

Enno Patalas

## Unterwegs zu Nosferatu. Vorstellung einer Rekonstruktion

2002

<https://doi.org/10.25969/mediarep/20847>

Veröffentlichungsversion / published version  
Zeitschriftenartikel / journal article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Patalas, Enno: Unterwegs zu Nosferatu. Vorstellung einer Rekonstruktion. In: *Filmblatt*. Filmblatt 18, Jg. 7 (2002), Nr. 18, S. 44–49. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/20847>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ deed.de Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/deed.de License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

## Unterwegs zu *Nosferatu* Vorstellung einer Rekonstruktion von Enno Patalas<sup>1</sup>

Murnaus *Nosferatu* hat nie zu den „verlorenen Filmen“ gehört. Anders als *Der Gang in die Nacht*, *Phantom*, *Die Finanzen des Großherzogs*, *Der brennende Akker* war *Nosferatu* immer präsent, in wechselnder Gestalt – vor allem dank Henri Langlois und der Cinémathèque Française, die eine Kopie der zweiten französischen Fassung, der von 1928, verwahrt hatte: Jene mit dem berühmten Titel, der Breton so entzückt hat: „Et quand il fut de l'autre côté du pont, les fantômes vinrent à sa rencontre“<sup>2</sup> – was man als eine freie, aber nicht unangemessene Übersetzung des ursprünglichen deutschen Textes lesen kann: „Kaum hatte Hutter die Brücke überschritten, da ergriffen ihn die unheimlichen Gesichte...“

Von dieser Fassung kam 1947 eine Kopie ins New Yorker Museum of Modern Art. Dort wurden die französischen Zwischentitel, wie das zu Iris Barrys Zeiten bei fremdsprachigen Titeln üblich war, ins Englische übersetzt, wobei, wie in den zwanziger Jahren in England und Amerika, die Namen der Personen in die des Dracula-Romans von Bram Stoker verwandelt wurden: Orlok wurde Dracula, Hutter wurde Jonathan Harker, Knock Renfield, Bulwer Van Helsing ... und aus Wisborg wurde Bremen.

So kam der Film zurück nach Europa, zuerst nach London ins National Film Archive, von dort nach Deutschland zum Atlas-Verleih, der sich in den sechziger Jahren um die Verbreitung des „Kinos von Weimar“ verdient machte. Er übersetzte die englischen Titel wiederum ins Deutsche, unter Beibehaltung der veränderten Namen. Und als für den Export in frankophone Länder Kopien benötigt wurden, übersetzte man die deutschen Titel – die Übersetzung der englischen, die eine Übersetzung der französischen waren – wieder ins Französische. So zeigen den Film bis heute die Goethe-Institute.<sup>3</sup>

Zugleich wurde die grafische Gestalt der Zwischentitel von einer Bearbeitung zur anderen vereinheitlicht, die Bildqualität ließ natürlich auch, von einer Generation zur anderen, nach.

Henri Langlois hat sich nie für die Sicherung oder Wiederherstellung von Zwischentiteln interessiert – sehr im Gegensatz zu Lotte Eisner, der die Wichtigkeit von Titeln zumal in deutschen Filmen der zwanziger Jahre bewusst war und die mich in den siebziger Jahren angeregt hat, nach den verloren geglaubten Titeln von *Der müde Tod* und auch von *Nosferatu* zu suchen.

Dass sich das lohnen könnte, ließen das Drehbuch und die Titelliste vermuten, die Eisner aus dem Nachlass Murnaus für die Cinémathèque Française gesichert hatte und die faksimiliert im Anhang der deutschen Ausgabe ihres

Murnau-Buches wiedergegeben sind. Durch sie wusste man, dass in den bekannten Kopien französischer Provenienz nicht nur ein Sechstel der Zwischentitel (16 von ursprünglich 97, die 19 Akt-, Vor- und Abspanntitel nicht gezählt) fehlte und viele weit vom ursprünglichen Text abwichen, sondern auch, dass Schrift für den Film ursprünglich überhaupt viel wichtiger war, als dies die Langlois-Kopie und ihre Derivate erkennen ließen.

Das hatte *Nosferatu* gemein mit dem *Cabinet des Dr. Caligari*, dem *Golem*, mit Fritz Langs *Der müde Tod* und *Dr. Mabuse*: In den wichtigsten deutschen Filmen der frühen zwanziger Jahre dienten Zwischentitel nicht nur als Überschriften und zur Wiedergabe von Dialogen. In den von Hermann Warm gemalten *Caligari*-Titeln setzen die von ihm gebauten Dekors sich fort, wie umgekehrt in den Dekors gemalte Wörter aufblitzen („Du musst Caligari werden!“). In *Der müde Tod* entspricht der grafische Stil der Zwischentitel (ich fand sie, als Springtitel in einer Kopie im Gosfilmofond) Handlungsort und -zeit der drei Episoden und der Rahmenhandlung. Die Titel des *Golem* verraten die Handschrift des Architekten der Ghetto-Bauten, Hans Poelzig.

In *Nosferatu* war das Geschehen gleich dreifach an Büchern festgemacht: an dem „Tagebuch“, aus dem die Handlung hervorgeht und in das sie zurücktritt, einer Art Pestchronik, weiter dem Vampirbuch, das Hutter in der Karpatenherberge findet, das ihm und seiner Frau ihr Geschick deutet, und schließlich dem Logbuch des Geisterschiffs. Nie setzt sich in den Büchern die Handlung nur fort, vielmehr rücken sie das Gesehene und Gezeigte ins Zwielicht – den Personen der Handlung und dem Zuschauer. Dazu kommen noch Briefe, eine Zeitungsseite, amtliche Dokumente.

Die bekannte französische Fassung und die ihr nachfolgenden geben als Autor des „Tagebuchs“ einen Johann Carvallius oder Cavallius an, „ancien magistrat et habile historien de sa ville natale“. In Murnaus Titelliste dagegen ist der Verfasser ein Anonymus ohne Renommee und Titel, der mit drei Kreuzen zeichnet, „drei richtig gemalte Grabkreuze“ sollten es sein – eine Stimme von jenseits des Grabes. Das war den französischen Bearbeitern offenbar zu deutsch-irrational.

Fast ohne Ausnahme beziehen die Hauptwerke des deutschen Films der frühen zwanziger Jahre sich auf literarische Gattungen „ohne Autor“, traditionelle oder moderne, auf anonyme Zeugnisse und Überlieferungen, Volkslied, Legende, Zauberbuch, Chronik, wie auf Illustriertenliteratur, fast nie auf Werke namhafter Autoren. Für Fritz Lang machte es keinen Unterschied, ob er *Dr. Mabuse* verfilmte oder die *Nibelungen*, und als Murnau seinen *Faust* drehte, hielt er sich nicht an Goethe, sondern an das „Volksbuch“.

Die Anonymität des Erzählers, seine Stimme von jenseits des Grabes ist in *Nosferatu* nicht das einzige Zeichen der Auflösung des bürgerlichen Autors und des bürgerlichen Helden. Dem mit drei Grabkreuzen signierenden Erzähler entspricht der Vampirgraf, der sich am Ende in Rauch auflöst, ein Wesen

zwischen Menschlichem und Animalischem, zwischen Leben und Tod, ein Zwitterwesen wie die fleischfressende Pflanze, mit der er im Film in Beziehung gesetzt wird. (Und Ellen spricht von den Blumen, die Hutter für sie gepflückt hat, im ersten Dialogtitel des Films wie von Lebewesen: „Warum hast du sie getötet?“ fragt sie – und wiederum ist es kein Zufall, dass der Titel zu den in der französischen Fassung eliminierten gehört.)

So zeugt es nicht von Inkonsequenz, wenn Murnau, der in *Nosferatu* 116 Zwischentitel in sieben verschiedenen Formen verwendete, später erklärte, der ideale Film sei ohne Zwischentitel: Die Multiplikation von außer- und vorliterarischen, alltäglichen, populären, anonymen Sprach- und Schriftformen betreibt die Auflösung der Bindung des Kinos an die Literatur, deren konsequentester Ausdruck der titellose, ganz aufs Bild gestellte Film ist.

Deutlicher noch als die Titelliste zeigt eine Kopie, die das damalige Staatliche Filmarchiv der DDR verwahrte und dem Münchner Filmmuseum 1980 für seinen ersten Versuch einer Rekonstruktion des Films zugänglich machte, welche Bedeutung die Zwischentitel des Ur-*Nosferatu* hatten. Albin Grau, von dem auch Bauten und Kostüme stammen, hat sie kalligraphiert. Sie sind wie Einstellungen, blenden auf und ab, Buchseiten werden umgewendet. Die Kopie des DDR-Archivs war zwar nur ein Torso (1.267 m), enthielt aber die meisten Titel und wenigstens Beispiele für jede in dem Film vorkommende Art von Titeln und Inserts, ausgenommen nur die Aktanfänge und -enden. Diese Kopie erlaubte es uns in den achtziger Jahren, die Titel zu kopieren oder originalgetreu zu imitieren und aufzunehmen.

Ebenfalls 1980 machte uns Mary Meerson, Langlois' Frau und Nachfolgerin, eine weitere Fassung des *Nosferatu* aus dem Besitz der Cinémathèque zugänglich. Kenntnis gegeben davon hatte zuerst Lotte Eisner, in einem Artikel für das Januarheft 1958 der *Cahiers du Cinéma*, „L'Enigme des deux Nosferatu“. Es handelte sich um eine Version mit dem Titel *Die zwölfte Stunde. Eine Nacht des Grauens*, die ein Dr. Waldemar Roger 1930 montiert hatte mit der Absicht, sie mit Ton – nicht mit optischem, sondern mit Nadelton, d.h. Film und Schallplatte kombiniert („Akustisches Verfahren: Organon GmbH im Polyphon-Grammophon-Konzern“) – herauszubringen.<sup>4</sup>

Diese Fassung enthielt eine Reihe von Zusätzen, meistens solche, die die Verwendung von Musik visuell rechtfertigen sollten. Viele Komplexe waren umgestellt, um dem Film ein Happy-End zu verpassen; viele Sequenzen und einzelne Einstellungen waren gekürzt. Neu und anders waren die Zwischentitel. Über weite Strecken aber hatte die neue Montage die ursprüngliche Abfolge nicht angetastet. Dadurch waren etliche Einstellungen, die sonst nur gekürzt, in schlechtem Zustand oder gar nicht bekannt waren, überliefert und konnten in unsere Rekonstruktion eingehen.

Die Cinémathèque-Kopie der zweiten französischen *Nosferatu*-Fassung war eine Schwarzweißkopie, wie alle, die davon gezogen wurden, ebenso die im

Staatlichen Filmarchiv der DDR verwahrten und auch *Die zwölfte Stunde*. Dass der *Nosferatu* bei seinem Erscheinen 1922 gefärbt gewesen sein musste, war nicht nur deshalb anzunehmen, weil dies in Deutschland zu dieser Zeit üblich war. (*Von morgens bis mitternachts* wurde als „erster Schwarz-Weiß-Film“ annonciert<sup>5</sup> – eine künstlerische Neuerung!)

Ein Vampir wandelt nicht bei hellem Tageslicht, wie er es in den Schwarzweißkopien des Films tut. Ein sicheres Indiz dafür, dass *Nosferatu* zur Einfärbung bestimmt war, fand sich in der Einstellung, in der der Wind eine Kerze zum Erlöschen bringt, genau hier gab es eine Klebestelle, die verriet, dass die Stücke davor und danach getrennt kopiert worden waren: das erste, um gelb oder orange für Kerzenlicht, das zweite, um blau oder grün für Nacht, für Mondschein eingefärbt zu werden.

Unbekannt ist, wie weit Murnau auf die Färbung seiner Filme Einfluss genommen hat. Ich erinnere mich nur einer Notiz von seiner Hand im Drehbuch zu *Schloß Vogelöd*, wo er anmerkte: „Traumszenen schwarzweiß belassen“. (Merkwürdigerweise ist die betreffende Seite inzwischen aus dem von der Bibliothèque du Film verwahrten Drehbuch verschwunden.) Offenbar überließ er im übrigen die Färbung dem Kopiermeister.

Wie sehr *Nosferatu* als Tag-und-Nacht-Film konzipiert war, lassen auch die originalen Zwischentitel erkennen, in denen zu Beginn des Films jeder Wechsel der Tageszeit angekündigt wird („...endlich glühten doch die Gipfel der Karpathen vor ihm auf“, „Fahr zu, die Sonne sinkt!“, „Sobald die Sonne stieg, wichen von Hutter die Schrecken der Nacht“), gefolgt von einem Dämmerungsbild – ein Bergpanorama, Wolken- oder Meeresbilder, immer ohne Personen. Später markieren die Dämmerungsbilder allein, ohne einführenden Titel, den Übergang vom Tag zur Nacht und umgekehrt.

Als es die Deutsche Kinemathek 1984 unternahm, den Film bei den Berliner Filmfestspielen mit Orchesterbegleitung – der für den Film komponierten Musik von Hans Erdmann – zur Aufführung zu bringen, ließ sie, ausgehend von dem schwarzweißen Negativ der damaligen „Münchener Fassung“, eine Kopie auf Farbmaterial ziehen, die mittels Filtern koloriert war. Bei dem Plan für die Kolorierung gingen wir von bloßer Spekulation aus und optierten für Sepia (Tag), Blau (Mondschein), Gelb (Kerzen- und Lampenlicht) und Rosa (Morgen- und Abenddämmerung). Das Ergebnis war unbefriedigend – nicht nur, weil die Farben nicht verbürgt waren, sondern auch, weil man bei dem angewendeten Kopierverfahren kein schwarzweißes Bild auf flächig farbigem Grund erzielte, sondern nur ein monochromes Bild auf weißem Grund, das immer mehr „getont“ als „gefärbt“ wirkte.

Mitte der achtziger Jahre entdeckte Luciano Berriatúa, Mitarbeiter der Filmmoteca Española und Murnau-Forscher, in der Cinémathèque Française eine *Nosferatu*-Kopie, die offenbar selbst Lotte Eisner verborgen geblieben war. Es handelte sich um eine gefärbte Kopie der ersten französischen Fassung des

Films von 1922, der von Robert Desnos wiederholt gefeiert.<sup>6</sup> Obwohl Teile fehlten und sich die Farben stark verändert hatten, war zu erkennen, welche Stücke wie eingefärbt gewesen waren. Und auch, dass, wie damals üblich, der französische Verleiher aus Deutschland das eingefärbte Positiv bekommen hatte – nur die französischen Titel waren in Frankreich hergestellt worden –, sodass man davon ausgehen konnte, dass dieser Fassung derselbe Farbenplan zu Grunde gelegen hatte wie der deutschen.

Dabei zeigte sich, dass Nachtszenen manchmal blau und grün gefärbt gewesen waren, auch wenn als Lichtquelle eine Lampe erkennbar war und man Gelb hätte erwarten können. Bei der Szene um die Karpaten-Herberge im ersten Akt wechseln, der Konvention entsprechend, blaue Außen- mit gelben Innenaufnahmen, in den Szenen in Hutters und Ellens Wohnung im letzten Akt – Nosferatu Ellens Blut saugend – indes blaue Außen- mit grünen Innenaufnahmen. Grün, im Wechsel mit Blau, unterstreicht das Unheimliche dieser Szenen.

Dämmerungsbilder waren im *Nosferatu* ursprünglich tatsächlich, wie wir spekuliert hatten, in der Regel rosa gefärbt, und eine einzige Einstellung, die mit der fleischfressenden Pflanze, der Venusfalle, orange.

1994 hatte es die Cineteca del Comune di Bologna, im Rahmen des Lumière-Projekts der Europäischen Gemeinschaft, unternommen, die in München begonnene Rekonstruktion fortzusetzen.

Zunächst wurde von der Pariser Farbkopie der ersten französischen Fassung auf panchromatischem Material ein Schwarzweißnegativ gezogen. Alle darin fehlenden, lückenhaften oder beschädigten Einstellungen wurden aus den zwei anderen Nitrokopien der Cinémathèque Française übernommen, einem Nitro-Duplikatnegativ der zweiten französischen Fassung und einem Nitro-Positiv der *Zwölften Stunde*.

Von diesem Schwarzweißnegativ wurde ein Farbpositiv gezogen – entsprechend der von Noël Desmet in der Cinémathèque Royale de Belgique entwickelten Methode, wie er sie 1992 in der Nr. 44 des „Bulletin FIAF“ dargestellt hat: „Auf farbigem Positivmaterial ... wird ausgehend von dem schwarzweißen Negativ zunächst ein neutrales schwarzweißes Bild gezogen; danach wird ohne Negativ dieses Bild der gewünschten Farbe exponiert (par flashage). So erhält man ein schwarzweißes Bild auf einem farbigen Grund.“

Zu den 522 Einstellungen der bekannten Fassung – Titel und Inserts nicht mitgezählt – sind bei unserer Arbeit nach und nach 30 hinzugekommen, zumeist einzelne, seltener zwei oder drei innerhalb einer Sequenz, nur einmal eine kleine Sequenz aus fünf zusammenhängenden Einstellungen (Harding und Ruth Krocket spielend).

Andere Einstellungen sind jetzt länger, haben Auf- und Abblenden, wo es früher Schnitte gab, oder sind von besserer Bildqualität.

Zu den 1.562 Metern der Langlois-Kopie sind 400 hinzugekommen, so dass von den ursprünglichen 1.967 Metern keine Einstellung mehr fehlen dürfte, nur gelegentlich eine Blende – und einen Zwischentitel haben wir übersehen, der in der Titelliste fehlte, aber durch das Drehbuch überliefert und durch die Langlois-Fassung verbürgt ist!

Die von Lotte Eisner übermittelte Titelliste nennt Hans Erdmann als Komponisten der Kinomusik. Er komponierte seine *Nosferatu*-Musik als von ihm so genannte Fantastisch-Romantische Suite, die in zwei Besetzungen publiziert wurde, einer für Großes und einer für Salonorchester. Die Partitur enthält zehn Titel – Idyllisch, Lyrisch, Spukhaft, Stürmisch, Vernichtet, Seltsam, Grotesk, Entfesselt, Verstört. Keines der zehn Stücke, so Erdmann (in einem offenen Brief an einen Kapellmeister, der gegen die Komposition als „musikalisch zu anspruchsvoll“ polemisiert hatte), sei „so gedacht, dass es stets in der vorliegenden Form gebraucht werden soll: es ist das zwar möglich, aber keineswegs die Regel“. In den Berliner Kinos sei die Suite „mit mehr oder weniger Glück verwendet worden. Es haben sich dabei einige Male recht gute Effekte ergeben, in anderen Fällen war der Erfolg weniger befriedigend.“<sup>7</sup> Ich habe die Musik, arrangiert von Berndt Heller, gespielt vom DEFA-Symphoniorchester (jetzt: Babelsberger Filmorchester), bei einer Aufführung des Films in einer Kirche in Neuruppin gehört. Was Heller und mir dabei unabhängig voneinander auffiel, war, wie musikalische Effekte sich verbanden mit denen der Färbung.

---

<sup>1</sup> Überarbeitete Fassung eines vom Autor 1998 in der Cinémathèque Française gehaltenen Vortrags, unter Verwendung zweier zuvor erschienener Texte: Enno Patalas: Unterwegs zu *Nosferatu*. Brief an Lotte H. Eisner. In: 34. Internationale Filmfestspiele Berlin 1984. Dokumentation, und: Enno Patalas: *Nosferatu* will nicht sterben. In: F.W.Murnau: *Nosferatu*. Eine Publikation des Kulturreferats der Landeshauptstadt München und des Filmmuseums. Redaktion: Fritz Göttler, München: Universitätsdruckerei 1987, S. 26-29.

<sup>2</sup> André Breton: *Les vases communicantes*. Paris: Gallimard 1973, S. 50. – Desnos zitiert in einer Rezension für *Le Soir* vom 15.6.1928 diesen Zwischentitel als „Quand il eut passé le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre.“ (Robert Desnos: *Les rayons et les ombres*. Cinéma. Paris: Gallimard 1992, S. 128).

<sup>3</sup> Die Film-Beschreibungen in *l'Avant-Scène/Cinéma* (Nr. 228, 1979) und in M. Bouvier, J.-L. Leutrat: *Nosferatu* (Paris: Gallimard, 1981) folgen dieser Fassung. Diese Fassung ist auch auf der DVD „*Nosferatu*. Un film de Friedrich Wilhelm Murnau.“, Collection Films du Siècle, Films Sans Frontières 2, 1999 enthalten.

<sup>4</sup> Vgl. die in Lotte H. Eisner: *F.W. Murnau* (Paris: Le Terrain Vague, 1964), S. 233 abgebildete erste Seite der Zulassungskarte B 27446.

<sup>5</sup> „Der erste Schwarz-Weiß-Film *Von morgens bis mitternachts* wird überall mit großer Spannung erwartet!“ (Anzeige der Ilag-Film in: *Der Film*, Nr.42/1920, S. 88).

<sup>6</sup> Am 6.4.1923, 31.1.1925, 5.3.1927. Siehe Robert Desnos (wie Anm. 2), S. 23ff, 53f, 86ff.

<sup>7</sup> F.W.Murnau: *Nosferatu*. Redaktion: Fritz Göttler (wie Anm. 1), S. 35ff.