowie Schmutz, Dunkelheit und Tod verbunden wurden.



Abb. 5: NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (D 1922)

¹¹ Vgl. *The Medieval Bestiary. Animals in the Middle Ages* (www.bestiary.ca/beasts/beastalphashort.htm#M [19.02.2014]).

Als Symbol des Todes verkörpern Mäuse und Ratten ebenso wie Fledermäuse die Seelen der Verstorbenen. Die darin und in der Verbindung zur Erde enthaltene Allegorie des Kreislaufs von Leben und Tod wird auch in der Darstellung der *Frau Welt* thematisiert. So steht die Figur auf einem Adlerbein mit Krallenfuß. Anstelle des zweiten Beins windet sich eine Schlange aus ihrem Unterleib, die in das am Boden stehende Adlerbein beißt. Die Schlange, die für Dunkelheit und Destruktion steht, greift den mit Licht und Leben konnotierten Adler an¹², der Tod versucht, sich des Lebens zu ermächtigen. Im Zuge dieses Angriffs schließen sich Schlange und Adlerbein zu einer Kreisform. Schon im Alten Ägypten galt der Kreis als Symbol für Ewigkeit und Unsterblichkeit.¹³ So offenbart sich in und mit der Verbindung der beiden ‚Standbeine‘ von *Frau Welt* zur Kreisform der niemals endende Kreislauf von Gut und Böse. Dieser Kreislauf spiegelt sich gleichermaßen in den architektonischen Rundbögen des Schlosses wie in den von Murnau eingesetzten Lochblenden wider, mit denen zudem das klaustrophobische Gefühl der hoffnungslosen Gefangenschaft untermauert wird. Ein Gefühl, das auch außerhalb des Schlosses über die Schlucht des reißenden Flusses und den undurchsichtigen transsilvanischen Wald transportiert wird.

Die der Kreisform inhärenten Aspekte Ewigkeit, Unsterblichkeit und endloser Kreislauf von Gut und Böse liegen auch der Legende des untoten Vampirs zugrunde. Zwischen Leben und Tod wandelnd ist er – wie Satan – auf Seelenfang. In Höllendarstellungen des 15. Jahrhunderts, zum Beispiel den deutschen Holzschnitten *Der Fall des Antichrists* und *Die Helfer Satans rühren die Kessel in der Höllenküche mit Mistgabeln um* sowie dem Bild *Hölle* in Augustinus von Hippo *De civitate Dei*, ist zu sehen, wie die verdammten Seelen in ebenfalls kreisrunden Kesseln brodeln, in die sie mit Mistgabeln und langen Stöcken von satanischen, häufig auch fledermausgeflügelten Biestern ‚gesteckt‘ oder vielmehr gestopft werden.

12 Beryl Rowland: *Animals with Human Faces. A Guide to Animal Symbolism*. Knoxville: University of Tennessee 1973, S. 143: „Its malignant role is most strikingly depicted in conjunction with the eagle, the latter representing lightness or good overcoming darkness or evil.“

13 Ebd., S. 145.



Abb. 6: Links: *Der Fall des Antichrists*. Mitte: *Die Helfer Satans rühren die Kessel in der Höllenküche mit Mistgabeln um*. Rechts: *Hölle* (Miniatur in Augustinus von Hippo *De Civitate Dei*, Bibliothéque Ste Genevieve, Paris). In: Robert Hughes: *Heaven and Hell in Western Art*. London: Weidenfeld and Nicolson 1968, S. 178, 209 und 210.

Eine andere Form der Höllendarstellung ist der riesige Schlund eines monströsen drachen- und/oder löwenähnlichen Biests. In einem lateinischen Bestiarium des 12. Jahrhunderts heißt es, dass der Drache die größte aller Schlangen sei.¹⁴ Vor diesem Hintergrund ließe sich das Fabelwesen des Drachens als Schlange mit Fledermausflügeln beschreiben. Der Höllenschlund selbst führt auf frühe fernöstliche Seedrachenmythen zurück, die ins *Alte Testament* in Form des Leviathan, einer gigantischen Seeschlange, Einzug hielten.¹⁵ Die Beschreibung des Leviathans reicht vom Drachen über die Schlange bis hin zu einem unbändigen Biest mit Löwenkopf.

14 Terence H. White: *The Book of Beasts*, S. 165.

15 Robert Hughes: *Heaven and Hell in Western Art*. London: Weidenfeld and Nicolson 1968, S. 175 ff.

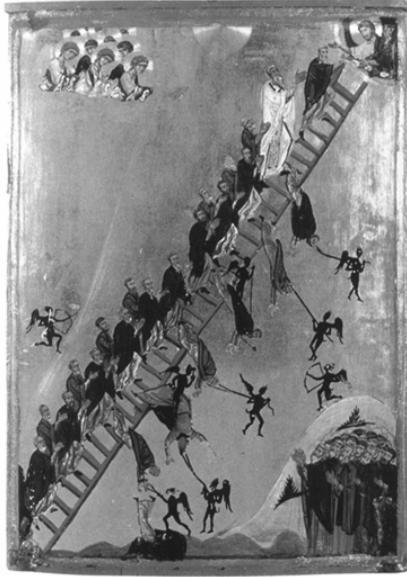


Abb. 7: *Tugendleiter* (nach Johannes Klimakos, spätes 12. Jahrhundert, aus *Très Riches Heures des Duc de Berry*). In: Werner Becker: *Von Kardinaltugenden, Todsünden und etlichen Lastern*. Leipzig: Koehler & Amelang 1975, S. 9.

Der Fledermaus wieder deutlich näher kommen die satanischen Wesen, die auf mittelalterlichen Darstellungen der sogenannten Tugendleitern (z. B. nach Johannes Klimakos im späten 12. Jahrhundert) die Verstorbenen selektieren, die aufgrund ihres lasterhaften Lebens die Leiter zum Himmel nicht weiter hinaufsteigen dürfen und deshalb von den unheimlichen geflügelten Helfern Satans in die Tiefen der Hölle gezogen werden.¹⁶ Eine der ersten Erwähnungen der dunklen, geflügelten Wesen als Antagonisten zu den himmlischen Engeln ist in Buch VIII der *Etymologiae* zu finden. Darin schreibt Isidor von Sevilla unter dem Titel *Kirche, Sekten, Religionen* über Dämonen und ihre Beziehung zu gefallenen Engeln als Helfer des Teufels.¹⁷

16 Vgl. *Genesis XXVIII*. 12-13, zitiert in: Ebd., S. 168: Jacob „dreamed that there was a ladder set up on the earth, and the top of it reached heaven; and behold, the angels of God were ascending and descending on it. And behold, the Lord stood above it ...“

17 Vgl. Karen Jolly / Catharina Raudvere / Edward Peters: *The Athlone History of Witchcraft and Magic Europe. Volume 3: The Middle Ages*. London: Athlone 2002, S. 185 f.

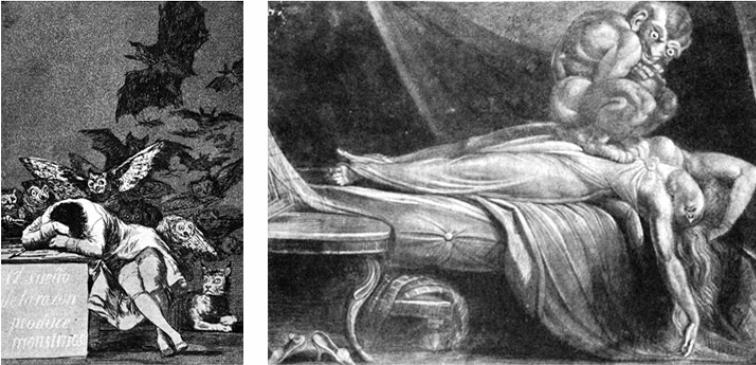


Abb. 8: Links: *Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer* (Goya, 1799, aus *The Caprichos*). Rechts: *Der Nachtmahr* (Füssli, 1781). In: Howard Daniels: *Devils, Monsters and Nightmares. An Introduction to the Grotesque and Fantastic in Art*. London: Abelard-Schuman 1964, S. 239 und 240.

In Anlehnung an die mittelalterlichen Darstellungen dieser Dämonen sind es auch später zur Zeit der Romantik dämonische Flugwesen wie die riesigen Fledermäuse in Goyas *Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer* (1799), die nicht mehr nur die Toten, sondern auch den Schlafenden heimsuchen. Eine weitere Visualisierung schauerlicher Alpträume zeigt Füssli in *Der Nachtmahr* (1781). Nicht geflügelt, aber ebenso monströs überkommt hier eine unheimliche Gestalt die schlafende Jungfrau. Diese auf- und eindringlichen Nachtmonster werden als Incubi bezeichnet, was sich – wie Isidor von Sevilla in den *Etymologiae* schreibt – von der Art und Weise, wie die kleinen männlichen Biester ihre weiblichen Opfer überwältigen und vergewaltigen, herleitet.¹⁸ Häufig als recht ansehnlich, aber übel riechender dämonischer Liebhaber beschrieben, wird dem Incubus nachgesagt, dass er aufgrund seiner Stärke sein schlafendes Opfer im Akt der Leidenschaft zerstört, wohingegen Succubus, das weibliche Pendant dazu, männliche Opfer heimsucht und als nicht ganz so schädlich gilt.¹⁹ In seinem Werk *De civitate Dei* identifiziert Augustinus von Hippo im 5. Jahrhundert Incubus und Succubus als lüsterne heidnische Dämonen, ein Konzept, das sich bis ins 15. Jahrhundert durchsetzt²⁰ und 1486 von Prior

18 Vgl. Jacob Sprenger / Prior Heinrich Kramer: *Malleus Maleficarum*. Part I, Question 3. Übersetzt von Rev. Montague Summers. New York: Dover Publications Inc., 1971, S. 24: Incubi „have appeared to wanton women and have sought and obtained coition with them.“

19 Vgl. Howard Daniel: *Devils, Monsters and Nightmares. An Introduction to the Grotesque and Fantastic in Art*. London: Abelard-Schuman 1964, S. 60 f.

20 Vgl. Jolly / Raudvere / Peters: *The Athlone History of Witchcraft and Magic Europe*, S. 183.

Heinrich Kramer und Jacob Sprenger im *Malleus Maleficarum* nochmals manifestiert wird.²¹

Während im Mittelalter die satanischen Biester den Betrachter abschrecken und erziehen sollten, fungieren sie in der Romantik vielmehr als Visualisierungen der animalischen Fantasien der Menschen, das heißt ihres instinktiven Verlangens und ihrer unterdrückten Leidenschaft, die in Alpträumen aus ihnen herausbrechen. Schon Platon schrieb in seinem philosophischen Dialog *Politeia*, dass in jedem von uns, selbst in guten Menschen, eine gesetzlose, wilde Natur stecke, die im Schlafe zutage trete.²² Den Anfang einer wissenschaftlichen Erklärung für Incubus und Succubus liefern die Theorien von Cardano and Paracelsus im 16. Jahrhundert, die die Nachtgestalten erstmals als Wesen der Einbildung erkennen. Und auch wenn sie es nicht als solche bezeichneten, legten sie damit den Grundstein zum Verständnis von Incubus und Succubus als sexuelle Fantasien. Trotzdem dauerte es noch einige Jahrhunderte bis Sigmund Freud sie psychoanalytisch als sexuelle Fantasien erklärte, die aus dem menschlichen Konflikt zwischen Begehren und Unterdrückung resultieren. In NOSFERATU werden all diese Betrachtungen zu einem komplexen Gewebe aus mittelalterlicher Ikonografie, romantischen Schauervorstellungen und modernen Erkenntnissen der Psychoanalyse zusammengeführt.



Abb. 9: NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (D 1922)

Als sich Graf Orlok spukhaft über das Nachtlager Hutters erhebt, zeichnet sich deutlich der Schattenriss eines fledermausähnlichen Wesens ab. Die Ratten-Gestalt Graf Orloks wird im Spiel von Licht und Schatten immaterialisiert und zu einer Fledermaus-Erscheinung transformiert, sodass die mittelalterlichen ‚Bestien‘ Ratte und Fledermaus visuell und semantisch miteinander verschmelzen. Im Gegenschnitt dazu ist Ellen zu sehen, die im weit entfernten Wisborg aus dem Schlaf aufschreckt. Über die Gegenüberstellung beider Einstellungen, der spukhafte Schatten zum einen und die mit einem weißen Nachthemd bekleidete Jungfrau zum anderen, wird

22 Howard Daniel: *Devils, Monsters and Nightmares. An Introduction to the Grotesque and Fantastic in Art*, S. 60.

nicht nur das dunkle, undurchsichtige und unheimliche Transsilvanien mit der geordneten Biedermeier-Gesellschaft des deutschen Wisborgs kontrastiert²³, sondern auch der Übergang vom materiell Erfassbaren zu immateriellen, unfassbaren Alpträumen und übernatürlichen telepathischen Kräften illustriert.²⁴ Eine vergleichbare Kontrastierung zeichnet sich ein weiteres Mal an späterer Stelle ab, als Graf Orlok durch das Fenster seiner in Wisborg erworbenen Ruine zum Schlafzimmerfenster Ellens hinüberblickt.



Abb. 10: NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (D 1922)

Deutlich wird hier nicht nur die wieder aufgegriffene mittelalterliche Konfrontation der schwarzen Flügelwesen der Hölle auf der einen Seite mit den Engeln – Ellen mit ausgebreiteten Armen im lichtdurchlässigen weißen Nachthemd – auf der anderen Seite, sondern auch die Vermischung der verschiedenen Wesen in der Figur Graf Orloks. Während Ellen die Tugend verkörpert, erscheint Graf Orlok hinter dem netzartigen Fenster wie eine Fledermaus oder Spinne, die ihrem Opfer auflauert. Wie in dem an früherer Stelle beobachteten Wandel von der Ratte zur Fledermaus wird auch über die hier offensichtliche Hybridisierung die Vampiren nachgesagte Fähigkeit zur Transformation verdichtet wiedergegeben. Graf Orlok ist Hyäne, Ratte, Fledermaus, Incubus und Spinne – allesamt animalische

23 Biedermeier steht für bestimmte Werte der bürgerlichen Mittelklasse wie ein sauberes und geordnetes Heim und eine ebenso ‚geordnete‘ Familie, das heißt alles in allem für ein ‚sauberes‘ und harmonisches Dasein. Vgl. Angela Dalle Vacche: *Cinema and Painting. How Art is Used in Film*. Austin: University of Texas Press, 1996, S. 182. Vor diesem Hintergrund symbolisiert die See-Reise Graf Orloks den Wechsel von Raum und Zeit von der Zeitlosigkeit der Hölle Transsilvaniens zum konservativen Deutschland im Jahre 1838.

24 Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Murnaus Incubus Graf Orlok nicht nur Ellen verfällt, sondern sich gleichermaßen eine sexuelle Neigung zu Hutter abzeichnet. Da Murnau bekanntermaßen homosexuell war, lässt sich im Zeitalter Freuds der sich über Hutter erhebende Incubus ebenso als Spiegel der sexuellen Fantasie des Regisseurs deuten.

Wesen, die mit Hexerei und dem Dämonischen verbunden werden.²⁵ Das macht den Vampir unberechenbar und somit (fast) unbesiegbar. Wäre da nicht die animalische sexuelle Lust, die ihm schlussendlich zum Verhängnis werden soll. Zuvor jedoch nimmt Graf Orlok Besitz von seinen Opfern, dringt in sie ein, infiziert nicht nur sie, sondern in vielerlei Hinsicht eine ganze Kultur. Es gibt kein Entkommen.

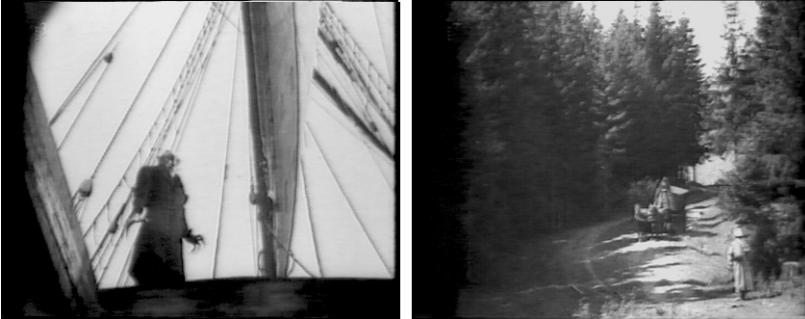


Abb. 11: NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (D 1922)

Metaphorisiert wird die dämonische Vereinnahmung unter anderem über die spinnennetzartigen Segeltaue und die langen spitzen Schatten des transsilvanischen Nadelwaldes, die bei Hutters Ankunft in eben diesem nach ihm greifen und nicht mehr aus ihren Klauen lassen. Dem Wald kommt in diesem Zusammenhang noch eine weitere Bedeutung zu. Zum einen fest verwurzelt in der Erde, die Kronen jedoch weit in den Himmel ragend symbolisiert der Wald den Link zwischen Himmel und Hölle²⁶ und als solcher das Tor zur Hölle. Mittels eines geschickten Licht- und Schattenspiels gelingt es Murnau, die symbolische Bedeutung des Waldes herauszuarbeiten und zu verdeutlichen, dass wer einmal das Tor zur Hölle durchschritten hat, dieser nicht mehr entkommen wird.

Wie der Wald agieren auch Fledermaus und Spinne in einem Dazwischen, sodass die Zuschreibung nahe liegt, sie würden als ‚Boten‘ der Un-

25 „Even in its most ancient past, over three thousand years ago in the Himalayan mountains, the earliest vampire lived in a multiplicity of forms, including that of the mother goddess, Kali, and the Tibetan ‘Lord of the Dead’, Yama.“ James Craig Holte: *Dracula in the Dark. The Dracula Film Adaptions*. London: Greenwood Press 1999, S. 13. In der mittelalterlichen Definition von Hexerei wurden Menschen als satanisch bezeichnet, wenn sie – wie der Vampir – zu mitternächtlichen Treffen aufbrachen, sich in Tiere verwandeln konnten und übernatürliche Kräfte besaßen. Vgl. Jolly / Raudvere / Peters: *The Athlone History of Witchcraft and Magic Europe*, S. 130.

26 Vgl. Robert Hughes: *Heaven and Hell in Western Art* 1968, S. 170.

terwelt auf Seelenfang gehen. Murnau greift diese Zuschreibung auf, indem er Graf Orlok spinnen- oder auch fledermausähnlich so hinter dem Fensterkreuz positioniert, wie die sogenannten ‚Totenvögel‘, Steinkauz und Fledermaus, auf ihrer nächtlichen Insektenuche vor den erhellten Fenstern flatterten. Da die Fenster im Mittelalter nachts nur im Falle von Krankheit oder Tod mit einer Kerze beleuchtet wurden, glaubten die im Zimmer verweilenden Hinterbliebenen, dass die ‚Totenvögel‘ kämen, um die Seelen der Sterbenden oder Toten zu holen.

Über die Verbindung Graf Orloks zum einen mit vermeintlich Unheil bringenden satanischen Tieren, zum anderen mit imaginären Wesen, wie Incubus und Succubus, gelingt es Murnau, nicht nur ein bewegtes und bewegendes Bild des blutsaugenden Vampirs zu kreieren, sondern den Akt des Blutsaugens in den des Seelenfangs zu transformieren und Ersteren somit zu metaphorisieren.



Abb. 12: Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens (D 1922)

Das Schattenspiel des Waldes aufgreifend führt Murnau diesen Seelenfang zum Höhepunkt, als Graf Orlok in das Schlafzimmer Ellens eindringt und der Schatten seiner langfingrigen Krallenhand vom Schambereich der Jungfrau aufwärts zu ihrem Herzen vordringt, um es zu ergreifen. Im Zuge dieser ‚Vergewaltigung‘ verliert Ellen ihre Unschuld nicht an ihren Verlobten Hutter, sondern an den satanischen Vampir. Mit ihrer Unschuld opfert Ellen ihre Seele, denn nur eine Jungfrau – so steht es im bereits erwähnten *Buch der Vampire* geschrieben – kann die Menschheit vom dämonischen Vampir, also auch die Stadt Wisborg von der von Graf Orlok eingebrachten Pest, befreien. So stirbt Ellen den Märtyrertod, den Murnau über die Anlehnung an das christliche Pietá-Motiv visualisiert. Der Vampir verliert sich endgültig im Immateriellen, nachdem sein Existenzstatus zwischen Mensch und Biest, real und unreal, tot und untot, im Wechselspiel von Licht und Schatten seinen Höhepunkt erreichte.

Getragen von der expressionistischen Schattenwelt verkörpert Murnaus *Nosferatu* nicht nur das unterdrückte menschliche Verlangen und Verhalten wie Gier, Sexualität und Gewalt, sondern metaphorisiert auch das Medium Film selbst. Beide – der fantastische Vampir und der Film – sind in der Lage, Menschen anzuziehen und zu fesseln. Beide beflügeln die Fanta-

sie, bieten Raum für ästhetische und technische Experimente. Vor allem aber repräsentiert der Weder-Mensch-noch-Biest-Vampir wie schon im Mittelalter die Weder-Säugetier-noch-Vogel-Fledermaus sowohl das Spukhafte als auch das Dazwischen des Mediums Film, das ebenso unklar zwischen dem Dies- und Jenseits, den materiellen Settings und immateriellen Imaginationen, populärer Kultur und hochkultureller Kunst oszilliert.