

MICHAEL WEDEL

GESTALTWANDLER  
MURNAUS REGIEDREHBÜCHER UND *NOSFERATUS* HYÄNE

1. Idealvorstellungen vom Filmmanuskript

Im Laufe seiner gut ein Jahrzehnt währenden, vom Unfalltod im März 1931 jäh beendeten Tätigkeit als Filmregisseur hat sich Friedrich Wilhelm Murnau wiederholt zur Stellung des neuen Mediums gegenüber der Literatur und der Rolle des Drehbuchs als Ausgangspunkt seiner Arbeit geäußert. Nach seiner Ankunft in Hollywood erklärt er Ende 1927, ästhetisch ambitionierten Filmen müsse es darum gehen, ihre Geschichten in bewegten Bildern möglichst ohne Rückgriff auf Zwischentitel, wie sie üblicherweise im Drehbuch vermerkt sind, zu erzählen. Ein weithin gerühmtes Beispiel dafür, dass dies möglich ist, auch ohne Abstriche an der Kinokasse zu machen, hatte er 1924 mit *Der letzte Mann* gegeben. Der Film avancierte zu einem Welterfolg und brachte Murnau die Einladung nach Hollywood ein. Insofern es den Stummfilm als eigenständige künstlerische Ausdrucksform in Zukunft überhaupt noch geben würde (der Tonfilm kündigte sich 1927 bereits an), hätte er sich der erklärenden Schrifttafeln vollständig zu entledigen und ganz auf die Kraft seiner Bilder zu vertrauen:

Real art is simple, but simplicity requires the greatest art. The camera is the director's sketching pencil. It should be as mobile as possible to catch every passing mood [...]. The film director must divorce himself from every tradition, theatrical or literary, to make the best possible use of his new medium.<sup>1</sup>

Als ein Mittel zur Vermeidung von Zwischentiteln führt Murnau exemplarisch die Möglichkeit an, zwei kontrastierende Gedanken filmisch parallel zu führen, etwa indem der Reichtum einer Figur dadurch verdeutlicht würde, dass er

1 F. W. Murnau, *The Ideal Picture Needs No Titles. By Its Very Nature the Art of the Screen Should Tell a Complete Story Pictorially*, in: *Theatre Magazine* 57 (January 1928), S. 41, 72. Hier zitiert nach dem Wiederabdruck in: *German Essays on Film*, hg. von Richard W. McCormick und Alison Guenther-Pal, New York und London 2004, S. 66–68, Zitat S. 68.

dem Bild einer verarmten Existenz gegenübergestellt wird. Ein auf diese oder ähnliche Weise visuell erzeugter Symbolismus würde jede weitere Erklärung überflüssig machen.<sup>2</sup>

Ganz ohne Rückbezug auf die Literatur kommt Murnau bei seinem Bestimmungsversuch einer genuin filmischen Erfassung der modernen »reality of things« und ihrer chaotischen Fülle an »human reactions and emotions«, »thoughts and deeds« jedoch nicht aus.<sup>3</sup> Wie er eingesteht, seien es die literarischen Verfahren eines James Joyce gewesen, die ihm in dieser Hinsicht die Augen geöffnet und dem Film den Weg gewiesen hätten: »He first picturizes the mind and then balances it with the action. After all, the mind is the motive behind the deed.«<sup>4</sup>

Die Zukunft des Films – »the general future of motion pictures«<sup>5</sup> – liegt für Murnau nicht zuletzt darin: Der Geist, als Erfahrungswirklichkeit der Dinge ins Bild gefasst, hat der dargestellten Tat vorauszugehen, der subjektive Ausdruck des formenden Bewusstseins zum inneren Antrieb der Handlung zu werden.

Einige Jahre zuvor, nur wenige Wochen vor Beginn der Dreharbeiten zu *Der letzte Mann*, hatte sich Murnau mit Blick auf die Emanzipation des Films von literarischen und kulturellen Vorprägungen noch weniger selbstbewusst geäußert. Auf eine im März 1924 von der Zeitschrift *Film-Kurier* veranstaltete Umfrage nach den Vorstellungen führender Filmregisseure über ihr »ideales Filmmanuskript« reagiert er mit der kategorischen Feststellung, der Film verfüge bisher über keine ihm spezifischen ästhetischen Verfahren, daher bewege »sich alles, was der Film ist, auf falscher Basis«: »Er bedient sich der Mittel der Novelle, des Romans, des Dramas, er entlehnt alles Technische von den Künsten, ohne die geringste Not im Technischen.«<sup>6</sup> Als Kunst sei der Film »noch zu jung, [...] seiner Ausdrucksform und seines Materials sich noch nicht bewusst« genug, was Murnau schon hier an der übermäßigen Verwendung von Zwischentiteln festmacht: »Wie sehr die anderen Künste dem Film Brücken bauen, dokumentiert sich im Titel. Der Titel als logisch reflektierte Folgerung von Bild zu Bild ist schlechthin ein hemmendes filmisches Moment.«<sup>7</sup> Es störe beim Zuschauer,

2 Ebd.

3 Ebd.

4 Ebd.

5 Ebd. Vgl. a. F. W. Murnau, *Films of the Future*, *McCall's Magazine* 55 (1928), H. 12, S. 27, 90.

6 F. W. Murnau, zitiert nach Eduard Jawitz, *Mein ideales Manuskript. Gespräche mit Regisseuren (Forts.)*, in: *Film-Kurier* 6 (1924), H. 74, o. S.

7 Ebd.

nicht zuletzt dem literarisch unbedarften, »das beglückende Gefühl einer harmonischen Struktur«, wie es im Filmmanuskript idealerweise vorgezeichnet werden sollte: »es darf nicht kriechen, die innere muss der äußeren Struktur entsprechen«. <sup>8</sup> Der rhythmische Fluss wechselseitiger Entsprechungen von äußerer Geschehensdarstellung und ihrem innerem Gehalt kann letztlich nicht sprachlich organisiert, sondern nur mit filmischen Mitteln erreicht werden.

Vor diesem Hintergrund meldet Murnau seinen zentralen Anspruch an das Drehbuch an und trifft dabei eine bemerkenswerte Unterscheidung:

Das ideale Manuskript (als ideale Forderung, nicht schlechthin) wäre eine Filmdichtung, die den Regisseur künstlerisch zwänge, einzig und allein im Sinne des Dichters zu handeln; wo es ein Improvisieren nicht gäbe. Kann der Regisseur frei schaffen[,] ohne der Dichtung zu schaden, vielleicht gar durch Improvisation ihr Niveau erst geben, so ist der Regisseur der Autor.<sup>9</sup>

Ohne ihn beim Namen zu nennen, dürfte Murnau bei der ersten, »idealen« Variante eines Drehbuchs, das sich bei seiner filmischen Umsetzung im Atelier gleichsam vom Blatt spielen ließ, die Filmmanuskripte Carl Meyers im Sinn gehabt haben. Zusammen mit Mayer hatte er bis dahin drei Filme realisiert (*Der Bucklige und die Tänzerin*, 1920; *Der Gang in die Nacht*, 1921; *Schloss Vogelöd*, 1921), das Drehbuch zu ihrem vierten gemeinsamen Projekt, *Der letzte Mann*, befand sich im März 1924, als der Regisseur diese Passage formulierte, vermutlich bereits in seinen Händen. Mayer, der seinen Drehbüchern mit avancierten literarischen Mitteln proto-filmische Form verlieh, genoss über seine Zusammenarbeit mit Murnau hinaus und schon vor der Premiere von *Der letzte Mann* unter den Filmautoren des Weimarer Kinos einen gewissen Sonderstatus. Als Co-Autor des Drehbuchs zu *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920, Regie: Robert Wiene) hatte er nicht nur daran mitgewirkt, das ebenso kurzlebige wie aufsehenerregende Experiment eines filmischen Expressionismus aus der Taufe zu heben. Er galt auch als hauptverantwortlich für die ästhetisch nicht weniger gewagte Idee, gefühlsbetonte, »titellose« Kammerspielfilme herzustellen, wie sie nicht erst in seinem Drehbuch zu *Der letzte Mann*, sondern bereits in *Sylvester* (1923, Regie: Lupu Pick), ansatzweise schon in *Scherben* (1921, Regie: Pick) ihren Niederschlag fand.<sup>10</sup>

8 Ebd.

9 Ebd.

10 Zur besonderen Form und Stilistik der Drehbücher Meyers vgl. Jürgen Kasten: Carl Mayer. Filmpoet, Berlin 1994.

Gemessen an einer Praxis, in der Mischverhältnisse die Regel gewesen sein dürften, ist Murnaus kategorische Unterscheidung zwischen Drehbüchern, die eine ›Improvisation‹ von Seiten des Regisseurs überflüssig, und solchen, die sie erforderlich machen, eher exemplarischer als empirischer Natur. So verstanden, erscheint die zweite Variante, die den Regisseur selbst zum ›Autor‹ erhebt, indem er dem im Drehbuch identifizierten Kern der »Dichtung« erst zur Geltung verhilft, unter ästhetischen Gesichtspunkten vielleicht sogar die interessantere zu sein. Im Zusammenhang des hier von Murnau gefassten Gedankens erscheinen solche Drehbücher nicht weniger, eher auf andere Weise ›ideale Filmmanuskripte‹ darzustellen. Sie verhelfen nicht nur dem Regisseur zum Anspruch auf (Mit-)Autorschaft, sondern dem Medium des (Stumm-)Films selbst dazu, ein ästhetisches Bewusstsein für die ihm gemäßen Ausdrucksformen und die Techniken zu entwickeln, mit denen das zugrunde liegende sprachliche Material zu bearbeiten wäre. Insofern könnte sich ein genauerer Blick auf die Umsetzungsprozesse jener Vorlagen zu Filmen Murnaus lohnen, die nicht von seinem kongenialen Partner Carl Mayer stammen. So selektiv er im Folgenden auch ausfallen muss, eröffnet er doch durchaus überraschende Perspektiven.

## 2. Zur Überlieferung der Regiedrehbücher Murnaus

Aufschluss über die konkrete Arbeit Murnaus an den Manuskripten zu seinen Filmen geben die glücklicherweise recht zahlreich überlieferten Handexemplare, die er bei den Dreharbeiten verwendet hat. Neben Streichungen und Hinzufügungen zum Text finden sich in ihnen eine Vielzahl von Anmerkungen, Hinweise zu Drehorten und zur filmischen Szenenauflösung sowie nicht selten Zeichnungen und Drehskizzen, in denen Raumsituationen, Kamera- und Figurenbewegungen veranschaulicht werden. Die Filmhistorikerin und -archivarin Lotte Eisner war die erste, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg für den Verbleib von Drehbüchern aus Murnaus Nachlass interessierte. Einige von ihnen – darunter diejenigen zu *Schloss Vogelöd* und *Nosferatu* (1921/22) – wurden ihr von der Familie Murnaus übereignet und befinden sich heute im Archiv der Cinémathèque française in Paris. In ihrem erstmals 1964 in französischer Sprache erschienenen Buch über Murnau bietet Eisner eine erste Bestandsaufnahme und Bewertung der in den Regiedrehbüchern enthaltenen Eintragungen von der Hand des Regisseurs:

Er kümmerte sich hier um alles. So finden wir nach jedem »Bild« detaillierte Angaben für die Kleidung seiner Darsteller und für etwaige Requisi-

ten. Oft notiert Murnau auch, um welche Tages- oder Nachtzeit es sich handelt; mitunter ist das Atelier vermerkt oder angegeben, wo die Außenaufnahme vorgenommen werden soll. Hier und da ist die Angabe eines Drehtages für den jeweiligen Dekor vorhanden.<sup>11</sup>

Insgesamt seien die »Vermerke Murnaus« im Hinblick auf die Wahl von Einstellungsgrößen, Kamerapositionen, die Länge der Szenen und die Platzierung von Zwischentiteln »unendlich aufschlußreich für seinen Stil«.<sup>12</sup> Ihre These belegt sie in mehreren kurzen Stichproben der Bearbeitungsspuren seiner Drehbücher, vom überwiegend verlorenen Frühwerk bis zu *Faust* (1926). Zugleich führt ihr Kapitel über »Murnau und seine Autoren« die Herausbildung einer inszenatorischen Handschrift Murnaus mit derjenigen parallel, die sich an der Schreibweise der Drehbücher Carl Meyers erkennen lässt. Schon an Murnaus Exemplar des Drehbuchs zu *Schloss Vogelöd* stellt sie fest, dass »Murnau dem Carl-Mayer-Text kaum etwas hinzugefügt« habe, und fragt verwundert, ob denn »Mayer [...] keinerlei Verbesserung« bedurft hätte.<sup>13</sup> An den Hinweisen zur Kameraführung, die Murnau in sein Exemplar des Drehbuchs zu *Herr Tartüff* (1925) notiert hat, studiert sie dann im Detail, wie seine Interpretation des Molièreschen Stoffes aktive Mimikry an den »Mayer-Stil« des Manuskripts betreibe.<sup>14</sup> In diesem Fall, so lässt sich Eisners vergleichende Exegese auf die von Murnau selbst getroffene Unterscheidung zurückbeziehen, lag dem Regisseur augenscheinlich eine »Filmdichtung« vor, die ihn künstlerisch zwang, »einzig und allein im Sinne des Dichters zu handeln«.

Im Gegensatz zu Lotte Eisners bald ins Englische und Deutsche übersetzte Buch hat Peter Dittmars 1962 vorgelegte, seither aber nur selten rezipierte Dissertation keinen nennenswerten Einfluss auf den Gang der Murnau-Forschung ausgeübt. Dittmars Hinweise zur Bedeutung der Regiedrehbücher als unverzichtbare Quellen zur Einschätzung von Murnaus Regiearbeit sind weitgehend unbeachtet geblieben. So beispielsweise auch die Einsicht, dass Murnau viele komische und komödiantische Szenen erst im Laufe der Dreharbeiten hinzugefügt hat. Damit widerspricht Dittmar der lange vorherrschenden – und noch heute verbreiteten – Auffassung, Komik sei, wo sie in Murnaus Filmen auftaucht, den »minderwertigen« literarischen Vorlagen oder »fragwürdigen« Dreh-

11 Lotte H. Eisner, Murnau. Mit dem Drehbuch zu *Nosferatu*, Frankfurt a. M. 1979, S. 49.

12 Ebd.

13 Ebd., S. 61.

14 Ebd., S. 63.

büchern geschuldet, mit denen er zuweilen Umgang zu pflegen hatte. Seinem Selbstverständnis als Regisseur sei das Komische im Grunde aber wesensfremd geblieben. Zahlreiche Belegstellen in Murnaus Regiedrehbüchern von *Der Gang in die Nacht* über *Die Finanzen des Großherzogs* (1923) bis hin zu *Sunrise* (1927) beweisen das Gegenteil: Die Komik ist in vielen Fällen auf den Regisseur selbst zurückzuführen und damit als eine zentrale Facette seines Regiestils zu betrachten.<sup>15</sup>

Die zu Zeiten von Eisner und Dittmar überwiegend noch in Familienbesitz befindlichen Regiedrehbücher stehen heute der Forschung uneingeschränkt zu Verfügung. Im Sommer 1992 konnte die Deutsche Kinemathek neun Drehbücher zu Murnau-Filmen erwerben, die aus dem Besitz des Regisseurs stammen und von denen viele umfangreiche Arbeitsspuren aufweisen. Neben fünf Drehbüchern von Carl Mayer (*Der Bucklige und die Tänzerin*; *Der Gang in die Nacht*; *Herr Tartüff*; *Sunrise*; *Four Devils*, 1928) befanden sich in diesem Konvolut die Manuskripte zu *Der brennende Acker* (von Thea von Harbou, Willy Haas und Arthur Rosen, 1922), *Phantom* (von Thea von Harbou, 1922), *Faust* (von Hans Kyser) sowie zu Murnaus letztem Film *Tabu* (von Murnau selbst in Zusammenarbeit mit dem Dokumentarfilmer Robert Flaherty verfasst).<sup>16</sup> Außerhalb dieses Konvoluts zählt heute auch Murnaus Exemplar von Thea von Harbous Drehbuch zu *Die Finanzen des Großherzogs* zur Sammlung der Deutschen Kinemathek. Zusammen mit den in der Cinémathèque française bewahrten Drehbüchern bilden sie den bekanntesten und zugänglichen Bestand der überlieferten Regiedrehbücher Murnaus.<sup>17</sup>

### 3. Kleine Genealogie des Regiedrehbuchs

Nach über einem Jahrhundert der entsprechenden Praxis mag es selbstverständlich erscheinen, dass derartige Zeugnisse der Arbeit am Drehbuch im Prozess seiner Verfilmung in Archiven überliefert sind. Für die Zeit, in der

15 Vgl. Peter Dittmar, *F. W. Murnau. Eine Darstellung seiner Regie und seiner Stilmerkmale durch die Rekonstruktion der verlorenen oder unvollständig überlieferten Filme*, Dissertation, FU Berlin 1962, S. 93–102, 129 f.; Michael Wedel, Komik und Komödie bei Murnau. Stil-, Spiel- und Bildkontraste, in: Friedrich Wilhelm Murnau, hg. von Julian Hanich und Michael Wedel, München 2023, S. 76–89.

16 Vgl. Jörg Becker, Logbücher. Über die Manuskripte zu neun Murnau-Filmen, in: SDK-Newsletter 5, Februar 1994, S. 18–22.

17 Von *Der letzte Mann* scheint sich keine Drehbuchfassung erhalten zu haben, überliefert sind lediglich in der zeitgenössischen Fachpresse und in Drehbuch-Lehrbüchern publizierte Auszüge.

Murnau seine ersten Filme drehte, ist allerdings die Frage durchaus angebracht, wie diese Praxis entstanden war und auf welchen historischen und kulturellen Voraussetzungen sie beruhte. Im speziellen Fall Murnaus liegt dabei die Vermutung nahe, dass in seinen Regiedrehbüchern zwei Typen von Artefakten aus benachbarten Bereichen der Inszenierungspraxis eine Synthese eingegangen sind: das Drehbuch und das Regiebuch.

Als Murnau 1919 als Filmregisseur anfang, war die Praxis, Inszenierungsentscheidungen bei den Dreharbeiten ein ausgearbeitetes Drehbuch zugrunde zu legen, in Deutschland erst seit wenigen Jahren etabliert. Bis Anfang der 1910er Jahre dienten zumeist kurze schriftlich fixierte dramatische Einfälle und Handlungsskizzen als inszenatorisch unverbindliche Basis für Erzählfilme mit einer Länge von zwei bis drei Akten. Erst als Filme mit Laufzeiten von über einer Stunde die Kinoprogramme zu dominieren begannen, komplexere Erzählstrukturen beförderten und zur ›Autorenfilm‹-Bewegung der letzten beiden Vorkriegsjahre führten, bildete sich allmählich eine standardisierte Form des Drehbuchs als Grundlage der Filmproduktion heraus. Sofern es sich bei ihren Verfasserinnen und Verfassern um literarisch ausgewiesene Autorinnen und Autoren handelte, kam ihnen bei der Vermarktung der Filme sogar eine Schlüsselrolle zu.<sup>18</sup>

Aber noch 1916 fühlt sich das Branchenblatt *Der Kinematograph* bemüßigt, die Fachöffentlichkeit mit den Wesenszügen der neuen Norm vertraut zu machen:

Ein regiefertiger Filmentwurf stellt ein recht umfangreiches Manuskript dar, dessen Ausarbeitung selbst dem Berufsschriftsteller und Dramaturgen zuweilen Kopfzerbrechen verursacht. Es besteht aus folgenden Hauptteilen: Der Inhaltsübersicht, dem Personenverzeichnis, der Titelliste, dem Szenarium, einer Personencharakteristik und Regieanweisungen. – Die Inhaltsübersicht muss in klarer, knapper aber doch erschöpfender Form eine Skizze vom Gange der Handlung und der Tendenz des Stückes geben. Aus ihr wird der maßgebende Dramaturg oder Regisseur der Filmfabrik in vielen

18 Wobei freilich im Einzelnen zu überprüfen bleibt, wie intensiv sie an der Ausarbeitung der Drehbücher tatsächlich beteiligt gewesen sind. Vgl. Jürgen Kasten, *Film schreiben. Eine Geschichte des Drehbuchs*, Wien 1990, S. 26 ff.; Corinna Müller, *Das ›andere‹ Kino? Autorenfilme in der Vorkriegsära*, in: *Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm (1905/06–1918)*, hg. von Corinna Müller und Harro Segeberg, München 1998, S. 153–192. Vgl. a. den Beitrag von Stephan Michael Schröder zum Schwerpunktthema in diesem Band.

Fällen bereits ersehen, ob die Idee für ihn brauchbar ist. [...] Der wichtigste, umfangreichste und wesentlichste Teil des Filmmanuskripts ist das Szenarium. Wie schon das Wort verrät, enthält es eine genaue Aufzeichnung sämtlicher Einzelszenen des ganzen Stückes. Daher genügt es aber nicht, deren Inhalt nur flüchtig anzudeuten, [...] der ganze Hergang der Szene muss vielmehr so klar und erschöpfend erläutert sein, dass für Regisseur und Darsteller nicht der geringste Zweifel über die Absichten des Autors bestehen kann.<sup>19</sup>

Als Murnau drei Jahre später seine ersten Filme dreht, war die Aufwertung des Regisseurs als zentraler Instanz der um kulturelles Prestige buhlenden deutschen Spielfilmproduktion in vollem Gange. Kreative Eingriffe in literarische Vorlagen und Drehbücher von Seiten derjenigen, die als für die Qualität des Endprodukts letztlich verantwortlich angesehen wurden, konnten auf zunehmende filmindustrielle und gesellschaftliche Akzeptanz zählen: »Sehr oft aber wird der Regisseur Wert darauf legen, selbst dem Manuskript die letzte Feile zu geben, da er schließlich [...] als erster die künftige Gestalt des Films übersieht und seine Notwendigkeiten am stärksten fühlt«,<sup>20</sup> berichtete Murnaus Regiekollege Max Mack 1919 aus der Praxis und machte damit Werbung für die hervorgehobene künstlerische Funktion, die sein Berufsstand im kollektiven Prozess der Filmproduktion erfüllt. Nun mag sich die Arbeitsweise des am Set impulsiver agierenden Max Mack von derjenigen Murnaus erheblich unterschieden haben.<sup>21</sup> Im Hinblick auf das Recht des letzten Drehbuch-Schliffs waren sie sich jedoch einig. Ihr Einverständnis spiegelte eine allgemeine Verlagerung in der Gewerke-Hierarchie (nicht nur) der deutschen Filmproduktion zugunsten der Regie wider, die sich in jenen Jahren vollzogen hat. Petr Szczepanik spricht in diesem Zusammenhang von der Durchsetzung einer »Herrschaft des Regisseurs« und einer »strukturelle[n] ›Zähmung‹ der Drehbuchautoren« im europäischen Produktionssystem.<sup>22</sup>

Mack und Murnau verbindet aber noch etwas anderes. Wie eine ganze Reihe anderer Regisseure, die zu dieser Zeit im deutschen Film reüssierten, waren sie

19 R. Gennencher, Filmmanuskripte, in: *Der Kinematograph* 10, H. 502 (9.8.1916); zit. nach Kasten, *Film schreiben*, S. 45.

20 Max Mack, *Filmdichtung*, in: ders., *Wie komme ich zum Film?*, Berlin <sup>2</sup>1919, S. 82–96, Zitat S. 87.

21 Vgl. Robert Herlth, *Dreharbeit mit Murnau*, in: Eisner, *Murnau*, S. 83–104. Vgl. a. ders., *Konturen von F. W. Murnau*, in: *Filmtechnik – Filmkunst* 8 (1931), S. 4–7.

22 Vgl. Petr Szczepanik, *Wie viele Schritte bis zur Drehfassung? Eine politische Historiographie des Drehbuchs*, in: *Montage AV* 22, H. 1 (2013), S. 102–136, hier S. 108 f.

vor ihrer Filmtätigkeit als Schauspieler an Max Reinhardts Deutschem Theater beschäftigt: Mack von 1907 bis 1910, Murnau in der Zeit von Anfang 1913 bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs, in der er in über 20 Reinhardt-Inszenierungen zu sehen war.<sup>23</sup> Von Reinhardt ist bekannt, dass er die Kultur des Regiebuchs als inszenatorisches Hilfsmittel und Ausdruck seines eigenständigen künstlerischen Anspruchs besonders intensiv gepflegt und propagiert hat.<sup>24</sup> Als der Film im Begriff war, diese Entwicklung nachzuholen, hat Carl Hagemann die mit der Durchsetzung des Regie-Theaters verbundene Praxis 1922 als fast schon normativen Bestandteil moderner theatraler Werkinterpretation dargestellt: »Hat der Regisseur sich mit dem Inhalt des Stücks derart vertraut gemacht, daß er den innern und äußern Verlauf völlig beherrscht, so stellt er noch vor Beginn der Einstudierung das maßgebende Regiebuch her.«<sup>25</sup> Reinhardt selbst hat seine Regiebücher mit einiger Emphase als jenen Ort beschrieben, der die Spuren seiner schöpferischen Auseinandersetzung mit dem zu inszenierenden Text aufbewahrt und für die Probenarbeit verfügbar hält:

Man liest ein Stück. Manchmal zündet es gleich. Man muß vor Aufregung innehalten beim Lesen. Die Visionen überstürzen sich. [...] Schließlich hat man eine vollkommene optische und akustische Vision. Man sieht jede Gebärde, jeden Schritt, jedes Möbel, das Licht, man hört den Tonfall, jede Steigerung, die Musikalität der Redewendungen, die Pausen, die verschiedenen Tempi. [...] Und man schreibt es nieder, die vollkommenen optischen und akustischen Visionen wie eine Partitur.<sup>26</sup>

Es ist durchaus denkbar, dass Murnau diese Annotationspraxis bei Reinhardt kennengelernt und sich beim kreativen Umgang mit seinen Drehbüchern an ihr orientiert hat.<sup>27</sup> Ein intermedialer Vergleich der Formen und Funktionen ihrer Einträge, die sie an den Rand, auf die Rück- oder Vakantseiten der zu

23 Vgl. David Gaertner und Sascha Keilholz, Filmografie, Bibliografie, Theatrografie, in: Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melancholiker des Films, hg. von Hans Helmut Prinzler, Berlin 2003, S. 291 f.

24 Vgl. Peter W. Marx, Mythos, Sehnsucht und Ernüchterung. Max Reinhardts Regiebücher, in: Das Regiebuch. Zur Lesbarkeit theatraler Produktionsprozesse in Geschichte und Gegenwart, hg. von Martin Schneider, Göttingen 2021, S. 249–271.

25 Carl Hagemann, Die Kunst der Bühne, Stuttgart 1922, S. 205; hier zitiert nach Marx, Mythos, Sehnsucht und Ernüchterung, S. 253.

26 Zitiert ebd., S. 251.

27 Noch 1926 erweist Murnau Reinhardt seine Reverenz, wenn er schreibt: »Ich fühle für Max Reinhardt eine tiefe Bewunderung. [...] Was wir brauchen[,] ist ein Max Reinhardt des Films.« (Friedrich Wilhelm Murnau, Film und Filmleute von heute und morgen, in: Mein Film 42, Wien 1926, S. 6.)

inszenierenden Textgrundlagen vorgenommen haben, wäre durchaus reizvoll.<sup>28</sup> Dass sich bei der Beschäftigung mit Reinhardts Regiebüchern als »Kondensat[e] der künstlerischen Visionen« durchaus auch Ernüchterung einstellen kann, da die »Kommunizierbarkeit des Visionären«<sup>29</sup> prinzipiell fragwürdig ist, soll an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben. Ein ähnlicher Befund kann auch für viele Einträge gelten, die man in den Regiedrehbüchern Murnaus findet. Im Unterschied zu Reinhardts Inszenierungen lassen sich im Falle Murnaus die oft lakonischen, zuweilen schlicht kryptischen Hinweise jedoch mit den Folgen vergleichen, die sie in den heute noch erhaltenen Filmen gezeitigt haben. Ein Rest an Spekulation bleibt freilich in der Korrelation von Drehbuch, Regie-Vermerk und Film immer bestehen.<sup>30</sup> Wie zulässig die spekulativen Anteile jedes weiterführenden Deutungsversuchs letztlich erscheinen, muss sich jeweils am Einzelfall erweisen.

#### 4. *Nosferatu*, Bilder »19a.« und »19b.«

Bei Murnaus *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* handelt es sich um eine schon in Henrik Galeens zugrundeliegendem Drehbuch nur notdürftig kaschierte Verfilmung von Bram Stokers *Dracula*.<sup>31</sup> Etwa 15 Minuten nach Beginn des Films trifft Hutter (der Jonathan Harker des Romans) in den Karpa-

28 Neben der Edition von Reinhardts Regiebuch zu seiner *Macbeth*-Inszenierung von 1916 (Max Reinhardt, Regiebuch zu *Macbeth*, hg. von Manfred Grossmann, Basel 1966) ließe sich hierfür neuerdings auch die unter der Leitung von Doris Kolesch, Matthias Warstat und Peter Jammerthal am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität entstandene digitale Edition des Regiebuchs zu *Dantons Tod*, das aus dem gleichen Jahr stammt, heranziehen. Vgl. <https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/max-reinhardt/max-reinhardt/index.html> (19.5.2024)

29 Marx, Mythos, Sehnsucht und Ernüchterung, S. 252.

30 Dass ein solcher Vergleich aus produktionsästhetischer Warte keineswegs unproblematisch ist, da er eine Engführung an einer Fülle anderer Produktionsprozesse vorbei und somit immer eine Verkürzung historischer Komplexität darstellt, versteht sich dabei von selbst. Vgl. hierzu Jan Henschen, Das Produktionsdrehbuch. Die Prozessualität von Filmmanuskripten, in: Das Regiebuch, S. 233–247, bes. S. 245 f.: »Die Forschung am Drehbuch (oder Regiebuch) muss sich demnach nicht mehr rückwärts abarbeiten, beispielsweise vom Objekt Film (bzw. Bühnenszenierung) oder Akteur Drehbuchschreiber (bzw. Regisseur) auf das Notat im Skript, sondern eröffnet gleichermaßen die prinzipiell kontingenten Optionen und Potenzialitäten, die dann zum Film (oder der Inszenierung) führen können – aber sie eben nicht determinieren.«

31 Zur Produktion des Films vgl. z. B. Kevin Jackson, *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*, London 2013, S. 27–40.

ten ein. Er betritt einen Gasthof, um sich für das letzte Stück des Weges zu stärken. Sichtlich begeistert darüber, wie nahe er seinem endgültigen Reiseziel gekommen ist, drängt er den Wirt, sich mit der Zubereitung seiner Mahlzeit zu beeilen, da er vorhabe, noch am gleichen Abend zum Schloss des Grafen Orlok, hinter dem sich der Vampir Nosferatu verbirgt, weiterzureisen. Er schlägt mit der Faust auf den Tisch und ruft lachend, wie aus einem von Murnau im Wortlaut gegenüber dem Drehbuch leicht abgeänderten Zwischentitel hervorgeht: »Rasch ... das Essen – ich muss zum Schloss des Grafen Orlok!« Die anwesenden Dorfbewohner zeigen sich über diese Ankündigung schockiert. Der Wirt tritt an den verdutzten Hutter heran und gibt ihm den wiederum per Zwischentitel mitgeteilten guten Rat, doch besser über Nacht zu bleiben: »Ihr dürft jetzt nicht weiter, der Wehrwolf streift durch die Wälder.«

Im Drehbuch heißt es am Ende der dort als »Neunzehntes Bild« bezeichneten Einstellungsfolge lapidar: »Das leuchtet Hutter ein und er beschließt zu bleiben. Ablenden.«<sup>32</sup> Unmittelbar zuvor hatte Galeen ein »Achtzehntes Bild« vorgesehen, das vom Schauplatz des Gasthofs wegführt und im Drehbuch wie folgt beschrieben ist:

Grashalde hinter dem Gasthaus.

Nach hinten zu senkt sich der Boden. Nachtnebel kriechen vom Tal herauf. Hier weiden die Pferde. Plötzlich heben sie die Köpfe, wie vor einem Schreck und stieben eiligst flüchtend im Galopp davon.<sup>33</sup>

Murnau vermerkt am rechten oberen Rand der Seite den Ort, an dem die Einstellung aufgenommen werden soll (»Walddorfsenke«), verzichtet aber darauf, sie im Film an der vorgesehenen Stelle zu bringen. Stattdessen rückt er sie als Teil einer Sequenz ein, die unmittelbar auf das 19. Bild folgt und im Regiedrehbuch auf derselben Seite von Murnaus Hand als »19a. Hyäne« und »19b. Pferde, die erschrecken« vermerkt ist.

In Galeens Drehbuch zieht sich Hutter nach dem 19. Bild unverzüglich in sein Zimmer zurück und wirft noch einen kurzen Blick aus dem Fenster (20 Bild: »er blickt in die Nacht, die sternenlose«), währenddessen die in der Gaststube zurückgebliebenen »bleichen Fahrgäste«, einander anblickend und sich bekreuzigend, ein »schauerliches Heulen« vernehmen (22. Bild).<sup>34</sup> Im Drehbuch hat Hutter das Heulen allem Anschein nach nicht gehört. Keineswegs er-

32 Regiedrehbuch *Nosferatu*, fotomechanischer Nachdruck im Anhang von Eisner, Murnau, S. 393–611, hier S. 426 (Originalpaginierung: S. 22).

33 Ebd., S. 425 (Originalpaginierung: S. 21).

34 Seite 24 mit dem 21. Bild fehlt im Drehbuch.

schrocken, sondern nur leicht »fröstelnd« schließt er das Fenster und begibt sich zur Ruhe. Vorher blättert er noch kurz in einem Buch, das er neben seinem Bett findet. Im Drehbuch trägt es den Titel »DER NOSFERATU«, im Film heißt es »Von Vampyren, erschrecklichen Geistern, Zaubereyen und den sieben Todsünden«. Hier wie dort schlägt er die Warnung, die es enthält, leichtfertig in den Wind. »Hutter klappt das Buch zu«, liest man im Drehbuch: »Achtlos. Es scheint ihm verworren. Er gähnt und löscht das Licht« (23. Bild).<sup>35</sup>

Gleicht man sie mit den entsprechenden Passagen in der maßgebenden rekonstruierten Fassung des Films<sup>36</sup> ab, so stellen die handschriftlichen Zusätze »19a. Hyäne« und »19b. Pferde, die erschrecken« weit mehr als nur eine punktuelle Ergänzung dar. Sie lassen sich vielmehr als Abkürzungen einer umfassenderen Umarbeitung der in Galeens Drehbuch vorgesehenen Szenenfolge verstehen. Zunächst zeigt der Film direkt nach der Szene im Speisesaal (dem 19. Bild des Drehbuchs), wovon wir bei Galeen buchstäblich nur hören: In einer Halbtotale erscheint der »Wehrwolf« in Gestalt einer Hyäne, wie er sich aus dem Unterholz diagonal in den Vordergrund der Einstellung bewegt, zum Schluss den Kopf hebt und nach rechts ins Off des Bildes sieht, als hätte er dort etwas gehört. Es folgt eine Einstellung mit einer Gruppe von Pferden, von denen die beiden im Vordergrund platzierten ihrerseits den Kopf heben, in einem imaginären Blickanschluss zur vorherigen Einstellung nach links blicken, die ganze Gruppe dann plötzlich in die andere Richtung die Flucht ergreift.

Im Film bleibt es jedoch nicht bei diesen beiden Einstellungen, die als solche bereits die Umsetzung der Vermerke »19a. Hyäne« und »19b. Pferde, die erschrecken« darstellen. Bevor die Handlung ins Gastzimmer Hutters zurückspringt, folgt die Fortsetzung der Halbtotale mit der Hyäne. Der Werwolf als Hyäne verharrt zunächst noch für einen Moment, Witterung aufnehmend, in der Position, in der wir ihn zuvor verlassen hatten. Dann nimmt er seine Bewegung in den Vordergrund wieder auf und gerät am rechten Bildrand der Einstellung aus dem Blick – gemäß der von der Montage-logik suggerierten räumlichen Beziehungen in Richtung der Pferde, deren Verfolgung er aufnimmt.

Aber auch dabei belässt es Murnau nicht. Vielmehr schließt er an die Einstellung, die Hutter in Rückansicht aus dem Fenster spähend zeigt (das 20. Bild des Drehbuchs), jenes 18. Bild als Panoramatotal einer von Nebeln durchzogenen Talsenke mit wild auseinanderstiebenden Pferden an. Die Konstruktion imagi-

35 Regiedrehbuch *Nosferatu*, S. 429 (Originalpaginierung: S. 26).

36 Dies ist die 2006 von Luciano Berriatúa im Auftrag der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung restaurierte, 2013 digitalisierte Fassung.

närer Blickanschlüsse und Raumverhältnisse findet ihren Höhepunkt darin, dass nicht nur den Pferden, sondern auch der Werwolf-Hyäne ein weiterer Auftritt zugestanden wird. Im Anschluss an die Panoramatotale der Pferde erscheint sie nun aus mittlerer Distanz, den Kopf nach links, den Blick scharf an der Kamera vorbei gerichtet. Es folgt ein Schnitt zu den in der Gaststube ängstlich aneinandergedrängten, sich bekreuzigenden und die Körper nach rechts wendenden alten Frauen (welche die »bleichen Fahrgäste« aus Bild 22 des Drehbuchs ersetzen), dann geht es wieder zurück zur halbnahen Einstellung der Hyäne, die sich aus ihrer Position löst und schnell nach rechts ins Unterholz und aus dem Bild verschwindet. Jetzt erst kehren wir zu Hutter am Fenster zurück, auch er nun im Halbprofil aus näherer Distanz. Wie im 23. Bild des Drehbuchs beschrieben, wendet er sich fröstelnd ab (dabei der Kamera zu) und wirft mit Schwung den Fensterladen zu.

An Murnaus filmischer Auflösung der Szenenfolge lässt sich seine Absicht erkennen, den im Drehbuch nur angedeuteten Vorgängen außerhalb des Gasthofs sichtbare Gestalt zu verleihen. Offen bleibt dabei, in welchem Verhältnis sie zum Geschehen im Gasthof stehen. Kann Hutter die Pferde und den durch den Wald streifenden Werwolf von seinem Fenster aus tatsächlich gesehen haben, wie in Anspielung auf klassische Verfahren der Point-of-View-Konstruktion und der Kontinuitätsmontage suggeriert wird? Da die Pferde und das Raubtier aus verschiedenen Blickwinkeln und Distanzen gezeigt werden, erscheint es eher zweifelhaft. Auch seine gleichgültige Reaktion widerspricht diesem Rückschluss, wie er sich aus der formalen Organisation der Montage ergeben könnte. Die Verhältnisse zwischen den Innenszenen im Gasthaus und den Außenszenen im Wald bleiben ungeachtet der suggerierten Blick- und Bewegungsanschlüsse ambivalent. Genauer gesagt: Gerade in der von kognitiven Dissonanzen durchsetzten formalen Suggestion geordneter Raum-, Blick- und Bewegungsbeziehungen zwischen den beiden Handlungssphären wächst den Naturbildern der Sequenz fantastisch-phantasmatischer Status zu, da letztlich in der Schwebe bleiben muss, ob sie »wirklich« zeigen, was im Wald um das Dorf herum vor sich geht, oder ob es sich bei ihnen um mentale Repräsentationen einer durch die Warnung des Gastwirts ausgelösten Fantasietätigkeit handelt. Es entsteht ein zwischen innerer und äußerer Realität oszillierendes Szenario der Bedrohung. In ihm kündigt sich ein »Grauen« an, das dadurch, dass es von der sprachlichen Bezeichnung auf eine zwischen den Bildern agierende filmische Logik überspringt, das rationale Verständnis übersteigt. Ihre »Unheimlichkeit« wollte ähnlich instinktiv empfunden werden wie die Menschen die Nähe des (in einen Werwolf verwandelten?) Vampirs und die Pferde die Gefahr des Raubtiers spüren, das im Unterholz verborgen auf sie lauert. Erstmals in

*Nosferatu* zeichnet sich damit in dieser Sequenz ein Muster ab, das die Fantastik des Films insgesamt prägt. Thomas Elsaesser hat es als ein über den Schnitt und die Montage gesteuertes »Austarieren von Inkommensurabilitäten« bezeichnet:

Derartige Hohlräume und Intervalle entstehen (meistens außerhalb und jenseits dessen, was die Bilder eigentlich zeigen), weil die Erzählung in ihrem Zeitrahmen nachdrücklich ungenau ist, und der Frage, was wann und in welcher Abfolge geschieht, beharrlich ausweicht [...]. Somit scheinen verschiedene kausale Ketten nebeneinander zu verlaufen, ineinander verflochten von einem komplexen und auf den ersten Blick verwirrenden Wechsel zwischen unterschiedlichen Handlungsräumen und -orten. [...] Die Logik des imaginären Raumes, wie sie von der Montage konstruiert wird, [...] läßt eine verhängnisvolle Anziehungskraft ahnen [...]. Was Murnau hier aufbaut, ist so etwas wie eine Architektur geheimer Verwandtschaften, zu tiefgreifend oder auch zu schrecklich, um den Charakteren bewußt zu sein, und selbst für uns liegt es lediglich an den Grenzen der Wahrnehmung.<sup>37</sup>

## 5. Schnittpunkte im Imaginären

In seiner Rezension von *Nosferatu*<sup>38</sup> und dann noch einmal grundsätzlicher im Kapitel über »Natur und Natürlichkeit« von *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* kam schon Béla Balázs auch auf die Sequenz zu sprechen, die uns hier beschäftigt. In seiner filmtheoretischen Frühschrift erörtert er, wie Murnaus Film eine Art biologisch grundierten Grauens evoziert, das aus dem Reich der Natur zu stammen scheint, im Gegensatz etwa zur künstlichen Fabrikation des Schreckens in *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Über den Naturbildern in *Nosferatu* läge, wie Balázs schreibt, »die Ahnung des Übernatürlichen«:

Sturmwolken vor dem Mond, eine Ruine in der Nacht, eine dunkle, unkenntliche Silhouette im leeren Hof, eine Spinne auf einem Menschengesicht, [...] heulende Wölfe in der Nacht und Pferde, die plötzlich scheuen,

37 Thomas Elsaesser, *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig*, übers. von Michael Wedel, Berlin 1999, S. 173 f.

38 Béla Balázs, *Nosferatu* [1923], in: *Schriften zum Film*, Bd. 1: *Der sichtbare Mensch / Kritiken und Aufsätze 1922–1926*, hg. von Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch und Magda Nagy, München 1982, S. 175 f.

ohne daß wir wüßten, wovor – das waren alles naturmögliche Bilder. Aber ein frostiger Luftzug aus dem Jenseits wehte in ihnen.<sup>39</sup>

Aus seinen Beobachtungen leitet Balázs eine Allgemeingültigkeit beanspruchende Schlussfolgerung ab:

Gewiß ist, daß keine geschriebene und gesprochene Dichtung das Gespenstische, Dämonische und Übernatürliche so zum Ausdruck bringen kann wie der Film. [...] *es liegt im Wesen des Wortes, daß es unverständlich wird, wenn es unbegreiflich ist.* Das ist eine Selbstwehr der menschlichen Intelligenz. Aber ein Anblick *kann deutlich und verständlich, obwohl unfassbar sein. Und das ist es, was uns die Haare zu Berge steigen macht.*<sup>40</sup>

Möglicherweise verbirgt sich in dieser Passage auch die Antwort auf die Frage, wie Murnau auf eine Hyäne als ›natürliche‹ Erscheinungsform des ›übernatürlichen‹ Werwolfs verfallen konnte. Renommierete Murnau-Forscher wie Luciano Berriatúa und zuletzt Jürgen Müller haben auf der Suche nach einer Erklärung für diese ungewöhnliche Wahl auf Alfred Kubin, vor allem dessen Kohlezeichnung *Die Hyäne* aus dem Jahr 1920 verwiesen, die Murnau als Vorlage gedient haben könnte.<sup>41</sup> Von den in *Nosferatu* verschiedenfarbig viragierten Pferden wiederum fühlte sich nicht nur Berriatúa an motivisch verwandte Gemälde und Zeichnungen von Franz Marc erinnert.<sup>42</sup> In dieser Lesart hätte der kunstbeflissene Murnau seiner Inszenierung ein Wasserzeichen eingeprägt, das für Raub- und Beutetier, das ›Böse‹ und das ›Gute‹ in der Natur, zwei paradigmatische Bildregime einander gegenüberstellt: Alfred Kubins abscheuliche Hyäne auf der Jagd nach Franz Marcs verträumten Pferden.

So plausibel diese Zuordnungen auch sind, bei näherer Betrachtung scheinen sie mir doch nicht ganz aufzugehen. Vielmehr lässt sich ausgehend von der Art, in der die Hyäne in den verschiedenen Einstellungen Murnaus im und *als* Bild erscheint, den visuellen Zusammenhängen, die hier im Spiel sind, eine Wendung hinzufügen, die eine symmetrische Aufteilung zwischen Gut und Böse, Kubin und Marc unterläuft. So weist Kubins Zeichnung zwar eine Ähnlichkeit

39 Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films* [1924], Frankfurt a. M. 2001, S. 74.

40 Ebd. Hervorhebungen im Original.

41 Luciano Berriatúa, *Los proverbios chinos de F.W. Murnau*, Bd. 1: *Etapa alemana*, Madrid 1990, S. 144; *Phantome der Nacht. 100 Jahre Nosferatu*, hg. von Jürgen Müller, Frank Schmidt und Kyllikki Zacharias, Berlin 2022, S. 146 ff.

42 Berriatúa, *Los proverbios chinos de F.W. Murnau*, Bd. 1, S. 144 f.; Fred Gehler und Ullrich Kasten, *Friedrich Wilhelm Murnau*, Berlin 1990, S. 46.

auf mit den ersten beiden Halbtotalen der Hyäne, die wir im Film zu sehen bekommen. Ein wiedererkennbarer Bezug zu den beiden den ikonischen Höhepunkt der gesamten Sequenz markierenden Halbnaufnahmen, in denen der vermeintliche Werwolf seinen Kopf bedrohlich der Kamera zuwendet, lässt sich jedoch nicht ausmachen.<sup>43</sup> Könnte es sein, dass Murnau hier nicht (mehr nur) auf Kubins Hyäne, sondern auf Franz Marcs Gemälde *Der Tiger* aus dem Jahr 1912 anspielen wollte? Die Übereinstimmungen sind frappierend: das gestreifte Fell, die im Torso verdrehte Haltung des Tieres und sein durchdringender Blick aus dem Bild heraus, seine Halbdistanz zum Betrachter und seine Einbettung in eine natürliche Umgebung, die in beiden Fällen aus einer Mischung aus Pflanzen und Felsen besteht (Abb. 1).

Man könnte einwenden, dass es schon schwer genug fällt, eine Hyäne als Werwolf zu akzeptieren, und nun kommt auch noch ein Tiger ins Spiel, der wiederum eine ganz andere Art von Tier ist und noch nicht einmal mehr zur Gattung der Lupinen zählt. Doch könnte Murnau die Hyäne gewählt haben, um kenntlich zu machen, dass wir es gerade nicht mit einem ›natürlichen‹ Wolf zu tun haben, sondern mit dem fantastischen Geschöpf eines Werwolfs, hinter dem sich vielleicht sogar der gestaltwandlerische Vampir selbst verbirgt.<sup>44</sup> Verweisen ließe sich aber auch darauf, dass die archaische deutsche Bezeichnung für eine Hyäne, die zur Zeit der Entstehung von *Nosferatu* noch durchaus ge-

43 Es gibt von Kubin eine spätere Zeichnung, *Hyänen* (1934), in der die Haltung eines der dargestellten Tiere Murnaus Hyäne in den beiden späteren Einstellungen sehr nahekommt. Kubin könnte hier ganz bewusst auf *Nosferatu* angespielt haben.

44 Schon Bram Stoker ließ gezielt in der Schwebe, inwiefern Wölfe bzw. Werwölfe in *Dracula* als Inkarnationen des Vampirs zu verstehen sind. Am Anfang des Romans rekapituliert Harker in seinem Tagebuch eine Reihe von altertümlichen Namensbezeichnungen, die sowohl einen Werwolf als auch einen Vampir meinen können. Später spricht Van Helsing doppeldeutig davon, der Untote »can summon his wolf«. Seinen spektakulärsten Auftritt hat der Wolf in einer Szene, in der er nachts vor dem Fenster Lucys auftaucht und die eine Reihe von Ähnlichkeiten mit der Sequenz aus *Nosferatu* aufweist: »Then outside in the shrubbery I heard a sort of howl like a dog's, but more fierce and deeper. I went to the window and looked out, but could see nothing, except a big bat, which had evidently been buffeting its wings against the window. [...] After a while there was the low howl again out in the shrubbery, and shortly after there was a crash at the window, and a lot of broken glass was hurled on the floor. The window blind blew back with the wind that rushed in, and in the aperture of broken panes there was the head of a great gaunt grey wolf.« (Bram Stoker, *Dracula*, London 1979, S. 14 f., 173 f., 244). Erst Francis Ford Coppola löst 1992 in *Bram Stoker's Dracula* diese Ambivalenz endgültig auf und identifiziert den Werwolf eindeutig mit dem Vampir.



*Abb. 1: Die Hyäne als Werwolf in »Nosferatu«  
(Restaurierte Fassung von 2013, Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung)*

bräuchlich war, ›Tigerwolf‹ lautete.<sup>45</sup> Erst mit dem doppelten linguistischen und visuellen Anklang an den Tiger wäre damit ein Dreigestirn an Karnivoren zumindest mental präsent, das mit Fug und Recht für die chimärische ›Werwolf-Kreatur‹ entstehen kann. Darin den von der Montage gestifteten geheimen Verwandtschaften ähnlich, würde die Assoziation mit dem Gemälde von Franz Marc den unheimlichen Eindruck einer dem Sichtbaren insgeheim anhaftenden Wahrnehmungskonsonanz noch verstärken.

Dabei könnte es um mehr gehen als nur um ein Spiel mit kunsthistorischen Referenzen, für das Murnaus Filme vielfach gerühmt werden. Womöglich erkannte Murnau in den Einfügungen »19a.« und »19b.«, die er zum *Nosferatu*-Drehbuch machte, nicht einfach nur die Möglichkeit, seinen Film mit weiteren Bildzitatzen anzureichern, sondern Franz Marcs Idee »einer Animalisierung des Kunstempfindens«<sup>46</sup> für seine Zwecke zu mobilisieren. In seinen Aufzeichnun-

45 Berriatúa weist auf dieses sprachgeschichtliche Detail hin, allerdings ohne es in Verbindung zu Marcs Tiger-Gemälde zu bringen. Vgl. *Los proverbios chinos de F. W. Murnau*, Bd. 1, S. 144.

46 Franz Marc, *Über das Tier in der Kunst* [1910], in: *Schriften*, hg. von Klaus Lankheit, Köln 1978, S. 98.

gen über das Tier in der Kunst hatte Marc 1910 darauf hingewiesen, dass das »Tierbild« ihm nicht als Selbstzweck der Motivdarstellung diene, sondern als Medium, durch das er in der Lage sei, sein »Empfinden für den organischen Rhythmus aller Dinge [zu steigern]«: Was in seinen Tierbildern sichtbare Gestalt gewinnen soll, sind nicht die Tiere an sich, sondern das »pantheistische[] Sich-hineinfühlen [...] in das Zittern und Rinnen des Blutes der Natur, in den Bäumen, in den Tieren, in der Luft«.47 Wichtiger als die dargestellten Tiere waren für Marc daher die Bewegungen und Linien, die Schwingungen und Korrespondenzen, durch die es möglich werde, eine neue Art von Bildlichkeit zu schaffen. Sie sollte keinerlei Ähnlichkeit mehr mit dem haben, was bisher in Bezug auf die Malerei unter den Bildbegriff gefasst worden sei. Das »Tierbild« würde nicht so sehr ein Tier abbilden, sondern die Atmosphäre spürbar machen, in der man sich in der Gegenwart eines Tieres befindet. Mit Deleuze und Guattari gesprochen: Kein Bild von einem Tier, sondern ein Bild, das zum Tier wird.48

Hatte Marc mit seinen Pferdebildern zunächst noch eine frühexpressionistische »Zentralmetapher des Vitalismus«49 perpetuiert und Naturbegeisterung, Welt- und Lebensbejahung vermittelt, so markierte *Der Tiger*, in dem diese »Art der träumerischen, transzendenten Bilder seiner blauen Pferdemaalerei« von »kubistischeren, scharfkantigen Formen« abgelöst wird, einen entscheidenden Wendepunkt in seiner Auffassung der Natur. Es ist das »Bild eines Mörders«:

Disturbed from its sleep, its head risen, its stark yellow eyes fixed upon its intended victim, this tiger [...] is ready to discharge the kinetic force of its massive and muscular bulk. [...] The entire work is filled with tension, with a sense of apprehension, with a presentiment of quick and sudden death. In this painting the feeling of security, of harmony and comfort that Marc had projected in his previous works is now entirely absent.50

Nicht zuletzt in der Entdeckung des Bösen in der Natur, des Bösen *als* Natur, kommen die von Marc mit *Der Tiger* und von Murnau in *Nosferatu* verfolgten Projekte zur Deckung. Der Satz »Was heute gespenstisch scheint, wird morgen natürlich sein«, den der Maler in einem seiner Beiträge zum Almanach *Der Blaue Reiter* formulierte,51 könnte auch als Motto für Murnaus Anliegen die-

47 Ebd.

48 Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari, Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie, übers. von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin 52002, S. 317 ff.

49 Ernst Osterkamp, Die Pferde des Expressionismus. Triumph und Tod einer Metapher, München 2010, S. 24.

50 <https://www.franzmarc.org/Tiger.jsp> (20.5.2024)

51 Franz Marc: Zwei Bilder. In: *Der Blaue Reiter*, S. 36.

nen, mit *Nosferatu* eine Form der Filmfantastik zu begründen, die über die stilisierte Schauerästhetik des filmischen Expressionismus hinausweist. Marcs Tiger durch Murnaus Hyäne hindurchschimmern zu sehen, wäre insofern ein weiterer Schritt, die Züge dieser neuen Filmfantastik an den schillernden Konkrektionen ihrer (bewegt-)bildlichen Beschaffenheit zu entziffern. »Wenn sich das Gesicht der Natur verzerrt, kann es einen gespenstischen und übersinnlichen Ausdruck bekommen«, heißt es bei Balázs: »Nicht die Form vor allem, sondern die Substanz und Physiognomie der Dinge lassen sie uns transzendent und gespenstisch erscheinen.«<sup>52</sup>

## 6. Phantome ästhetischer Arbeit

Balázs unterscheidet zwischen einem »Schrecken« à la *Caligari*, der »jede Angst in die ästhetische Harmonie der Dekorativität« auflöse, und dem »Gruseln«, das uns ein Film wie *Nosferatu* lehrt, in dem »die natürliche Natur unserer näheren Umgebung ihre Physiognomien und Gebärden ändert.«<sup>53</sup> Auf der Folie dieser Überlegung lässt sich die Tendenz der Änderungen, die Murnau an Galeens Drehbuch in diesem Fall vorgenommen hat, recht deutlich markieren. Galeens Adaption des *Dracula*-Stoffes stellt *Nosferatu* in eine Tradition der schauerromantischen Hell-Dunkel-Stilisierung, die er als Autor mit den *Golem*-Filmen von 1915 und 1920 mitbegründet hat.<sup>54</sup> Murnau hingegen verlagert das »übernatürliche« Grauen in die im strengen Freud'schen Sinne »unheimliche« Wahrnehmung einer Natur, die vertraut und fremd zugleich erscheint. Damit lässt er bereits in *Nosferatu* erahnen, was laut einer einige Jahre später getroffenen Aussage im Zentrum der Inszenierung seiner Filme steht:

Die fließende Architektur durchbluteter Körper im beweglichen Raum, das Spiel der auf- und absteigenden, sich durchdringenden Linien, der Zusammenprall der Flächen, Erregung und Ruhe. Aufbau und Einsturz, Werden und Vergehen eines bisher erst erahnten Lebens, die Symphonie von Körpermelodie und Raumrhythmus, das Spiel der reinen, lebendig durchfluteten, strömenden Bewegung.<sup>55</sup>

52 Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 72 f.

53 Ebd., S. 73 f.

54 Vgl. Elsaesser, *Das Weimarer Kino*, S. 171.

55 Friedrich Wilhelm Murnau, ... der frei im Raum zu bewegendem Aufnahmeapparat, in: *Die Filmwoche* 1 (1924), zitiert nach: Gehler und Kasten, *Friedrich Wilhelm Murnau*, S. 141.

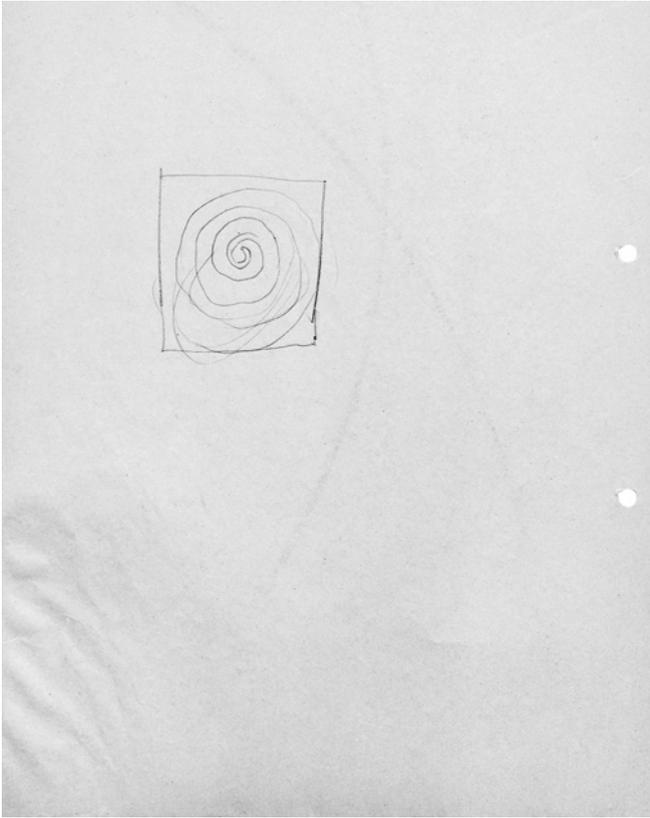
Mit der Feststellung, dass diese Sätze doch stark an die Vorstellungen erinnern, die Franz Marc mit der ›Animalisierung des Kunstempfindens‹ im ›Tierbild‹ verband, ließe sich eine weitere Brücke zwischen dem Maler und dem Regisseur schlagen. Sie würde aber nur umso eindringlicher vor Augen führen, wie weit wir uns von den Einträgen »19a. Hyäne« und »19b. Pferde, die erschrecken« ins Reich der Spekulationen vorgewagt haben. Mangels handfester Belege lässt sich auch nur darüber spekulieren, inwiefern Murnau mit dem Schaffen Marcs überhaupt vertraut war. Wobei schwer vorstellbar ist, dass ein Regisseur, der sein Pseudonym dem Namen einer Künstlerkolonie entlehnt, zu deren Umkreis der zuletzt im Nachbarort Ried wohnende Franz Marc zu zählen ist, keinen genaueren Begriff von diesem Maler gehabt haben sollte.<sup>56</sup> Ganz zu schweigen davon, dass eine persönliche Bekanntschaft (oder zumindest eine Begegnung) keineswegs unwahrscheinlich ist, waren doch sowohl Marc als auch Murnau Anfang der 1910er Jahre mit Else Lasker-Schüler befreundet. Alle drei hielten sich im Frühjahr 1913 in Berlin auf, als Herwarth Waldens Sturm-Galerie eine Franz Marc gewidmete Ausstellung veranstaltete. Bei dieser Gelegenheit könnte Murnau auch erstmals das Gemälde *Der Tiger* gesehen haben.

Unter den Spuren, die Murnau in seinen Drehbüchern hinterlassen hat, gibt es eine, die die Einfügung der Bilder »19a.« und »19b.« zu *Nosferatu* an Rätselhaftigkeit und Faszinationskraft noch übertrifft. Im Drehbuch zu *Phantom*, das Thea von Harbou nach dem Roman von Gerhart Hauptmann geschrieben hat, wirft Murnau mit Bleistift auf die Rückseiten einer ganzen Reihe von Blättern eine Serie abstrakter grafischer Figuren.<sup>57</sup> Die markanteste unter ihnen ist eine in ein Rechteck eingefasste Spirale, deren zum Teil ausgefüllte Linienführung sie wie ein Schneckenhaus aus der Fläche hervortreten lässt (Abb. 2).

Es scheint auf der Hand zu liegen, dass Murnaus Zeichnung sich auf die berühmte Sequenz »Der taumelnde Tag« bezieht. Nur findet sie sich im Drehbuch auf der Rückseite des 124. Bildes und damit an einer Stelle, die vor dem Beginn dieser Sequenz liegt. Sie lässt sich daher auch keiner der am ehesten in Frage kommenden visuellen Echos im Film konkret zuordnen: Weder der steilen Aufsicht auf die »gewundene Treppe« (142. Bild), über die Lorenz Lubota

56 Vgl. Murnau (Friedrich Wilhelm) in Murnau (Oberbayern), hg. von Brigitte Salmen, Murnau 2003.

57 Von Murnaus Regiedrehbuch sind lediglich die Akte IV–VI erhalten. Zum Adaptionsprozess vgl. Rebecca Kandler, *Phantom*. Textgenese und Vermarktung. Ein Roman von Gerhart Hauptmann, ein Film von F. W. Murnau. Mit der vollständigen Titelliste im Anhang, München 1996.



*Abb. 2: Die Spirale im Drehbuch von »Phantom« (Friedrich-Wilhelm-Murnau-Archiv, Deutsche Kinemathek, Sign. 4.4-199224,6)*

und seine Begleiterin Melitta zu Beginn des »taumelnden Tages« das Haus verlassen, noch dem Wirbel der subjektiven Kamerabewegung, die sie auf der Tanzfläche begleitet. Auch nicht dem (durch einen komplizierten mechanischen Atelieraufbau) spektakulär im Rund eines dunklen Abgrunds versinkenden Esstisch im Weinlokal oder dem semi-transparenten Oval einer Radrennbahn, das plötzlich (ein weiterer filmischer Trick) über der Variété-Loge der beiden Protagonisten hängt. Keiner dieser Effekte war von Thea von Harbou im Drehbuch vorgesehen, sie alle inszenieren auf verschiedene Art den »Taumel« als eine spiralförmig in sich verschlingende Gefühlsbewegung.

Als konkrete Regieanweisung ergibt Murnaus Spirale im Drehbuch, deplatziert wie sie ist, keinen Sinn. Als modernistische<sup>58</sup> Chiffre einer ästhetischen Wahrnehmungsfigur, die das Prinzip des Einklangs von innerer und äußerer Struktur einer Erfahrung auf den Punkt zu bringen sucht, umso mehr. Julius Bab hat diese Erfahrung schon kurz nach der Uraufführung des Films beschrieben. Man befinde sich »in einem Warenhaus, auf der Straße, im Theater«, jede Situation aber wirke, »als sei sie auf hoher See aufgenommen«, »alles schwankt auf und ab oder dreht sich in verwirrendem Tempo [...], eine künstlerisch ganz starke Wiedergabe eines Erlebnisses, das in Hauptmanns Vorlage nur ungefähr angedeutet« wird: »Damit ist in einer verblüffenden Weise ein optischer Ausdruck für den inneren Zustand des Menschen geschaffen, um dessen betäubtes Hirn alle Eindrücke wie rasend zu kreisen beginnen.«<sup>59</sup>

Spätestens im hypnotischen Schwindel der wirbelnden Spiralförmigkeiten nehmen Murnaus Hinterlassenschaften in seinen Regiedrehbüchern selbst die Züge von Phantomen an: Heimsuchungen an der Stätte ihrer literarischen Entwürfe und potenziell trügerische Nachbildungen einer ästhetischen Arbeit an der filmischen Ausgestaltung von »Dingen, Räumen und Arrangements im Hinblick auf die affektive Betroffenheit, die ein Betrachter [...] dadurch erfahren soll.«<sup>60</sup>

58 Vgl. Nico Israel, *Spirals, The Whirled Image in Twentieth-century Literature and Art*, New York 2015.

59 Julius Bab: *Film und Kunst*, in: *Zweiter Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Berlin, 16.–18. Oktober 1924. Bericht, hg. vom Arbeitsausschuss der Gesellschaft für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart 1925 (= *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 19), S. 181–193, hier S. 191.

60 Gernot Böhme, *Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001, S. 53.