

DARSTELLUNGEN UND ÄSTHETISCHE WIRKUNGEN DES UNHEIMLICHEN IN HOFFMANNS ERZÄHLUNG "DER SANDMANN" UND IN DEN "NOSFERATU"- FILMEN VON MURNAU UND HERZOG

Rančić, Marina

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Split, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split / Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:172:595278>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-09**

Repository / Repozitorij:

[Repository of Faculty of humanities and social sciences](#)



UNIVERSITY OF SPLIT



SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET

DIPLOMSKI RAD

**DARSTELLUNGEN UND ÄSTHETISCHE WIRKUNGEN DES UNHEIMLICHEN IN
HOFFMANN'S ERZÄHLUNG *DER SANDMANN* UND IN DEN *NOSFERATU-*
FILMEN VON MURNAU UND HERZOG**

MARINA RANČIĆ

Split, 2023.

ODSJEK ZA NJEMAČKI JEZIK I KNJIŽEVNOST

DIPLOMSKI STUDIJ

Marina Rančić

**DARSTELLUNGEN UND ÄSTHETISCHE WIRKUNGEN DES UNHEIMLICHEN IN
HOFFMANN'S ERZÄHLUNG *DER SANDMANN* UND IN DEN *NOSFERATU-*
FILMEN VON MURNAU UND HERZOG**

Diplomski rad

Izv.prof.dr.sc. Marijana Erstić

Prof.dr.sc. Eldi Grubišić Pulišelić

Split, rujan 2023.

„Filme wie Nosferatu [...] suchen [die] Zeit E.T.A. Hoffmanns aufs [N]eue zu beleben.“

Lotte H. Eisner

*Vielen Dank an meine Familie, die mich in den letzten fünf Jahren unterstützt hat und
meine Liebe für die deutsche Sprache, Literatur und Pädagogik erkannt hat.*

*Der größte Dank gilt meiner Erstgutachterin und Mentorin Marijana Erstić und meiner
Zweitgutachterin Eldi Grubišić Pulišelić, die mir ermöglicht haben, über dieses spannende
Thema zu schreiben.*

Inhaltverzeichnis

1. Einleitung.....	5
2. Sigmund Freud: <i>Das Unheimliche</i>	7
3. E.T.A. Hoffmann: <i>Der Sandmann</i>	11
4. Die <i>Nosferatu</i> -Filme.....	15
4.1. Bram Stoker: <i>Dracula</i>	15
4.2. F.W. Murnau: <i>Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens</i>	17
4.3. Werner Herzog: <i>Nosferatu – Phantom der Nacht</i>	20
5. Das Unheimliche und seine ästhetischen Wirkungen in der Erzählung und in den Filmen.....	24
5.1. Die Augen als die Vorahnung des Unheimlichen.....	24
5.2. Die übernatürlichen Dimensionen: Die Figuren Olympia und Nosferatu.....	29
5.3. Die verschiedenen Formen des Ichs: Das Motiv des Doppelgängers.....	32
5.4. Störer der Liebe: Die Figuren Sandmann und Nosferatu.....	35
6. Schlussfolgerung.....	41
7. Literaturverzeichnis.....	43
7.1. Primärliteratur.....	43
7.2. Sekundärliteratur.....	43
8. Filmverzeichnis.....	46
9. Abbildungsverzeichnis.....	47
ABSTRACT.....	48
SAŽETAK.....	49
ABSTRACT.....	50

1. Einleitung

Das Thema der vorliegenden Masterarbeit sind die Darstellungen und die ästhetischen Wirkungen des Unheimlichen in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* und in den *Nosferatu*-Filmen von Friedrich Wilhelm Murnau und Werner Herzog. Im Zentrum dieser Arbeit steht also das ästhetische Phänomen des Unheimlichen. Dieses vom deutschen Romantiker Ernst Theodor Amadeus Hoffmann mitentwickelte ästhetische Phänomen wurde ca. 100 Jahre später vom Begründer der Psychoanalyse auf mehreren Ebenen diskutiert, wurde es doch als Begriff, als Motiv und als Wirkung erörtert.

Das Unheimliche ist sodann auch der Titel der Schrift, die wegen ihres einflussreichen Autors Sigmund Freud E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* eine noch größere Bedeutung und Tiefe gegeben hat. Freuds Artikel verdeutlicht die Komplexität des ‚Unheimlichen‘ und zeigt durch die Handlung der Novelle, wie bestimmte Motive und die Art des Schreibens eines Schriftstellers bei den Lesern das Gefühl des Unheimlichen wecken. Obwohl sich Freud am Anfang seines Aufsatzes distanziert zeigt, um sein nicht ganz professionelles Wissen im ästhetischen Bereich zu rechtfertigen, hat er indirekt eine enorme Zahl von Arbeiten, zu denen auch diese zählt, initiiert.

Zu Beginn dieser Arbeit wird deswegen Sigmund Freuds Interpretation der Novelle *Der Sandmann* von E.T.A. Hoffmann vorgestellt und diskutiert. Eine besondere Bedeutung hat dabei das Unheimliche, das Freud als Begriff, als Darstellungsweise und als ästhetische Wirkung interessierte.

Im darauffolgenden Teil der Arbeit wird danach gefragt, ob Elemente des Unheimlichen zu Beginn und am Ende des 20. Jahrhunderts, also ca. 100 bzw. ca. 150 Jahre nach E.T.A. Hoffmann, auch im Medium Film vorkommen. Hier werden die deutschen Verfilmungen von Bram Stokers Roman *Dracula* analysiert.

Friedrich Wilhelm Murnau veröffentlicht im Jahr 1922 den Weltklassiker *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*. Murnaus Film gilt als die erste Verfilmung des erwähnten Romans und auch als einer von den wichtigsten Filmen der Stummfilmgeschichte, dessen filmische Neuheiten nicht nur das deutsche Kino beeinflusst haben, sondern insgesamt die europäische und globale Filmkultur.

Der andere Film, der den gleichen Namen in seinem Titel trägt, ist *Nosferatu – Phantom der Nacht*. Es handelt sich um einen im Jahr 1979 von Werner Herzog veröffentlichten Film, dessen Handlung fast in Gänze Murnaus Film kopiert. Dieser Film gibt den Vampirliebhabern die Möglichkeit, soviel sei hier verraten, auf eine neue und grauenhafte Weise den Blutsauger zu erleben.

Die beiden Filme hatten, jeder zu seiner Zeit, eine enorme Zuschauerzahl, sie wurden bisher auch von verschiedenen Filmkritikern bewertet und von vielen Filmwissenschaftlern diskutiert. In den beiden Filmen sind die Einflüsse verschiedener Epochen zu sehen, aber besonders die der sog. schwarzen Romantik. Das verleiht diesen Werken eine große künstlerische Bedeutung, die sich auch in ihrem enormen Einfluss auf die Filmgeschichte zeigt.

Die Hauptthese dieser Arbeit lautet: Obwohl sich Freud in seinem o.g. Aufsatz nur mit den Werken von E.T.A. Hoffmann befasst hat, sind seine Erklärungen des Unheimlichen auch auf weitere Werke zu übertragen.

Das Unheimliche wird als das Erwecken des Verdrängten perzipiert, und Freud erklärt das durch die Figuren des Sandmanns, der Puppe Olympia, des Augenverlierers und des Doppelgängers. Diese Motive mit allen ihren Eigenschaften und den folgenden Kontexten wecken bei den Lesern die Unwissenheit, das Unbekannte und am Ende das Unheimliche. Da das Unheimliche eine Wahrnehmungswirkung repräsentiert und bei dem Rezipienten ein bestimmtes Gefühl bewirkt, ist es auch plausibel daraus zu schließen, dass auch das von Freud definierte Unheimliche in anderen Kunstformen auftauchen kann.

Ziel dieser Arbeit ist es somit, den Begriff des Unheimlichen zu ergründen und seine Darstellungen und ästhetische Wirkungen in der Erzählung und besonders in den beiden Verfilmungen zu durchleuchten. Wegen einer deutlichen Affinität zwischen der Epoche der schwarzen Romantik, dessen Vorbilder *Der Sandmann* und *Dracula* sind, und den beiden Filmen, die hundert und mehr Jahre später entstanden sind, ist zu erwarten, dass die Figuren und die Handlungen in den Filmen den Anforderungen von Freuds Definition nicht mehr ganz entsprechen. In dieser Arbeit wird somit ausgehend von Freud und in einem Vergleich der Novelle mit den beiden Filmen versucht, das Unheimliche zu finden und es zu begründen. Die Motive, die dabei besonders stark in den Fokus geraten, sind die Augen, das Paranormale, der Tod und der Doppelgänger.

Ein weiterer Gedanke, der überprüft werden soll, ist, ob das Benennen von E.T.A. Hoffmann als den unerreichten Meister des Unheimlichen (in der Dichtung) noch immer feststeht, oder

ob die Regisseure das Unheimliche noch unheimlicher gemacht haben, obwohl die Rede von einem anderen Medium ist.

2. Sigmund Freud: *Das Unheimliche*

Der Name Sigmund Freud ist selbstredend. Es handelt sich nämlich um eine der wichtigsten Personen, die das Denken des 20. Jahrhunderts, aber auch des kommenden 21. Jahrhunderts durch ihre Ideen geprägt haben. Seine Theorien und Methoden sind noch immer aktuell und werden innerhalb von verschiedenen Forschungsansätzen verwendet. Arnold Gehlen z.B. habe den österreichischen Arzt, Neurophysiologen, Kulturtheoretiker und Religionskritiker als den „Galilei der Fakteninnenwelt“ bezeichnet und die Wirkung, die Freud ausgeübt habe, als mehrdimensional deklariert.¹ Als Erfinder der besonderen Technik zur Heilung individueller neurotischer Erkrankungen sei er die wichtigste Referenz.² Der andere Teil seiner Lehre ist die Erarbeitung theoretischer Grundlagen kulturwissenschaftlicher Forschung. Das im Jahr 1899 veröffentlichte Werk *Die Traumdeutung* ist bis heute Freuds berühmteste und meistzitierte Buch. Er beschreibe dieses Werk als ein Stück seiner Selbstanalyse, als seine eigene Reaktion auf den Tod seines Vaters und darauf, was ein solcher Verlust im Leben eines Mannes bedeuten könne.³ Einer der wichtigsten Begriffe, der in dieser Arbeit auftaucht, ist das Unbewusste: Freuds revolutionäre Entdeckung liegt darin, dass sich das ‚Äußere‘ nach ‚Innen‘ umgewälzt hat und dort einen sicheren Platz gefunden hat. Freud habe dies genutzt, um die Erkennung der gesellschaftlichen Gewalt an dem Ort, an dem sie sich am hartnäckigsten manifestiere, platzieren zu können: im Unbewussten.⁴ Der Traum gehört nach Freud zum Unbewussten, weil der Traum nur eine indirekte Erfüllung eines verdrängten Wunsches ist. Nach Freud ist das Unbewusste so stark und wichtig, dass es eine bestimmte Macht über die Sterblichen hat. Auch das Motiv des Bösen spielt bei Freud eine enorme Rolle. Er nimmt es als ein Teil der menschlichen Existenz wahr, bzw. das Böse werde durch die Interaktionen mit der Umgebung erweckt und nicht erstellt.⁵ Weitere wichtige Werke Freuds, die sich auf die Psyche, das Leben und den Tod beziehen, sind *Studien über Hysterie* (1895), *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905), *Jenseits des Lustprinzips* (1920), *Massenpsychologie und Ich-Analyse*

¹ Hans-Martin Lohmann: *Sigmund Freud zur Einführung*. Hamburg: Junius 2002, S. 7.

² Vgl. ebd., S. 8.

³ Vgl. ebd., S. 15.

⁴ Vgl. ebd., S. 10.

⁵ Vgl. ebd., S. 40.

(1921) und *Das Ich und das Es* (1923). Der Tod als ein Endprodukt bzw. die letzte Station werde von Freud mit einem Konflikt in Verbindung gebracht, den Konflikt zwischen einem Ich, der sein Leben mit der „Kulturentwicklung“ führen wolle und dem anderen Ich, dessen Ziel die Freiheit der triebbedingten Notwendigkeit und Aggression sei.⁶ Ob sein Tod im Exil im Jahr 1939 das beweisen kann, bleibt fragwürdig.

Das Unheimliche ist der Titel von Freuds Schrift, die im Jahr 1919 in der *Imago – Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* veröffentlicht wurde. Freud hat verschiedene literarische Werke mithilfe seiner psychologischen Methoden analysiert und stellt auf eine detaillierte Art das psychologische Profil des Protagonisten dar. Er schreibt von Kränkungen, deren Ursprünge in der Kindheit liegen oder darüber, wie das Unbewusste die Handlung des Protagonisten beeinflusst. Explizit und erschöpfend bezieht sich Freud in der Schrift auf E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*.

Der erste Teil dieser Schrift wird durch die Rechtfertigung des Autors beachtenswert. Nämlich, er postuliert, dass „der Psychoanalytiker nur selten den Antrieb zu ästhetischen Untersuchungen verspürt“ und dass er mit „Gefühlsregungen, die zumeist der Stoff der Ästhetik sind, wenig zu tun“ hat.⁷ Obwohl er sich auf eine gewisse Art distanziert hat, hat er auch seine Vorstellung des Unheimlichen dem Leser gebietet. Ihm zufolge gehört das Unheimliche dem Schreckhaften, Angst- und Grauerregenden an und wird nicht immer im ähnlichen Kontext gebraucht. Der erste deutsche Psychiater, der sich mit dieser Thematik aus einem ärztlich-psychologischen Antrieb beschäftigt hat, ist Ernst Anton Jentsch in seinem Buch *Zur Psychologie des Unheimlichen* (1906), dessen Zusammenfassung nur teilweise Freud befriedigt hat.

Freud nimmt sich das Recht, den Wortstamm des Wortes ‚unheimlich‘ in verschiedenen Sprachen zu untersuchen, bis er zu der Erkenntnis kommt, dass alles mit dem Antonym ‚heimlich‘ beginnt:

„Also heimlich ist ein Wort, das seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es endlich mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt. Unheimlich ist irgendwie eine Art von heimlich.“⁸

⁶ Ebd., S. 56.

⁷ Sigmund Freud: *Das Unheimliche*. Hgg. v. Oliver Jahraus. Ditzingen: Reclam Verlag 2020, S. 5.

⁸ Ebd., S. 15.

Um noch eine bessere Vorstellung des Unheimlichen zu bekommen, greift Freud auf Schellings Definition zurück:

„Unheimlich sei alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist.“⁹

Im zweiten Teil seines Aufsatzes stellt Freud die wichtigsten Merkmale des Unheimlichen vor, die materiell und geistig, lebhaft und leblos oder real und unreal sein können. Jentsch spricht in diesem Fall von Wachfiguren, kunstvollen Puppen und Automaten, die nach seiner Meinung das Gefühl des Unheimlichen erwecken. Freud unterstützt Jentschs Beispiel, die Puppe sei das Modell des Unheimlichen, aber er ist der Meinung, dass in der Erzählung *Der Sandmann*

„das Motiv der belebt scheinenden Puppe Olympia keineswegs das einzige ist, welches für die unvergleichlich unheimliche Wirkung der Erzählung verantwortlich gemacht werden muß [sic!], ja nicht einmal dasjenige, dem diese Wirkung in erster Linie zuzuschreiben wäre.“¹⁰

All das gebe das Recht, den Autor dieser Erzählung den unerreichten Meister des Unheimlichen in der Dichtung zu nennen.¹¹ Ein weiteres Werk von E.T.A. Hoffmann, das Sigmund Freud als das Vorbild für das Unheimliche angibt, ist der Roman *Die Elixiere des Teufels*. Der Tod, den Freud sich als Zielpunkt des Lebens vorstellt, taucht auch in der Erklärung des Unheimlichen auf. Seinen Schriften nach hat sich seit der Urzeit kein anderes Tabu im so geringen Maße verändert, wie das Denken und Fühlen über den Tod.

Das dritte (letzte) Kapitel kommt mit einer Schlussfolgerung. Es sei klar, dass die gleichen Situationen in verschiedenen Kontexten unterschiedlich bewertet werden. Das Wiederkehren aus dem Reich der Toten werde in fiktiven Welten (Märchen) als normal bezeichnet. Auf der anderen Seite würde im Alltag solch ein Geschehen als unheimlich bezeichnet. Freud spricht deswegen von dem „Unheimlichen des Erlebens“¹² und dem Unheimlichen, das man sich nur im Kopf vorstellt. Er gibt eine Definition, die sich wieder an der Psychoanalyse orientiert und an Taten, die in der Vergangenheit eine gewisse und unbewusste Spur auf das Wohlbefinden hinterlassen haben:

⁹ Ebd., S. 14.

¹⁰ Ebd., S. 17.

¹¹ Ebd., S. 26.

¹² Ebd., S. 18.

„Unser Ergebnis lautete dann: Das Unheimliche des Erlebens kommt zustande, wenn verdrängte infantile Komplexe durch einen Eindruck wieder belebt werden, oder wenn überwundene primitive Überzeugungen wieder bestätigt scheinen.“¹³

Hannes Fricke nennt in seinem Artikel *Psychoanalyse und Traumtheorie* Sigmund Freud den Begründer der Literaturpsychologie, den Teil der Psychologie, „*der literarische Texte, ihre Schöpfung und ihre Rezeption unter Anwendung verschiedener psychologischer Konzepte*“¹⁴ untersucht. Noch ein Motiv, das Fricke bei Freud bemerkt hat, obwohl dieser Begriff nirgends in Freuds Analyse von *Der Sandmann* auftaucht, ist das ‚Trauma‘.

Freud gibt mit der psychologischen Analyse von E.T.A. Hoffmanns Nachtstück *Der Sandmann* den Startschuss zu deren Popularität. Viele Autoren geben sich die Mühe, die Analyse kritisch zu betrachten. Rainer J. Kaus fragt in seiner Analyse nach der Angemessenheit von Freuds interpretierendem Umgang mit Hoffmanns Erzählung.¹⁵ Auf der anderen Seite stellt Dieter Liewerscheidt fest, dass „*die Versuche, die Erzählung auf eine psychopathologische Fallgeschichte zu reduzieren und ihren Autor als hellstichtigen Vorreiter der Psychoanalyse zu feiern, [...] gewiss zu ihrer Bekanntheit beigetragen*“¹⁶ haben.

¹³ Ebd., S. 60.

¹⁴ Hannes Fricke: „Psychoanalyse und Traumtheorie“. In: Oliver Jahraus (Hrsg): *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns ‚Der Sandmann‘*. Stuttgart: Reclam 2016, S. 177.

¹⁵ Vgl. Rainer J. Kaus: *Der unheimliche Umgang mit dem Unheimlichen in der Rezeption von E.T.A. Hoffmanns ‚Sandmann‘*. Berlin: Schmidt 2019.

¹⁶ Dieter Liewerscheidt: *Der Anteil des Phantastischen und seine Erzähler in E.T.A. Hoffmanns ‚Der Sandmann‘*. Berlin: Schmidt 2019, S. 117.

3. E.T.A. Hoffmann: *Der Sandmann*

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann wurde am 24. Januar 1776 in Königsberg geboren. Er gilt als einer der bekanntesten deutschen Schriftsteller, der noch als Jurist, Künstler, Musiker und Zeichner aktiv gewesen ist. Man kann schließen, dass er ein vielfältiger Mensch war, der sich auf jedem Gebiet ausprobiert hat. Neumann betont, dass sein Erwachsen-Werden durch verschiedene Familienprobleme geprägt war, was später vielleicht in seinen Werken zum Ausdruck kommt und von Lesern interpretiert werden kann.¹⁷ Mit seinen ersten Werken wird der Autor, wie Rüdiger Safranski in seinem Buch *Romantik. Eine deutsche Affäre* geschrieben hat, der Welt als „Gespenster-Hoffmann“ bekannt.¹⁸ Seine Werkliste ist lang. Einige der wichtigsten literarischen Werke sind: *Fantasiestücke in Callots Manier* (1814/1815), *Die Elixiere des Teufels* (1815/1816), *Nachtstücke* (1816/1817; hier *Der Sandmann*), *Lebensansichten des Katers Murr* (1819/1821), *Die Irrungen* (1820), *Die Geheimnisse* (1821), *Die Doppelgänger* (1821), *Der Elementargeist* (1821), *Meister Floh* (1822), *Des Veters Eckfenster* (1822) und weitere. Neben des Literaturschaffens hat sich Hoffmann auch auf dem Gebiet der Musik einen Namen gebaut. Am 25. Juni 1822 erlöste der Tod den inzwischen bis zum Hals gelähmten Dichter. Sein Leben hat nur 46 Jahre gedauert.¹⁹ Trotz seiner großen Karriere wurde E.T.A. Hoffmann zu seinen Lebzeiten von niemanden ernst genommen.

Die Epoche der Schwarzen Romantik, zu der E.T.A. Hoffmanns Werke gehören, gilt als ein Teil der Romantik. Die wichtigsten Motive sind: Nacht, Niederträchtigkeit, Bosheit, krankhafte Geistesverwirrungen, Grässlichkeit, Dunkelheit und weitere, die auch in der Erzählung, aber auch in den beiden Filmen vorkommen. Der dazugehörige Schauerroman (englisch *gothic novel*) als eine beliebte Gattung der Romantik ist eine literarische Kategorie der Phantastik. Die klassischen Motive des Schauerromans sind die düstere Naturkulisse, halbverfallene Gebäude, gespenstisch wirkende Menschen und unerklärliche Geräusche. *Der Sandmann* ist ein Beispiel der Schauerliteratur. Die genannten Motive stehen aber auch mit Freuds Schrift *Das Unheimliche* in starker Verbindung, was später auch auf die Filme übertragen wird.

¹⁷ Vgl. Michael Neumann: „E.T.A. Hoffmann“. In: Walter Killy (Hrsg.): *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*. Bd. 5. Gütersloh / München: Bertelsmann 1990, S. 413ff.

¹⁸ Rüdiger Safranski: *Romantik. Eine deutsche Affäre*. München: Hanser 2007, S. 220.

¹⁹ Vgl. Neumann: „E.T.A. Hoffmann“, S. 413ff.

Obwohl die Erzählung *Der Sandmann* von E.T.A. Hoffmann während einer langweiligen Sitzung im Berliner Kammergericht entsteht²⁰, bietet sie dem Leser eine komplexe und sehr verwunderliche Handlung. Das Werk fängt mit drei Briefen an, die das Werk äußerst intim erscheinen lassen.²¹ Auch geben sie das Gefühl, als ob man ein Teil der Handlung, d.h. ein Teil des engsten Familienkreises, ist. Der Protagonist Nathanael schreibt in seinem Brief an Lothar, was ihm passiert ist und wie dieses Geschehen mit ihm selbst in Verbindung steht und besonders mit seiner Kindheit. Nathanael ist nämlich ein Student, der in einer bestimmten Stadt namens G. studiert. Er hat eine Verlobte, Clara, deren Bruder Lothar ist. Sie alle leben zusammen mit Nathanaels Mutter in Nathanaels Vaterstadt. Als Nathanael ein Kind war, verlor er seinen Vater auf eine Art, die einen großen Einfluss auf ihn gehabt hat: Nathanaels Vater verlor bei einem Experiment mit einem Bekannten namens Coppelius sein Leben und seine Augen. Für Nathanael ist Coppelius deshalb ein Sandmann, der am Tod des Vaters schuld ist. Die Vermutung wird davon unterstützt, dass Coppelius nach dem Tod des Vaters aus der Stadt verschwunden ist. Der Verlust des Vaters, der noch von einem Kindheitstrauma geprägt wurde, äußert sich später in Nathanaels Entscheidungen. Jahre später glaubt der Student Nathanael Coppelius in einem Glaswarenhändler namens Coppola wiederzusehen. Einen der Briefe, in dem Nathanael das schildert, hat Clara beantwortet und so die Wut in ihrem Geliebten erweckt. Clara versucht nämlich mit dem aufklärerischen Verstand Nathanael davon zu überzeugen, dass der sogenannte Sandmann nicht existiert und dass sich alles nur in seinem Kopf abspielt. Sie schreibt, dass es kein Lebewesen gibt, das den Menschen Augen aus dem Kopf nimmt, und dass sein Erlebnis in seinem zehnten Lebensjahr nicht mit einer teuflischen Gestalt verbunden ist, sondern mit einem schief gelaufenen alchimistischen Versuch. Auch kommentiert sie auf eine ironische Art die Existenz von Coppelius und seinem Doppelgänger Coppola. All das erweckt in Nathanael den Wahnsinn, in dessen Folge er für seine Geliebte nur schwarze und unheimliche Gedichte schreibt. Mit der Rückkehr zu dem Studentenleben wechselt Nathanael auch seine Wohnung, die jetzt gegenüber dem Haus von Professor Spalanzani ist. Durch das

²⁰ Safranski: *Romantik*, S. 221.

²¹ Vgl. Christian P. Weber: "Narrating (against) the Uncanny: Goethe's 'Ballade' versus Hoffmann's 'Der Sandmann'". In: *Goethe Yearbook*, 26 (2019), 1, S. 82: „Nathanael's letter addressed to Lothar, which opens Hoffmann's novella, already contains all the essential elements of a psychopathological narrative. The initial event is clearly marked: ‚Etwas entsetzliches ist in mein Leben getreten!‘ (‚Something appalling has entered my life!‘15). Nathanael feels compelled to share his total devastation with his friend, but he lacks the words to convey the emotional depth of the impact and especially the entire story or rather prehistory of this event: ‚Ach mein herzlieber Lothar! Wie fange ich es denn an, Dich nur einigermaßen empfinden zu lassen, daß das, was mir vor einigen Tagen geschah, denn wirklich mein Leben so feindlich zerstören konnte‘ [...].“

Fenster betrachtet Nathanael insgeheim Spalanzanis Tochter Olimpia, die früher in den Briefen erwähnt wurde. Diese Beobachtung unterbricht Coppola mit einem Verkauf von Brillen und Perspektiven. Besonders gut gefällt Nathanael ein Taschenperspektiv, mit dem er die schöne Olimpia rein, scharf und deutlich von dem Fenster sehen kann. Nach dem „nützlichen“ Kauf besucht ihn sein Kollege Sigmund, der ihn über die Veranstaltung, in der Spalanzani seine Tochter Olimpia der Welt zeigen wird, informiert. Nathanael geht auf die Veranstaltung und verliebt sich in die bisher vor der Öffentlichkeit verborgene Tochter, die nicht mehr als „Aha, aha“ sagt. Er ist so verliebt in Olimpia, dass ihm ihre körperliche Kälte selbst beim Tanzen nicht als komisch vorkommt. Nach der Veranstaltung warnt Sigmund Nathanael vor der merkwürdigen Olimpia, was dieser als Neid interpretiert. Als er von Spalanzani hört, dass Olimpia ihre Hand demjenigen geben will, den sie will, entscheidet er sich zu Spalanzanis Haus zu gehen. Dieser Besuch endet so, dass Nathanael wieder Betrachter eines alchimistischen Projektes ist, nur in diesem Fall ist die schöne Olimpia eine selbsthergestellte Puppe, die den Herren Spalanzani und Coppola gehört. Im Moment, als er merkt, dass Olimpia ohne Augen ist und dass er von Spalanzani ihre herausgenommenen Puppen-Augen bekommen hat, verliert Nathanael seinen Verstand und wird von seinem Wahnsinn beherrscht. Nathanael wacht in den Armen seiner Verlobten Clara auf, bei der er dank Sigmund ist. Das Leben geht weiter. Nathanael redet nicht über die Dinge, die er in seiner Studentenstadt erlebt hat. Alles wird besser, auch das ökonomische Wohlbefinden der Familie. Doch dann gehen Clara, Lothar und Nathanael zur Mittagsstunde spazieren. Unterwegs schlägt Clara vor, dass sie auf einen Turm klettern. Die zwei Verlobten klettern bis zu der höchsten Stelle, Nathanael nimmt sein Taschenperspektiv und sieht durch ihn Coppelius, der Wahnsinn übernimmt ihn, und er versucht Clara zu töten. Clara wird von ihrem Bruder gerettet und der wahnsinnige Nathanael springt von dem Turm und auf diese Art tötet er sich selbst. Coppelius verschwindet und Clara führt ein neues Leben in einer neuen Umgebung.²²

Die phantastische Erzählung *Der Sandmann* von E.T.A. Hoffmann sowie ihre Interpretation durch Sigmund Freud haben in der deutschsprachigen Literatur- und Mediengeschichte tiefe Spuren hinterlassen. Hiermit sind beispielsweise die intermedialen Bearbeitungen der Erzählung *Der Sandmann* gemeint, von denen ich eine in meiner Bachelorarbeit²³ und in einem

²² Vgl. Marina Rančić: *E.T.A. Hoffmann: ‚Der Sandmann‘. Das Unheimliche in der Erzählung und im Film*. Split: Philosophische Fakultät 2021, S. 9-10 (BA-Arbeit).

²³ Vgl. ebd.

Aufsatz²⁴ untersucht habe. Die für die Erzählung *Der Sandmann*, vielleicht auch für das ganze Werk E.T.A. Hoffmanns, signifikante Relevanz des Unheimlichen als ästhetische Wirkung zeigt sich aber auch in anderen Texten und Filmen – auch auf internationaler Ebene. Die Rede ist hier primär vom Vampirstoff und von dem wohl bekanntesten Vampir – von Dracula bzw. von Nosferatu. Dieser Stoff ist das Thema des nachfolgenden Teils dieser Arbeit. Damit soll nicht gesagt werden, dass direkte Verbindungen zwischen E.T.A. Hoffmanns Texten und dem *Dracula*-Stoff existieren, auch wenn der Autor E.T.A. Hoffmann im Jahr 1821 eine Erzählung unter dem Titel *Der Vampirismus* veröffentlicht hat.

Der Vampir sei in dieser Erzählung vielmehr ein „ästhetische[r] Begriff für die Darstellung des Grauenhaften, des Entsetzlichen und des Phantastischen“.²⁵ Es handelt sich also um eine Steigerung des Unheimlichen. In der Rahmenerzählung aus E.T.A. Hoffmanns Band *Die Serapions-Brüder* diskutieren dabei die Erzählerfiguren „die theoretischen Grundlagen der Darstellung des Vampirs in der damaligen englischen Literatur [...], Lord Byrons Poem *The Siege of Corinth* (1816) und William Polidoris *The Vampyre. A Tale* (1819), das damals als Werk Byrons wahrgenommen wurde“, so Paul Calzoni.²⁶

Diese Radikalisierung der ästhetischen Wirkung des Unheimlichen ist auch im *Dracula*- und *Nosferatu*-Stoff vorzufinden, sie interessiert in dieser Arbeit jedoch weniger. Vielmehr wird in der vorliegenden Arbeit danach gefragt, wie das Unheimliche in den *Nosferatu*-Filmen von Murnau und Herzog vorkommt. Im Folgenden wird sodann das Unheimliche als ästhetische Wirkung in den *Nosferatu*-Filmen von Friedrich Wilhelm Murnau und Werner Herzog untersucht und mit dem Unheimlichen bei E.T.A. Hoffmann verglichen. Es scheint nämlich, dass gerade die *Nosferatu*-Tradition aus dem deutschsprachigen Raum eher mit dem Unheimlichen korrespondiert, als mit seinen Steigerungen, wie dem Grauensvollen und dem Entsetzlichen, die für das Genre des Horrors charakteristisch sind. Dies wird im Folgenden überprüft.

²⁴ Vgl. Marina Rančić: „Das Unheimliche in der Erzählung und im Film. ‚Der Sandmann‘ von E.T.A. Hoffmann“. In: *Komparatistik online* (2023) (in Druck).

²⁵ Paul Calzoni: „Vampirismus“. In: *E.T.A. Hoffmann Portal*. Berlin: StaBi URL: <https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/portfolio-item/vampirismus/> (19.05.2023). Eine eingehende Analyse dieses Textes würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen, zumal dieser Text E.T.A. Hoffmanns einen Fall von Nekrophagie thematisiert.

²⁶ Ebd.

4. Die *Nosferatu*-Filme

Das Motiv des Vampirs kann als eines der wichtigsten Motive des Horrorfilms betrachtet werden. Die Vampire werden aber auch als ein häufiges Element der modernen Medienwelt wahrgenommen, das seit den 1980er Jahren die Zuschauer besonders stark in das Kino angelockt habe.²⁷ „*Das untote Wesen*“²⁸ repräsentiert

„die Dualität zwischen Leben und Tod“²⁹, „denn es zeigt physisch viele Lebensfunktionen, es bewegt sich, es spricht, etc., da z.B. die Körpertemperatur weit unter der für Lebewesen normalen liegt, kein Herzschlag vorhanden ist oder der Stoffwechsel des Untoten sehr stark von einem menschlichen abweicht – er ernährt sich der Überlieferung nach von Blut.“³⁰

Zwei Filme aus dem 20. Jahrhundert tragen in ihrem Titel den gleichen Namen *Nosferatu* und widmen sich der Veranschaulichung eines Vampirs. Im folgenden Teil werden vor allem diese Filme vorgestellt, aber auch ihr Vorbild, der Roman, wird kurz skizziert, um die lange Tradition des Motivs zu verdeutlichen.

4.1. Bram Stoker: *Dracula*

Die oben erwähnte Epoche der schwarzen Romantik, zu der die Erzählung *Der Sandmann* gehört, ist auch die Epoche, zu der der bekannte Roman *Dracula* gerechnet wird, obwohl es eine Spät-Form beziehungsweise eine Modifikation der Zeit der schwarzen Romantik darstellt³¹. Der im Jahr 1897 von Abraham „Bram“ Stoker veröffentlichte phantastische Roman gilt als einer der Weltklassiker, wie es die hohe Zahl der bis jetzt gedrehten Verfilmungen bestätigt. Die Handlung, die in 27 Kapitel aufgegliedert ist, erzählt über den bekannten Grafen Dracula, dessen Heim ein Schloss in den Karpaten, genauer in Transsylvanien ist. In Formen

²⁷ Vgl. Andrea Duchek: „*Dracula* und seinesgleichen – Eine Untersuchung zu modernen Vampirdarstellungen“. In: Yasmin Hoffmann / Walburga Hülk / Volker Roloff (Hrsg.): *Alte Mythen – Neue Medien*. Heidelberg: Winter 2006, S. 239.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd., S. 239-240.

³¹ Catherine Shelton: *Unheimliche Inskriptionen: Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*. Bielefeld: Transcript 2008, S. 20.

von Tagebuchauszügen, Briefen, Zeitungsausschnitten und Photographien³² stellt Stoker das schauerliche Geschehen dar, in dem der Anwalt Jonathan Harker in das unbekannte Transsylvanien reist, um dem Grafen ein Landstück in London zu verkaufen. Als Resultat seiner Unwissenheit und Naivität wird er vom Grafen, jetzt schon einem klaren und eindeutigen Vampir, unter Verschluss gehalten. Dracula macht sich auf die Reise nach England, um Lucy und Mina zu begegnen. Das führt schließlich zu einem Kampf zwischen dem Bekannten und dem Unbekannten, zwischen den ‚guten‘ Männern (Professor van Helsing, Dr. Seward, Jonathan Harker, Lucy Westenras Verlobtem, Lord Godalming, und Quincey Morris³³) und dem Vampir. Die ‚Guten‘ schaffen es am Ende, den Vampir nach Transsylvanien zurückzubringen und ihn symbolisch vor seinem eigenen Schloss zu zerstören. Die dynamische, unbekannte und von der Religion geprägte Handlung ist nicht umsonst zu einem weltweiten Vorbild in der Literatur, Filmindustrie etc. geworden. Einem Vorbild, das auch den deutschen Film dazu inspiriert hat, den Vampir und die Handlung auf die eigene Art darzustellen:

„Before I left the castle, I so fixed its entrances that never more can the Count enter there Un-Dead.

When I stepped into the circle where Madam Mina slept, she woke from her sleep, and, seeing, me, cried out in pain that I had endured too much.

‚Come!’ she said, ‚come away from this awful place! Let us go to meet my husband, who is, I know, coming towards us.’ She was looking thin and pale and weak, but her eyes were pure and glowed with fervour. I was glad to see her paleness and her illness, for my mind was full of the fresh horror of that ruddy vampire sleep.

And so with trust and hope, and yet full of fear, we go eastward to meet our friends – and him – whom Madam Mina tell me that she know are coming to meet us.”³⁴

³² Vgl. Norman Bos: *Bram Stoker's ‚Dracula’*. München: GRIN Verlag 2011, URL: <https://www.grin.com/document/197022> (19.05.2023).

³³ Vgl. https://www.dieterwunderlich.de/Stoker_Dracula.htm (19.05.2023).

³⁴ <https://www.gutenberg.org/files/345/345-h/345-h.htm#chap26> (19.05.2023).

4.2. F.W. Murnau: *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*

Friedrich Wilhelm Murnau wird als Friedrich Wilhelm Plumpe im Jahr 1888 in Bielefeld geboren. Er gilt als einer der wichtigsten Regisseure des deutschen Stummfilms. Seine Arbeit hat das Weimarer Kino zutiefst geprägt³⁵. Sein Leben hat er in verschiedenen Städten verbracht, aber nie hat er sich von seinen ersten Lieben, dem Theater und dem Film, getrennt. Seinen Nachnamen hat er um 1919 geändert

„in Erinnerung an die oberbayerische Künstlerkolonie, die er mit seinem Freund Ehrenbaum-Degele besuchte. Der Name ‚Plumpe‘ erschien ihm stets als Belastung.“³⁶

Einige von seinen wichtigsten Werken sind: *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922), *Der Letzte Mann* (1924), *Tartüff* (1926), *Faust – Eine Deutsche Volkssage* (1926), *Sunrise – A Song of Two Humans* (1927) und *Tabu* (1931). Sein tragischer Tod bei einem Autounfall in Hollywood im Jahr 1931 hat das Leben eines großen Künstlers vielleicht abgeschlossen, aber nicht in das Vergessen geführt.

Der im Jahr 1922 veröffentlichte Film *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* gilt in der Filmgeschichtsschreibung als die erste filmische Adaption des oben vorgestellten Romans *Dracula*³⁷. Die Änderung des Namens des Vampirs ist das Resultat einer ‚Spare-Aktion‘ der Filmproduktionsfirma Prana, die gedacht hat, um die Romanrechte zu übergehen, sollte man nur den Titel und die Namen ändern³⁸. Gleichwohl hat F.W. Murnau eine Strafe wegen des offensichtlichen Remakes des Romans erhalten. Auch bekam er den Auftrag, den Film und alle seine Kopien zu vernichten. Am Ende ist eine Kopie im Ausland (Frankreich) aufgetaucht³⁹ und so wurde der Klassiker in die Stummfilmgeschichte platziert. Murnau wird wegen dieses Films als „Begründer“ des *Vampirfilmgenres*⁴⁰ betrachtet. Außer der Verbindung mit *Dracula* (1897) haben viele Kritiker auch die Berührungspunkte mit Werken von E.T.A. Hoffmann aufgeführt. So schrieb Lotte H. Eisner in ihrem Buch *Die dämonische Leinwand*:

³⁵ <https://www.murnau-stiftung.de/stiftung/fw-murnau> (07.03.2023).

³⁶ <https://www.murnau-stiftung.de/stiftung/fw-murnau/leben-und-karriere> (07.03.2023).

³⁷ Shelton: *Unheimliche Inskriptionen*, S. 221.

³⁸ Vgl. Thomas Koebner / Kerstin-Luise Neumann (Hrsg.): *Filmklassiker. 1913 – 1946*. Bd. 1. Stuttgart: Philipp Reclam Verlag, 1995, S. 72-74, S. 72.

³⁹ Vgl. Andreas Kilb: „Wasser und Blut durch ein Sieb“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. (06.03.2023.).

⁴⁰ Koebner / Neumann: *Filmklassiker*, S. 72.

„Filme wie *Nosferatu* oder *Der Student von Prag* suchen jene Zeit E.T.A. Hoffmanns aufs neue zu beleben⁴¹“. Über diese Verbindung wird später in der Arbeit detaillierter die Rede sein.

Neben der literarisch vorgeprägten Handlung ist auch wichtig zu betonen, dass die Drehorte „im Freien, in ‚echten‘ Dekors und auf Originalplätzen [...] Lübeck, Wismar, Rostock und [...] den Karpaten“⁴² stattgefunden haben. Bella Balázs beispielsweise schrieb, dass *Nosferatu* wegen der echten Drehorte der erste Film seit *Das Cabinet des Dr. Caligari* sei,

„wo wir nicht vor den gefährlichen Möglichkeiten der Technik, sondern vor den ungekannten Mysterien der Natur Angst bekommen.“⁴³

Für die Kamera war Fritz Arno Wagner verantwortlich und für das Drehbuch Henrik Galeen. Die Darsteller sind: Max Schreck (*Nosferatu*, Graf Orlok), Gustav von Wagenheim (*Hutter*), Greta Schröder (*Ellen*).

Der Film beginnt mit dem glücklichen Paar, Hutter und Ellen, die in der Hafenstadt Wisborg leben. Hutter bekommt von seinem Arbeitgeber den Auftrag nach Transsylvanien zu reisen und dort den Graf Orlok zu besuchen, um mit ihm einen Kaufvertrag für ein altes Haus, das gegenüber dem Haus Hutters liegt, abzuschließen. Seine Reise wird nicht von seiner Frau unterstützt, beziehungsweise sie ahnt etwas Schreckliches. Hutter kommt in ein kleines Dorf in den Karpaten, wo er geplant hat, die Nacht zu verbringen. Die Einheimischen sind von seiner Entscheidung, den Grafen Orlok zu besuchen, schockiert. Dort entdeckt er das Buch über den Vampir *Nosferatu* und obwohl er den Inhalt zunächst ausgelacht hat, nimmt er das Buch mit sich. Da ihn niemand zu dem Schloss fahren will, muss er den weiteren Weg allein gehen. Doch eine mysteriöse Kutsche kommt und fährt ihn schnell zu dem Grafen. Die erste Begegnung findet am Tisch statt und dort wird es schnell klar, dass der Graf eine komische ‚Angewohnheit‘ hat. Nämlich Hutter verletzt sich mit einem Messer und der Graf versucht, sein Blut mit seinem Mund aufzusaugen. Dies Handeln erschreckt Hutter und führt ihn auf einen Stuhl, auf dem er am kommenden Morgen mit Narben am Hals aufwacht.

Die Tatsache, dass er den ganzen Tag allein gewesen ist, motiviert ihn, den Auftrag so schnell wie nur möglich abzuschließen. Am Abend versucht er das, aber das Bild seiner Frau Ellen

⁴¹ Lotte H. Eisner: *Die dämonische Leinwand*. Frankfurt / M.: Kommunales Kino Verlag 1975, S. 105.

⁴² Koebner / Neumann: *Filmklassiker*, S. 72-73.

⁴³ Zit. nach ebd., S. 74.

fällt vor den Grafen Orlok, in Nosferatu erwacht eine versteckte Liebe und überzeugt ihn, den Vertrag zu unterzeichnen.

Die folgende Nacht ist für Hutter chaotisch, weil er die echte Seite des Vampirs kennenlernt. Zur gleichen Zeit hat Ellen Alpträume und schlafwandelt. Den nächsten Tag sind die beiden schon auf den Weg nach Wisborg, Nosferatu in seinem Sarg in einem Schiff, und Hutter auf einem Pferd reitend durchs Land. Das ankommende Schiff führt nicht nur den Blutsauger mit sich, sondern tötet auch alle Matrosen und bringt eine tödliche Pest.

In den folgenden Minuten sind die beiden in Wisborg und Ellen liest aus dem Buch, das Hutter mitgebracht hat, dass nur eine sündlose Frau den Blutsauger töten kann. So entscheidet sie, sich zu opfern und lockt den Vampir in ihr Zimmer, wo er den nächsten Morgen von der Sonne getroffen und zu Staub wird. Die Frau ist tot, Hutter weint und die Pest ist verschwunden.

Die Handlung des Horrorfilms wird durch den klassischen Kampf zwischen Gut und Böse gekennzeichnet. Thomas Kramer stellt fest, dass Murnau den Kampf in der *„Gegenüberstellung visueller Metaphern“*⁴⁴ dargestellt hat: *„Anmut und Hässlichkeit, natürliches Licht und morbider Verfall.“*⁴⁵

Auch die realen Standorte waren für die aktuellen expressionistischen Atelierfilme und ihre Dekoreffekte etwas Neues.⁴⁶ Demzufolge haben auch die relevanten Forschungen gezeigt, dass *„Murnau das verschiedenartigste ikonographische Material der Kunstgeschichte, aber auch das seiner Zeit – etwa das Werk Franz Marcs – für seine Filmästhetik adaptierte und so der Formenentwicklung des Films erschloß.“*⁴⁷

Gregor und Patalas schreiben in ihrer *Geschichte des Films*, wie durch den Filmklassiker das echte Gesicht des Filmmeisters zum Ausdruck kam:

„In ‚Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens‘ [...] ist Murnaus Talent zum erstenmal in jeder Einstellung sichtbar. Nicht bloßer Schock und Gruselschauer werden evoziert, sondern ein sublimiertes Grauen, das häufig aus dem Anblick des Vertrauten aufsteigt. Nicht so sehr vom Gegenstand als von der Art seiner Darbietung wird es suggeriert. Landschaft, Gebäude,

⁴⁴ Thomas Kramer: *Reclams Lexikon des deutschen Films*. Stuttgart: Philipp Reclam Verlag, 1995. S. 240.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Vgl. ebd.

⁴⁷ Koebner / Neumann: *Filmklassiker*, S. 74.

*Menschen: alles gewinnt eine unheimliche Physiognomie. Zitternde Lichtreflexe begleiten den Auftritt des Vampirs Nosferatu. Er bewegt sich im Zeitlupentempo und wächst, indem er auf den Betrachter zugeht, ins Riesenhafte auf. Durch die Bodenluke eines Segelschiffs gesehen, erscheint er aus der Froschperspektive; hinter ihm zeichnet das Netzwerk unheimliche Muster.*⁴⁸

Neben der Erweiterung des deutschen phantastischen Stummfilms und der Tatsache, dass die neuen Vampirfilme ihr Vorbild in Murnaus Werk suchen, hat Lotte H. Eisner in ihrer Arbeit auch bemerkt, dass all das

*„nur als eine Art von Weiterentwicklung romantischer Visionen erscheint und daß eine moderne Technik den Imaginationen einer Traumwelt lediglich neue plastische Form verliehen hat.*⁴⁹

Diese von Eisner erwähnte Traumwelt ist auch für Freuds Werk wichtig, wie beispielsweise für Freuds Analyse der Novelle *Der Sandmann*. Dies wird im Teil 5 der vorliegenden Arbeit analysiert. Zuvor soll jedoch der Film von Werner Herzog vorgestellt werden.

4.3. Werner Herzog: *Nosferatu – Phantom der Nacht*

Der andere Filmautor aus dem deutschsprachigen Raum, der sich mit dem Motiv des Vampirs befasst und der die Motive aus dem Roman *Dracula* und Murnaus Verfilmung wiederverwendet hat, ist Werner Herzog. Herzog hat in seinem Film *Nosferatu – Phantom der Nacht*, der im Jahr 1979 veröffentlicht wurde, weder den Namen des Ungeheuers noch die Haupthandlung geändert. Er hat aber neue Motive, Kritik an der Gesellschaft sowie neue Charakterlinien des Vampirs eingeführt.

Werner Herzog wird als Werner Stipetić im Jahr 1942 in München geboren. Er ist einer der wichtigsten Regisseure des Neuen Deutschen Films. Er hat Geschichte, Literatur- und Theaterwissenschaften in München studiert, aber er hat sein Studium nie beendet. Im Jahr 1963 hat er seine eigene Filmproduktion in München gegründet. Günter Giesenfeld deutet in seiner Arbeit zum Neuen deutschen Film, wie Herzog nie ein Teil einer Filmgruppe gewesen ist, und

⁴⁸ Ulrich Gregor / Enno Patalas: *Geschichte des Films*. München u.a.: C. Bertelsmann Verlag 1973, S. 63.

⁴⁹ Eisner: *Die dämonische Leinwand*, S. 106.

er kann eigentlich als eine selbständige Filmperson betrachtet werden, die das eigene Ich und Dasein beziehungsweise seinen Traum durch die Arbeit der Welt gegeben hat.⁵⁰ Er hat bis jetzt an zahllosen Projekten gearbeitet. Wichtig ist auch, seine Arbeit in den USA zu erwähnen, wo er im Jahr 1966 einen Dokumentarfilm für die NASA gedreht hat. Seine Geschicklichkeit mit den Dokumentarfilmen wird in der Tatsache offensichtlich, dass sein Film *Begegnungen am Ende der Welt* (2007) für den Oskar in der Kategorie bester Dokumentarfilm nominiert wurde. Einige von seinen wichtigen Filmen sind folgende: *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972), *Jeder für sich und Gott gegen alle* (1974), *Woyzeck* (1979), *Grizzly Man* (2005), *Königin der Wüste* (2015) und viele andere.⁵¹ Bemerkenswert ist auch, dass Werner Herzog mit vielen berühmten Hollywood-Stars gearbeitet hat, unter anderem Nicole Kidman, Nicolas Cage, Eva Mendes, Robert Pattinson.

Der 106 Minuten lange Horrorfilm *Nosferatu – Phantom der Nacht*, in dem für die Kamera Jörg Schmidt-Reitwein und für die Musik Florian Fricke und Popol Vuh verantwortlich waren, hat folgende berühmte Schauspieler vor die Kamera geführt: Klaus Kinski (Graf Dracula), Isabelle Adjani (Lucy Harker) und Bruno Ganz (Jonathan Harker).

Herzogs Horrorfilm beginnt mit einer unheimlichen Szene, in der, gefolgt von Musik und in einer langem Kamerafahrt eine Menge von Mumien sichtbar ist. Es folgt eine fliegende Fledermaus, die in Lucys Traum vorkommt. All das ist eine Ouvertüre für die kommende Handlung.

Jonathan Harker ist ein Angestellter eines Maklers, der eines Tages den wichtigen Auftrag bekommt, nach Transsylvanien zu reisen, um dort einem Graf Dracula ein Haus in Wismar zu verkaufen. Seine Frau Lucy, die wegen des Albtraums eine Bedrohung ahnt, versucht die Reise zu verhindern, aber ohne Erfolg. Jonathan reist und kommt in ein kleines Dorf in den Karpaten, wo er bei einer Gruppe von Zigeunern zu übernachten plant. Dort erfährt er von dem Vampir namens Nosferatu und lehnt alle Warnungen ab. Auch die Erkenntnis, dass ihn niemand fahren will und dass er zu Fuß gehen muss, hält ihn nicht auf.

Die lange Reise ist durch die wunderschöne, aber auch einsame und bisweilen gespenstische Natur gekennzeichnet. Am Ende der Szene bringt eine unbekannte Kutsche mit Licht den

⁵⁰ Vgl. Günter Giesenfeld (Hrsg.): *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 1-2: Der neueste deutsche Film. Zum Autorenfilm*. 1985, S. 4.

⁵¹ Vgl. z.B. Slavija Kabić / Marijana Erstić, „Literarische und filmische Kaspar-Hauser-Bilder“. In: *Zagreber Germanistische Beiträge*, H. 15 (2006), S. 53-88.

reisenden Jonathan zu dem Schloss. Dort hat er seine erste Begegnung mit dem Grafen, mit dem er an einem dunklen Esstisch zu essen versucht, aber nur kurz, weil die Verletzung, die mit dem Messer aus Versehen passiert ist, die dämonische Seite des von da an entlarvten Vampir geweckt hat.

Den folgenden Morgen ist Jonathan allein und begegnet einem Kind mit einer Violine, was die Atmosphäre des einsamen Schlosses verstärkt. Den verbliebenen Tag verbringt er schreibend und in Gedanken an seine Frau. Am Abend versucht er, den Vertrag mit Nosferatu abzuschließen und das läuft, wie schon in Murnaus Film, problemlos, weil der Vampir das schöne Bild von Lucy sieht.

Die folgende Nacht ist durch das wahre Gesicht des Vampirs gekennzeichnet und Jonathan erfährt auf die Art, dass die Warnungen wahr waren. Zur gleichen Zeit hat Lucy in Wismar Alpträume und schlafwandelt. Am nächsten Morgen wird sich Jonathan zuerst überzeugen, dass Graf Dracula kein Graf, sondern ein Vampir ist, und das sieht er in Nosferatus Zimmer, wo er ihn schlafend in einem Sarkophag betrachtet.

Im Folgenden gehen beide auf die Reise nach Wismar; Nosferatu direkt in seinem Sarkophag auf einem Schiff und Jonathan nach der Erholung auf dem Pferd, auch das wie bereits bei Murnau. Die Matrosen des Schiffs werden von dem Vampir getötet und das einsame Schiff kommt mit der Pest nach Wismar. Nosferatu läuft durch die Nacht mit seinem Sarkophag zu dem gekauften Haus, wo das Kreuz seine Schwäche repräsentiert. Jonathan kommt nach Hause, aber er erkennt seine Frau Lucy nicht. Danach folgt die erste Begegnung des Vampirs mit Lucy, die wegen eines Kreuzes rasch beendet wird.

Den folgenden Tag liest Lucy, wie schon bei Murnau, das Buch und weiß, was sie tun muss. Obwohl sie den anderen zu erklären versucht, was das Problem ist, nimmt niemand sie ernst. Deswegen beschließt sie, sich dem Vampir zu überlassen und ihn durch die ersten Sonnenstrahlen zu vernichten. Dies passiert, Lucy und Nosferatu sind tot, aber es gibt kein Happyend, sondern ein neuer Vampir ist am Ende da. Jonathan wird nämlich am nächsten Morgen zum Vampir, zum neuen Nosferatu, und reitet, begleitet von dem *Sanctus Dominus* aus der *Cäcilienmesse* von Camille Saint-Saëns (*Messe solennelle en l'honneur de Sainte-Cécile* in G-Dur von 1855) bei Sonnenaufgang in die Weite.

Herzogs Film, obwohl er viel später entstanden ist, trägt offensichtlich in sich die Motive der Romantik. Casper und Linville haben in ihrer Arbeit die romantischen Motive in dem Film Werner Herzogs hervorgerufen und sie analysiert. Auf so eine Art haben sie eine Betonung auf

die Kunstmärchen, die von Tieck und Hoffmann während der Romantik geschrieben wurden, gelegt.

In den erwähnten Kunstmärchen wird das Strebende bzw. das Gesuchte durch die Philosophie des Ideals erweitert. Diese Philosophie, die in der frühen deutschen Romantik vorkommt, wird von den Autoren als eine „Selbstbildung“ bezeichnet und sie sei als ein Produkt der imaginären Arbeit zu betrachten. Diese imaginäre Arbeit werde von einer Sehnsucht nach einer immer schwerer fassbaren Transzendenz getrieben. Die Autoren betonen aber, dass dies durch die psychologische Unklarheit und das Phantastische in den Kunstmärchen unterminiert wird.⁵² Die Sehnsucht, das Imaginäre und das Transzendente kommen m.E. in diesen Genera durchaus vor.

All das steht in einer starken Verbindung mit Herzogs *Nosferatu*. Dessen reale Welt, wie zum Beispiel die Natur, die Gesellschaft, die Beziehungen, wird mit einer besonderen dämonischen Seite konfrontiert, die die Protagonisten in das Unbekannte und Unklare treibt.

Auch die Ebene des Erotischen darf nicht weggelassen werden, weil ihre Kraft nach den Autoren mächtig ist. So

„tendiert die Lösung des narrativen Wunsches zu einem ironischen Zirkel, der den Helden entweder in einer solipsistischen Selbstdarstellung gefangen hält oder ihn durch die Wiederherstellung traditioneller bürgerlich-christlicher Werte ‚rettet‘.“⁵³

Dieser Kampf zwischen dem Dämonischen und dem Religiösen steht bei Werner Herzog im Vordergrund. Das christliche Kreuz steht nämlich in seinem Film besonders markant für eine Abwehr gegen den Angriff des Nosferatu.

Doch wo genau finden wir in den beiden *Nosferatu*-Filmen die Elemente des Unheimlichen? Diese Frage wird im Folgenden beantwortet.

⁵² Vgl. Kent Casper / Susan Linville: “Romantic Inversions in Herzog’s ‘Nosferatu’”. In: *The German Quarterly*, Vol. 64, No. 1 (Winter 1991), S. 18 [Focus: Literature and Film. Wiley on behalf of the American Association of Teachers of German].

⁵³ Ebd., S. 18: „*Erotic fantasy is especially dangerous. In these tales, the trajectory of narrative desire tends toward an ironic circle, either trapping the hero in solipsistic self-imaging or "saving" him through restoration of traditional bourgeois-Christian value.*“

5. Das Unheimliche und seine ästhetischen Wirkungen in der Erzählung und in den Filmen

5.1. Die Augen als die Vorahnung des Unheimlichen

Das Augenmotiv gilt als das wichtigste Motiv der Novelle *Der Sandmann*, das maßgeblich auch zu der Wirkung des Unheimlichen führt. Auf der anderen Seite finden wir dieses Motiv häufig auch in anderen Kunstformen und besonders oft im Film. Aber was macht die Augen so mächtig und warum sind sie so stark, dass sie das von Freud definierte Unheimliche auch in den beiden Filmen repräsentieren?

Freud zeigt in seiner Arbeit, dass die Definition des Unheimlichen durch das Adjektiv *heimlich* gekennzeichnet ist, indem er zu Beginn eine Passage aus Grimms Wörterbuch wiedergibt:

„aus dem heimatlichen, häuslichen entwickelt sich weiter der Begriff des fremden [A]ugen entzogenen, verborgenen, geheimen ...“⁵⁴

Aus dem Zitat wird deutlich, dass das *heimliche* nur klar ist, wenn man es mit dem Gegenbegriff *unheimlich* verbindet, so ist das den „fremde [A]ugen entzogene“ nur eine Vorahnung für das Unheimliche, wie in dem oben gegebenen Zitat definiert.

Das wohl wichtigste Motiv des Unheimlichen in Hoffmanns Erzählung sind die Augen. So wird die düstere Gestalt des Sandmanns schon am Beginn der Novelle mit folgenden Worten beschrieben:

„ein böser Mann, der kommt zu den Kindern, wenn sie nicht zu Bett gehen wollen und wirft ihnen Händevoll Sand in die Augen, dass sie blutig zum Kopf herausspringen, die wirft er dann in den Sack und trägt sie in den Halbmond zur Atzung für seine Kinderchen; die sitzen im Nest und haben krumme Schnäbel, wie die Eulen, damit picken sie der unartigen Menschenkindlein Augen auf“⁵⁵.

Weiter wird dieses Motiv in den alchimistischen Versuchen von Coppélius und Nathanaels Vater sichtbar, besonders in der Szene, als Nathanael anwesend ist. Aber es wird auch beim Tod des Vaters deutlich, der ohne Augen gefunden wird.

⁵⁴ Sigmund Freud: *Das Unheimliche*. Hgg. v. Oliver Jahraus. Ditzingen: Reclam Verlag 2020, S. 14.

⁵⁵ E.T.A. Hoffmann: „Der Sandmann“. In: Oliver Jahraus (Hrsg): *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns ‚Der Sandmann‘*. Stuttgart: Reclam 2019, S. 10.

„Die Figur des Coppelius kann allein durch seinen Namen als ein Symbol für dieses Motiv betrachtet werden. Der Name Coppelius kommt nämlich nicht von ungefähr. Er beruht auf dem alten italienischen Wort ‚coppo‘ (Augenhöhle), wie es in Dantes ‚Göttlicher Komödie‘ zu finden ist.

In der alchemistischen Szene ist es auch wichtig, den Coppelius-Ruf zu erwähnen ‚Augen her, Augen her!‘, der auch ein starker Hinweis auf die Bedeutung dieses Motives von Anfang bis zum Ende ist. Denn die Figur des Coppola, der die unterschiedlichen Brillen und Perspektiven verkauft, ist auch mit einer ähnlichen Äußerung verbunden ‚Sköne Oke- sköne Oke‘^{56, 57}.

Als unheimlich können auch die Augen der Puppe gelten:

„Sie schien mich nicht zu bemerken, und überhaupt hatten ihre Augen etwas Starres, beinahe möchte ich sagen, keine Sehkraft, es war mir so, als schliefe sie mit offenen Augen. Mir wurde ganz unheimlich und deshalb schlich ich leise fort ins Auditorium, das daneben gelegen.“⁵⁸

Durch die Interaktionen zwischen Nathanael und Olimpia wird sichtbar, dass die Augen in dieser Erzählung der wichtigste Teil des Körpers sind. In der Tanzszene, während Nathanael seine neue Geliebte eigentlich als kalt empfindet, wird ihm dennoch durch einen liebevollen Augenblick ganz warm,

„als fingen an in der kalten Hand Pulse zu schlagen und des Lebensblutes Ströme zu glühen.“⁵⁹

Auch das tragische Ende dieser ‚Romanze‘ endet mit blutigen Augen, die aus der Puppe herausgenommen und auf dem Boden liegen, sodass sie Nathanael anstarren. Diese Augenszene führt Nathanael in den Wahnsinn.⁶⁰

Und welche Rolle spielt das Augenmotiv im Film? Im Film begegnen uns die Augen auf mehreren Ebenen. Zum einen handelt es sich um die Augen der Schauspieler. Sie können groß oder klein, geöffnet oder geschlossen, geschminkt oder ungeschminkt sein. Im

⁵⁶ Ebd., S. 25.

⁵⁷ Vgl. Rančić: *E.T.A. Hoffmann: ‚Der Sandmann‘. Das Unheimliche in der Erzählung und im Film*. Split: Philosophische Fakultät 2021, S. 11. (BA-Arbeit). Vgl. auch E.T.A. Hoffmann: „Der Sandmann“, S. 25.

⁵⁸ Ebd., S. 18.

⁵⁹ Ebd., S. 28.

⁶⁰ Vgl. Rančić: *E.T.A. Hoffmann: ‚Der Sandmann‘*, S. 11 – 12.

⁶⁰ Vgl. ebd.

expressionistischen Stummfilm sind sie häufig stark geschminkt und weit aufgerissen und/oder in einem somnambulen, unheimlichen Traum verschlossen. Am besten kommen sie im Film in den Nah- und in den Detailaufnahmen zum Ausdruck.

Nicht zu vergessen ist auch das Auge des Zuschauers, der sich in den Augen der Protagonisten spiegelt, weil ihm diese ‚heimlich‘ sind. Oder der Zuschauer distanziert sich stark von den ‚unheimlichen‘ (Augen der) Protagonisten.

Und schließlich ist in diesem Zusammenhang auch die Linse der Kamera zu nennen, das Kameraauge also, das das Geschehen aufnimmt, es verlebendigt und somit erfahrbar macht, in dem analysierten Film-Genre häufig im Modus des Unheimlichen, wie weiter unten erläutert wird. Auch in den beiden *Nosferatu*-Filmen ist nämlich kein anderes Motiv so stark ausgeprägt wie das der Augen.

Starke Schminke, ein Wechsel zwischen Kamera-Einstellungsgrößen wie Nah, Groß und Detail geben den Augen und dem Blick eine zusätzliche Bedeutung. So beginnt die Handlung in Murnaus *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922) mit dem Satz:

„Warum hast du sie getötet.....die schönen Blumen...?!⁶¹“

gefolgt von einer nahen Kamera-Einstellungsgröße, in der der Blick von Ellen und der gesagte Satz das Ende des Films vorhersagen.

Auf der anderen Seite beginnt die Handlung von Werner Herzogs *Nosferatu – Phantom der Nacht* (1979) mit einem Albtraum, mit einem Blick nach innen also, und der schockierte Blick Lucys wiederum kann auch das Ende des Films repräsentieren und antizipieren, d.h. vorwegnehmen.

In beiden Fällen spiegeln die weit aufgerissenen Augen der Schauspielerinnen das Unheimliche. Bei Murnau ist dies gekoppelt an die Vorahnung und die Trauer, bei Herzog hat Lucy in ihrem Traum nicht nur das Unheimliche, sondern, so scheint es, auch das Grauensvolle, das kommen wird, gesehen.

⁶¹ Friedrich Wilhelm Murnau (1922): *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*. TC 04:38.

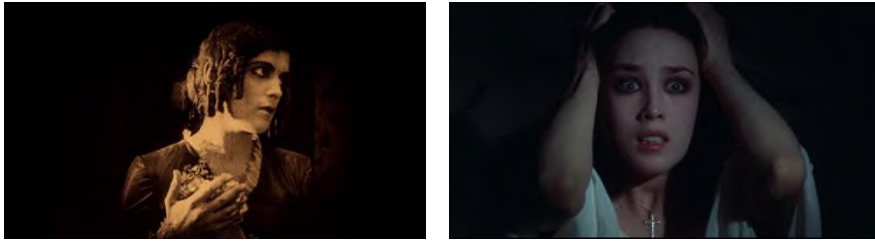


Abbildung 1 Abbildung 2

Das, was besonders auffällig ist, sind die Szenen in Murnaus Film, die vor der ersten Begegnung mit Nosferatu passieren. Da nämlich die Rede von einem Stummfilm ist, sind auch die Mimik und die Gestik sehr stark und expressiv. So wird in den Szenen, in denen Hutter bei dem einheimischen Einwohner übernachtet, klar, wie die Mimik und Gestik verwendet werden, um die ästhetische Wirkung des Unheimlichen auszulösen: die Mimik und die Gestik sind nämlich stark, expressiv und verstörend, die Augen stets überbetont.⁶²

Béla Balázs hat in seiner Arbeit den sogenannten sichtbaren Menschen und die Macht der Mimik und Gestik, die in den Stummfilmen eine enorme Rolle spielen, analysiert. Er geht hier auf das innere Erlebnis und die Tatsache ein, dass man nicht alles mit Worten sagen muss und dass einige Dinge nicht mit Worten erlebt werden können⁶³:

„Der Stummfilm kennt die trennenden Mauern der Sprachverschiedenheit nicht. Die Mimik der anderen betrachtend und begreifend, ertasten wir nicht nur unsere gegenseitigen Gefühle, wir erlernen sie auch. Die Geste ist nicht nur ein Produkt des Affekts, sondern auch seine Erweckerin.“⁶⁴



Abbildung 3

⁶² Zum Gesicht im Stummfilm vgl.: Frank Kessler: „Das Gesicht im Kino der Attraktionen“. In: Wolfgang Beilenhoff u.a. (Hrsg.): *Gesichtsdetektionen in den Medien des zwanzigsten Jahrhundert*. Siegen: Universi 2006, S. 9-23 und Petra Löffler: „Filmgesicht“. Die Rede vom Gesicht im frühen Film. In: ebd., S. 25-51.

⁶³ Vgl. Béla Balázs: „Der sichtbare Mensch“. In: Franz-Josef Albersmeier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, 3. durchges. u. erw. Aufl. 1998, S. 224-233.

⁶⁴ Ebd., S. 230.



Abbildung 4

Mir scheint: Freud hat das Unheimliche als etwas, was verborgen bleiben sollte, definiert und E.T.A. Hoffmann hat in seiner Novelle das Verborgene durch die unheimliche Darstellung der Augen erreicht. Friedrich Wilhelm Murnau hat dies folglich, wahrscheinlich unbewusst, in seinem Stummfilm wiedergegeben. Das von mir als unheimlich Wahrgenommene bezieht sich zunächst vor allem auf die starke Mimik und Gestik. Ausgehend von dem Augenmotiv bei Hoffmann und Freud kann so behauptet werden, dass die Überbetonung der Augen im expressionistischen Film eine vergleichbare ästhetische Wirkung des Unheimlichen in sich trägt.

Doch auch ein weiteres Element des Unheimlichen kommt in den beiden *Nosferatu*-Filmen zum Vorschein: Heutzutage scheint es ungewöhnlich, nicht sofort die kompletten Informationen über irgendetwas zu bekommen. Murnau hingegen hat bei den Zuschauern ein gewisses Gefühl der Unwissenheit erweckt, was die Wirkung des Unheimlichen noch mehr verstärkt. Ich möchte damit sagen, dass die angedeutete Unwissenheit, Ambivalenz und Vagheit, die im Zuschauer entstehen, vielleicht die nächste Konsequenz des von Freud definierten Unheimlichen sind. Etwas Ähnliches schreibt Helmut Hühn in einer Arbeit, in der er auf Jentschs Definition des Unheimlichen zurückgegriffen hat:

„Für ihn indiziert das Gefühl des U. vor allem ‚psychische Unsicherheit‘ dem Neuartigen und Unvertrauten gegenüber, die dem menschlichen Wunsch ‚nach einer intellektuellen Herrschaft über die Umwelt‘ zuwiderläuft.“⁶⁵

Auf der anderen Seite spielen die Augen auch eine Rolle bei Herzog, aber die anderen Motive, die im weiteren Text geschildert werden, bringen hier das Unheimliche vielleicht noch stärker zum Vorschein.

⁶⁵ Helmut Hühn: „Das Unheimliche“. In: Joachim Ritter / Karlfried Gründer / Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie online*. Basel: Schloss Verlag 2017, S. 172-174.

5.2. Die übernatürlichen Dimensionen: Die Figuren Olimpia und Nosferatu

Die Figuren Olimpia und Nosferatu verstecken in sich auf je unterschiedliche, aber durchaus vergleichbare Weise das sog. Paranormale. Bereits Sigmund Freud hat der Figur der Puppe ihre Relevanz gegeben, aber er hat diese Relevanz auch reduziert, indem er sich mehr auf die Figur des Sandmanns fokussiert hat⁶⁶. Trotzdem hat die Puppe in der Erzählung wie auch die Figur des Vampirs im Roman und in den Filmen zum Erwecken des Wahnsinns im jeweiligen Werk beigetragen, wie im Folgenden erläutert wird.

Die Puppe Olimpia, die von Professor Spalanzani aus Holz gebaut wurde, hat den jungen Student Nathanael verführt, sodass er seine geliebte Clara vergessen hat. Die Puppe, die nicht mehr als „Aha, aha“ sagt und die eiskalt ist, hat Nathanaels psychische Gesundheit absolut in Frage gestellt und all seinen akademischen Erfolg in die Richtung des Untergangs gelenkt. In diesem Fall bezieht sich Freud auf Jentschs Unsicherheits-Motiv

„ob etwas belebt oder leblos sei, und wenn das Leblose die Ähnlichkeit mit dem Lebenden zu weit treibt“⁶⁷.

Dies ist nur eine Einführung *„der belebt scheinenden Puppe“⁶⁸*, wie es Freud sagt. Weiter geht Freud in die Richtung der Angst, die mehr durch die Figur des Sandmanns geprägt wird. Die Puppe Olimpia wird von Freud nämlich durch eine reale Begegnung mit einer Patientin begründet.⁶⁹

Freud stellt den Wunsch und den Glauben des Kindes auf den Höhepunkt seiner Analyse. Das Kind glaubt, dass die Puppe lebendig sein kann, wenn man sie auf eine bestimmte Art betrachtet, und er geht in die Richtung, dass die Kinder bis zu einem gewissen Lebensjahr keinen Unterschied zwischen lebendig und unlebendig bemerken können. All das greift auf ein infantiles Moment zurück, das nicht negativ interpretiert sein muss, sondern

„das Kind hat sich vor dem Beleben seiner Puppen nicht gefürchtet, vielleicht es sogar gewünscht. Die Quelle des unheimlichen Gefühls wäre also hier nicht eine Kinderangst, sondern ein Kinderwunsch oder auch nur ein Kinderglaube. Das scheint ein Widerspruch;

⁶⁶ Vgl. Freud: *Das Unheimliche*, S. 21.

⁶⁷ Ebd., S. 30.

⁶⁸ Ebd., S. 25.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 32.

möglicherweise ist es nur eine Mannigfaltigkeit, die späterhin unserem Verständnis förderlich werden kann.“⁷⁰

Freud geht noch einen Schritt weiter und greift auf den Terminus *Animismus* zurück. Er beschreibt, wie das Narzisstische in einer starken Verbindung mit dem Glauben steht, dass man mit Gedanken allmächtig sein kann bis hin zu der Ebene, dass man die Welt kontrollieren kann.⁷¹ So schrieb er:

„Es scheint, daß [sic!] suchen wir alle in unserer individuellen Entwicklung eine diesem Animismus der Primitiven entsprechende Phase durchgemacht haben, [sic!] daß sie bei keinem von uns abgelaufen ist, ohne noch äußerungsfähige Reste und Spuren zu hinterlassen, und daß [sic!] alles, was uns heute als ‚unheimlich‘ erscheint, die Bedingung erfüllt, daß [sic!] es an diese Reste animistischer Seelentätigkeit rührt und sie zur Äußerung anregt.“⁷²

Dieser sogenannte Kinderwunsch könnte auch in den *Nosferatu*-Filmen der Fall sein, wenn auch radikalisiert und pervertiert. Schließlich haben wir in den Filmen eine Legende, die von den Einheimischen von einer Generation zur anderen weitergegeben wird. Diese Legende wird aus der Perspektive des Ehemanns (Hutter, Jonathan) in den beiden Filmen ausgelacht. Trotz des Verhöhrens nimmt er das Buch mit der Legende mit sich auf die Reise und so demonstriert er den verdrängten und vielleicht gewünschten Glauben. Doch ob sein manisches Lesen des Buches vor Nosferatus Angriff als ein Zweifeln verstanden werden kann, bleibt fragwürdig.

Noch eine weitere Übereinstimmung kann man zwischen der Erzählung und den Filmen finden, und diese kann besonders relevant für das von Freud beschriebene Kinderbedürfnis nach der Spannung sein. Wie es auch Lotte Eisner mit Blick auf E.T.A. Hoffmanns Novelle *Der Sandmann* in ihrem Buch *Die dämonische Leinwand* schreibt:

„Nichts war mir lieber, als schauerliche Geschichten von Kobolden, Hexen, Däumlingen usw. zu hören oder zu lesen.“⁷³

Ob Nathanaels Kinderwunsch oder besser seine Kindheitsgewohnheit ihn auch auf eine Ebene mit den Protagonisten der Filme stellt und was Freud dazu dachte, kann heute nur noch

⁷⁰ Ebd., S. 32.

⁷¹ Vgl., ebd., S. 40.

⁷² Ebd.

⁷³ Lotte H. Eisner: *Die dämonische Leinwand*, S. 106.

vermutet werden. Ein geradezu infantiler Spaß an der Spuk- und Vampirgeschichte ist jedenfalls auch bei Hutter/Jonathan zu bemerken.



Abbildung 5

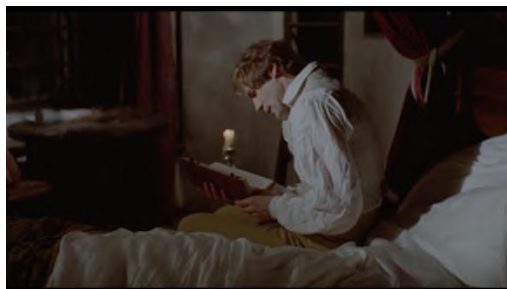


Abbildung 6

Eine weitere Szene, die möglicherweise auch von einem Kinderwunsch begleitet wird, ist die, in der sich Lucy für die Rettung der Welt opfert. Heike Hurst ist in ihrer Arbeit sehr kritisch mit dieser Szene umgegangen. Sie schreibt:

„hier setzt meine ungeheure irritation ein. diese kalkulierte hingäbe lucies, die einen sinn hat, denn sie will das ende des Schreckens, wird zu einer ihres Sinnes beraubten, also überflüssigen hingäbe einer sexuell ausgebeuteten, vergewaltigten frau, die ihr leben umsonst einsetzt, denn da liegt die änderung herzogs. der vampirisierte jonathan reitet davon, die ‚pest‘ weiter zu verbreiten, ihr opfer ist für die katz, für die ratten, wieder einmal hat man eine frau mit einem

*diskurs über die liebe und mit dem mit leidheischenden nicht sterben dürfen reingelegt.*⁷⁴
[Rechtschreibung des Zitats wurde beibehalten, Anm. der Autorin.]

Dieser verdrängte Kinderwunsch ist vielleicht nicht auf den ersten Blick bemerkbar. Aber die Tatsache, dass Lucy den Wunsch gehabt hat, sich für die Welt zu opfern und auf so eine Art den Mann, der sie verkennt, zu retten und besonders mit dem Wissen, dass sie sexuell missbraucht sein wird, gibt der kompletten Interpretation eine noch unheimlichere Konnotation.

Die Puppe, in die sich Nathanael verliebt hat und die ihn in den Wahnsinn geführt hat, kann auch teilweise als ein Äquivalent für das Verhalten zwischen Nosferatu und Hutter/Jonathan in den Filmen gesehen werden. In den beiden Filmen hat der Vampir die Protagonisten in Verwirrung geführt. Die Szene, in der die Figuren aus dem Fenster gefallen und schwer erkrankt sind, kann ähnlich betrachtet werden, wie die, in der Nathanael nach dem Ausbruch des Wahnsinns zu Hause im Bett liegt.

Anscheinend fehlt hier jedoch die erotische Komponente bzw. diese wird auf die Beziehung Ellen-Nosferatu bzw. Lucy-Nosferatu verlagert. Gleichwohl kann der untote Vampir auch als eine Umdeutung des Puppenmotivs verstanden werden, als eine Figur, die das Gefühl des Unheimlichen zunächst in den Protagonisten und darauffolgend in den Lesern bzw. in den Zuschauern stiftet.

5.3. Die verschiedenen Formen des Ichs: Das Motiv des Doppelgängers

Ein weiteres wichtiges Motiv der schwarzen Romantik ist das des Doppelgängers, also die Möglichkeit das Ich, das Sein aus einer anderen Person bzw. Perspektive zu erleben.

In der Erzählung *Der Sandmann* wird die Antwort auf die Frage gesucht, ob Coppola, Coppelius und Sandmann dieselbe Person sind. Freud stellt in seiner Arbeit fest, dass Nathanael die ganze Zeit richtig lag:

⁷⁴ Vgl. zur Frau als Bild und zur Opferung weiblicher Figuren in Verbindung mit Freuds Unheimlichem immer noch Elisabeth Bronfen: *Nur über ihre Leiche: Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2004, S. 162ff.

„Der Schluß [sic!] der Erzählung macht es ja klar, daß [sic!] der Optiker Coppola wirklich der Advokat Coppelius und also auch der Sandmann ist.“⁷⁵

Dieser von Freud festgestellte Satz ruft Widersprüche hervor. Es stellt sich die Frage, wie kann das so klar sein, dass eine Person drei unterschiedliche Figuren in sich vereint, die in verschiedenen Lebensphasen von Nathanael aufgetaucht sind. Auf der anderen Seite, wenn das so selbstverständlich ist, wie kann dann das Motiv des Doppelgängers als unheimlich interpretiert werden (und es wird von Freud teilweise als unheimlich interpretiert), wenn hier nach seinen eigenen Worten keine Rede von einer intellektuellen Unsicherheit sein kann⁷⁶:

„Ich glaube, daß [sic!] diese Motive den Eindruck des Unheimlichen mitverschulden, wenngleich es nicht leicht ist, ihren Anteil an diesem Eindruck isoliert herauszugreifen.“⁷⁷

Freud erklärt weiter durch verschiedene Beispiele, wie das Gleiche, wenn es mehrmals auftritt, unheimlich wirkt.⁷⁸ Diese Wirkung widersetzt sich jedoch der Logik. Nicole A. Sütterlin geht in ihrer Arbeit auf die von Hoffmann geschriebenen Sätze der Novelle ein, die sich gegen die Logik des Psychoanalytikers stellen:

„Im Zeichen aufgeklärter Logik und mit Bezug auf zeitgenössische psychologisch-psychiatrische Theorien argumentierend, entlarvt Clara den von Nathanael gefürchteten ‚gespenstische[n] Unholds als Phantom unseres eigenen Ichs‘, als reine Projektion des ‚Innern‘ ohne Referenz in der ‚wahre[n] wirkliche[n] Außenwelt‘ (12 f., 17, 16/18, 15, 13).“⁷⁹

Gerald Bär wiederum schreibt in seiner komplexen Arbeit, „unter den doppelgängerhaften Gestalten ist und bleibt die am häufigsten filmisch dargestellte der Vampir.“⁸⁰ Auch in den *Nosferatu*-Filmen kann das Doppelgängermotiv gefunden werden, besonders in dem Doppelleben des Vampirs. In einem Moment ist er in den beiden Filmen nur ein normaler Graf, der seinen Besitz durch den Kauf eines weiteren Hauses vergrößern will. Im anderen

⁷⁵ Freud: *Das Unheimliche*, S. 22.

⁷⁶ Vgl. ebd.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Vgl. ebd.

⁷⁹ Nicole A. Sütterlin: „Phantom unseres eigenen Ichs‘ oder ‚verfluchter Doppelgänger‘? Über die Unentscheidbarkeit von Hoffmanns ‚Der Sandmann‘“. In: Oliver Jahraus (Hrsg): *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns ‚Der Sandmann‘*. Stuttgart: Reclam 2016, S. 91.

⁸⁰ Gerald Bär: *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*. Niederlande: Brill, 2021, S. 619.

Augenblick ist er ein Monstrum, dessen Dasein und Aktionen Leben verändern und vernichten kann.

Auch der Arbeitgeber, der Hutter bzw. Jonathan nach Transsylvanien schickt, bekommt durch das Ankommen des ‚Meisters‘ eine neue Konnotation, weil auch er, wie die Figuren des Vaters von Nathanael und die des Professors Spalanzani, einen Teilnehmer unbekannter Rituale repräsentiert.

All das greift wieder auf die erwähnte ‚intellektuelle Unsicherheit‘ zurück, die wiederum wegen eines Mangels an Informationen und eines verdrängten Doppellebens wirksam wird.

In Herzogs Verfilmung spielt das Motiv des Doppelgängers eine noch größere Rolle. Wie bereits geschrieben, ist das Filmende bei Herzog durch die Verwandlung von Jonathan in einen Vampir markiert. Die scheinbar passive Haltung von Jonathan im letzten Teil des Films weckt beim Zuschauer vielleicht zuerst das Gefühl des Mitleids, weil er seine Frau nicht erkennen kann; vielleicht steht er noch unter dem Schock des Vampirangriffs. Aber das Ende wirft alle ähnlichen Interpretationen beiseite und zeigt, wie die Gestalt des Nosferatus seinen Nachfolger bekommt, dessen Doppelleben jetzt erst beginnt. Auf so eine Art stirbt Nosferatu nicht, sondern er lebt in Jonathan weiter, was an Freuds Sätze erinnert:

„Denn der Doppelgänger war ursprünglich eine Versicherung gegen den Untergang des Ichs, eine ‚energische Dementierung der Macht des Todes‘ (O. Rank) und wahrscheinlich war die ‚unsterbliche‘ Seele der erste Doppelgänger des Leibes.“⁸¹

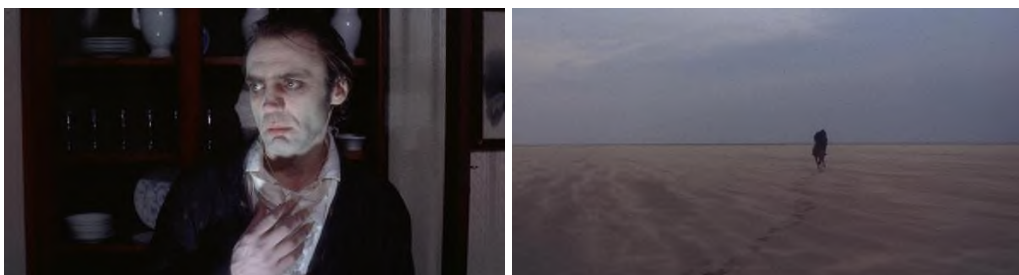


Abbildung 7

Auch Kyle Stine befasst sich in seiner Arbeit mit dem von Freud zitierten Otto Rank, der den Doppelgänger mit der Macht des Schattens vergleicht.

„Rank weist darauf hin, dass in diesen Traditionen ‚der Schatten gleichbedeutend mit der menschlichen Seele ist‘ und oft als ‚ein tatsächliches spirituelles Wesen‘ und ein ‚schützender

⁸¹ Freud: *Das Unheimliche*, S. 31.

*Geist, der gleichzeitig mit dem Kind geboren wird‘ angesehen wird.*⁸² [Übersetzung der Autorin]

Die oben angesprochene Korrespondenz zwischen dem Schatten und dem Unheimlichen findet ihre Entsprechung im Motiv des Doppelgängers, ja „*der Schatten aller Figuren*“ und die Möglichkeiten „*technischer Kunstfertigkeit im Kino*“ rufen „*die unheimlichsten Reaktionen*“ hervor, so Stine.⁸³ [Übersetzung der Autorin] Damit wird das Unheimliche m.E. als ein Merkmal medialer Welt stilisiert.

5.4. Störer der Liebe: Die Figuren Sandmann und Nosferatu

Das, was den Filmen und der Erzählung gemeinsam ist, ist das Ende. Die letzte Filmeinstellung stellt den Tod der Protagonisten dar. Bei E.T.A. Hoffmann verfolgen wir das Sterben Nathanaels und in den Filmen den Tod der Grafen, aber auch den Tod der Frauen. Nathanael wird von seinem Trauma, dem kommenden Wahnsinn, der übernatürlichen Puppe Olympia und besonders von dem Ursprung aller Flüche, dem Sandmann, in den Tod getrieben und folglich fährt danach seine Geliebte Clara mit ihrem Leben weiter fort.

Auf der anderen Seite repräsentiert das Opfern der Frauen als der ‚einzige‘ Ausweg aus der Pest und der Bedrohung des Vampirs den zwecklosen Tod, über den scheinbar keine Dankesrede gehalten wird, vor allem in Herzogs Film, in dem am Ende ein ‚neuer‘ Vampir entsteht.

Obwohl der Tod immer als ein starkes Motiv in der Literatur aber auch in den Filmen vorkommt, trägt dieses Motiv nichts Unheimliches in sich. So schreibt Freud in seiner Arbeit *Zeitgemäßes über Krieg und Tod*, dass der Tod als ein Motiv in der fiktionalen Welt (Literatur, Theater und in diesem Fall auch Film) den Lesern/Zuschauern als eine Versöhnung mit dem obligatorischen Ende dienen kann.⁸⁴ Trotz der Tatsache, dass der Tod nichts Konkretes mit dem Unheimlichen zu tun haben muss, führt das wahrscheinlich zum Verdrängen.

⁸² Kyle Stine: „Repressed Light: Cinema, Technics, and the Uncanny“. In: *Discourse*, vol. 38, no. 3, (2016), S. 419.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Vgl. Duchek: „Dracula und seinesgleichen“, S. 246.

Und wie verhält sich das in der Erzählung *Der Sandmann*? Freud deutet in seiner Analyse der Erzählung darauf hin, dass kein anderes Motiv so stark das Unheimliche verkörpert wie die Gestalt des Sandmanns:

„Diese kurze Nacherzählung wird wohl keinen Zweifel darüber bestehen lassen, daß [sic!] das Gefühl des Unheimlichen direkt an der Gestalt des Sandmannes, also an der Vorstellung der Augen beraubt zu werden haftet [...].“⁸⁵

Diese erwähnte Vorstellung, die Augen zu verlieren, wird weiterhin von dem Autor mit der Kastrationsangst verglichen:

„Man mag es versuchen, in rationalistischer Denkweise die Zurückführung der Augenangst auf die Kastrationsangst abzulehnen; man findet es begreiflich, daß [sic!] ein so kostbares Organ wie das Auge von einer entsprechend großen Angst bewacht wird, ja man kann weitergehend behaupten, daß [sic!] kein tieferes Geheimnis und keine andere Bedeutung sich hinter der Kastrationsangst verberge. Aber man wird damit doch nicht der Ersatzbeziehung gerecht, die sich in Traum, Phantasie und Mythos zwischen Auge und männlichem Glied kundgibt, und kann dem Eindruck nicht widersprechen, daß [sic!] ein besonders starkes und dunkles Gefühl sich gerade gegen die Drohung das Geschlechtsglied einzubüßen erhebt, und daß [sic!] dieses Gefühl erst der Vorstellung vom Verlust anderer Organe den Nachhall verleiht.“⁸⁶

Eine ähnliche Gestalt erscheint in den Figuren des Vampirs. Schließlich nimmt Nosferatu seinen Opfern das Blut, das als die ‚Flüssigkeit des Lebens‘ bezeichnet werden kann und schickt so die abgesaugten Körper in die ewige Ruhe. Für Freud wären dabei zwei Fragen wichtig:

„Denn warum ist die Augenangst hier mit dem Tode des Vaters in innigste Beziehung gebracht? Warum tritt der Sandmann jedesmal als Störer der Liebe auf?“⁸⁷

Der Begründer der Psychoanalyse antwortet:

„Er entzweit den unglücklichen Studenten mit seiner Braut und ihrem Bruder, der sein bester Freund ist, er vernichtet sein zweites Liebesobjekt, die schöne Puppe Olympia, und zwingt ihn selbst zum Selbstmord, wie er unmittelbar vor der beglückenden Vereinigung mit seiner

⁸⁵ Freud: *Das Unheimliche*, S. 21.

⁸⁶ Ebd., S. 23.

⁸⁷ Ebd.

wiedergewonnenen Clara steht. Diese sowie viele andere Züge der Erzählung erscheinen willkürlich und bedeutungslos, wenn man die Beziehung der Augenangst zur Kastration ablehnt, und werden sinnreich, sowie man für den Sandmann den gefürchteten Vater einsetzt, von dem man die Kastration erwartet.“⁸⁸

Zwischen den beiden Filmhandlungen und den von Freud gestellten Thesen bestehen m.E. starke Korrelationen. In den drei analysierten Werken, in der Erzählung und in den beiden Filmen, folgen wir den unheimlichen Trägern des Todes: in der Erzählung ist dies die Gestalt des Sandmanns und in den Filmen die des gleichnamigen Blutsaugers Nosferatu. Die Gestalt des Nosferatus tritt auch als der Störer der Liebe auf, dessen Lebensmotive sind, die Frauen zu töten, die Ehemänner in Verwirrung zu setzen (und sie auch in den Wahnsinn zu treiben) und die gesamte Stadt in einen Friedhof zu verwandeln.

Das Auftauchen des Vampirs wie auch das Auftauchen des Sandmanns zerstört Beziehungen und weckt plötzlich die Frage nach dem Realen und dem Irrealen auf. So ist für Clara der Sandmann nur eine Geschichte, so wie auch für Jonathan und Hutter am Anfang der beiden Filme die Legende über den Nosferatu in Transsylvanien. Vielleicht ist Nosferatus sexuelles Verlangen nach Ellen oder Lucy nur der Wille, durch die sexuelle Aktivität ‚lebendig‘ zu sein. Für den Zuschauer erweckt dieser Wille das ähnliche Gefühl des Unheimlichen wie das Berauben der Augen.

Die Wirkung des Unheimlichen entsteht auch in der Thematisierung des Teilens der Intimität mit den Unbekannten (in der Richtung des sexuellen Missbrauchs). Peter Beicken beispielsweise greift auf den Begriff der Mutterfixierung zurück, die nach ihm in den Szenen der Selbstopferung der weiblichen Hauptfigur in Murnus *Nosferatu* deutlich wird,

*„wenn der verzweifelt säuglingshafte Nosferatu hinter dem Gitterfenster sehnsuchtsvoll zu Ellen hinüberstarrt, als sie ihm die Botschaft ‚Ich liebe Dich‘ ins Kissen steckt und, beide Fensterflügel aufreißend, sich ihm offeriert.“*⁸⁹

Das Verlangen des „Babys“⁹⁰ (Nosferatu) nach seiner „Mutter“⁹¹ (Ellen) verhält sich komplementär zu Nathanaels Vaterverlust. Bei Nosferatu wird somit der klassische

⁸⁸ Ebd. S. 24.

⁸⁹ Peter Beicken: *Literaturwissen: Wie interpretiert man einen Film?* Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2004, S. 68.

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 67.

⁹¹ Vgl. ebd.

Ödipuskomplex deutlich. Nathanaels Suche nach dem Sandmann hingegen ist die Suche nach der letzten Person, die in der Verbindung mit dem tragisch gestorbenen Vater steht, mit einem Trauma also, das bei Nathanael zu einem deutlichen Narzissmus führt. Eine ausführliche psychoanalytische Interpretation dieser beiden Motive bzw. psychologischen Syndrome (Ödipuskomplex und Narzissmus) würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

Für die ästhetische Wirkung des Unheimlichen in den beiden Filmen scheint etwas anderes wichtig zu sein. So beschrieben Casper und Linville, wie Herzog

*„das romantische ‚Streben‘ als eine Form der Selbsttäuschung dar[stellt]; er beschwört das Suchmuster herauf, während er gleichzeitig sein Verlangen als Blindheit und seine Bewegung als Stasis entlarvt. Die häufigen Anspielungen auf romantische Motive dienen dazu, das Bewusstsein des Zuschauers in ein Terrain ironisch unterbotener Antizipationen zu versetzen.“*⁹² [Übersetzung der Autorin]

Kristina Jaspers wiederum äußert, wie die Filme der Weimarer Republik (zu denen Murnaus *Nosferatu* gehört) auf dem Boden des Wissens über die Psychoanalyse und über das Optisch-Unbewusste entstehen.⁹³ Und Lotte Eisner zeigt, wie bestimmte Einstellungen den Blutsauger unheimlich machen:

*„Murnau [...] erstrebt eine direktere Bewegung und läßt [sic!] seinen Vampir drohend auf die Kamera zuschreiten; hier kommt die unheimliche Gestalt mit einer fast unerträglich werdenden Langsamkeit heran. Murnau ist sich bewußt [sic!], welche visuelle Macht ineinander übergehende, überraschend montierte Einstellungen haben können. So fügt er zwischen die Einstellung, in der in der Tiefe der Vampir sichtbar wird, das Zuschlagen der Tür ein. Er richtet die Kamera auf diese Tür, hinter der das Verderben lauert und immer näher rückt. Die Tür wird von unsichtbarer Hand geöffnet, und nun drängt sich die Einstellung dazwischen, die den aufs Bett zurück geflüchteten jungen Mann zeigt, bis schließlich in einer neuen Einstellung der riesig gewordene Vampir in seiner ganzen Schauerlichkeit erscheint.“*⁹⁴

Weiterhin geht Lotte Eisner auf das Beispiel der Filmvorführung im Grand Café in Paris ein, wo sich die Zuschauer

⁹² Casper / Linville: *Romantic Inversions in Herzog's Nosferatu*, S. 23.

⁹³ Vgl. Kristina Jaspers: „Psychoanalyse“. In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn und der Deutschen Kinemathek (Hrsg.): *Film in der Weimarer Republik. Kino der Moderne*. Dresden: Sandstein Verlag 2018, S. 88-93.

⁹⁴ Eisner: *Die dämonische Leinwand*, S. 100.

„unwillkürlich erschrocken auf ihren Sitzen zurückwarfen, weil Lumières in den Bahnhof einfahrende Lokomotive riesengroß auf sie zuzufahren schien.“⁹⁵ Sie schließt daraus, dass auf die gleiche Art die sich nähernde Figur des Nosferatus „als unheimliche Drohung auf uns [zukommt] und [...] uns zusammenschrecken [lässt].“⁹⁶

Eine weitere wichtige Filmtechnik, dessen rätselhafte Wirkung Max Reinhardt erkannt hat, ist der Schatten.⁹⁷ Das Schattenspiel dient in den beiden Filmen dazu, die ästhetische Wirkung des Unheimlichen im Zuschauer zu erwecken und das sehr markant mit dem Auftauchen der Figur des Nosferatus,

„den wir die Treppe hinaufsteigen sehen, oder er hängt sich einem Aasgeier vergleichbar über den Schlafenden.“⁹⁸



Abbildung 8 Abbildung 9

Das konstante Schattenspiel mit der Figur des Vampirs macht die Figur unvollständig. Es weckt das Gefühl, dass sich etwas im Raum befindet, aber der Zuschauer kann die komplette Erscheinung nicht sehen, kann sie vielleicht nur raten, was in direkter Verbindung mit Freuds „intellektuellen Unsicherheit“⁹⁹ steht.

„Das Unheimliche wäre eigentlich immer etwas, worin man sich sozusagen nicht auskennt. Je besser ein Mensch in der Umwelt orientiert ist, destoweniger leicht wird er von den Dingen oder Vorfällen in ihr den Eindruck der Unheimlichkeit empfangen.“¹⁰⁰

Man kann sich also gegen das Unheimliche in den beiden Filmen nicht wehren.

⁹⁵ Ebd., S. 101.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 133.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Freud: *Das Unheimliche*, S. 7.

¹⁰⁰ Ebd.

An dieser Stelle möchte ich die Ausführungen über die beiden Filme beenden und abschließend wieder zur ideengebenden Erzählung zurückkehren, zu E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann*. Es ist nämlich E.T.A. Hoffmanns Figur der Clara, die oft als das Vorbild der Aufklärung in der Erzählung wahrgenommen wird.¹⁰¹ Sie ist das beste Beispiel für den Kampf gegen die Unwissenheit und das Unheimliche. Ihre Figur bleibt nämlich durch die ganze Erzählung sich selber treu. Claras aufklärerisches Denken und ihr Widerstand gegen den Glauben an die Gestalt des Sandmanns hat sie vielleicht am Ende gerettet:

„Nach mehreren Jahren will man in einer entfernten Gegend Clara gesehen haben, wie sie mit einem freundlichen Mann, Hand in Hand vor der Türe eines schönen Landhauses saß und vor ihr zwei muntre Knaben spielten. Es wäre daraus zu schließen, daß [sic!] Clara das ruhige häusliche Glück noch fand, das ihrem heitern lebenslustigen Sinn zusagte und das ihr der im Innern zerrissene Nathanael niemals hätte gewähren können.“¹⁰²

Vielleicht ist dieses versöhnliche, ja positive Ende der Erzählung ein Hinweis darauf, dass in der Literatur das Unheimliche nicht die Oberhand gewinnt. In den beiden analysierten Filmen wird das Unheimliche spätestens in der Tragik und der Ausweglosigkeit des Endes zu dem Grauensvollen und Entsetzlichen, es wird zum Horror.

¹⁰¹ Nicole A. Sütterlin: „Phantom unseres eigenen Ichs‘ oder ‚verfluchter Doppelgänger‘? Über die Unentscheidbarkeit von Hoffmanns ‚Der Sandmann‘“. In: Oliver Jahraus (Hrsg): *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns ‚Der Sandmann‘*. Stuttgart: Reclam 2016, S. 91.

¹⁰² Hoffmann: *Der Sandmann*. Projekt Gutenberg 1875. (<https://www.projekt-gutenberg.org/etahoff/sandmann/sandmann.html>)

6. Schlussfolgerung

Sigmund Freuds Schrift *Das Unheimliche* zeigt die Vielschichtigkeit des Hauptbegriffs, und in gewisser Hinsicht macht das den Artikel für weitere Interpretationen offen. Dies ermöglicht es auch, die von Freud gegebene Analyse der Novelle *Der Sandmann* mit den *Nosferatu*-Filmen in Verbindung zu setzen und die Motive, wie die Augen, das Paranormale, der Doppelgänger und der Tod, die in allen drei analysierten Werken auf verschiedene Arten dargestellt sind, miteinander zu vergleichen. Durch die Analyse ist klar geworden, dass die erwähnten Motive in jedem Werk eine andere Rolle spielen, aber sie kommen immer zu ihrem Ausgangspunkt (in diesem Fall Freuds Schrift *Das Unheimliche*) zurück.

So sind die Darstellungen und die ästhetischen Wirkungen der Augen, des Paranormalen, des Doppelgängers und des Todes unheimlich, weil sie am Ende in sich immer das Ungesagte, das Verdrängte und das dem menschlichen Verstand Ungeklärte tragen.

Um all das noch deutlicher zu machen, greife ich wieder auf das dritte Kapitel zurück, wo Freud über das Unheimliche ‚des Erlebens‘ und ‚der Fiktion‘ spricht und wo er klarmacht, dass das reale Leben nicht die gleiche Perzeption des Unheimlichen hervorruft:

„Das Unheimliche des Erlebens kommt zustande, wenn verdrängte infantile Komplexe durch einen Eindruck wieder belebt werden oder wenn überwundene primitive Überzeugungen wieder bestätigt scheinen.“¹⁰³

Auf der anderen Seite:

„Das Unheimliche der Fiktion –; der Phantasie, der Dichtung –; verdient in der Tat eine gesonderte Betrachtung. Es ist vor allem weit reichhaltiger als das Unheimliche des Erlebens, es umfaßt [sic!] dieses in seiner Gänze und dann noch anderes, was unter den Bedingungen des Erlebens nicht vorkommt. [...]

Das paradox klingende Ergebnis ist, daß [sic!] in der Dichtung vieles nicht unheimlich ist, was unheimlich wäre, wenn es sich im Leben ereignete, und daß [sic!] in der Dichtung viele Möglichkeiten bestehen, unheimliche Wirkungen zu erzielen, die fürs Leben wegfallen.“¹⁰⁴

¹⁰³ Freud: *Das Unheimliche*, S. 60.

¹⁰⁴ Ebd.

Folglich kann ich sagen, es ist nicht die Gestalt des Sandmanns oder die des Vampirs oder das Beleben der Puppe oder der neugeborene Vampir noch die Augen als ein Organ oder der Tod als ein Teil des Lebens, die das Unheimliche wecken. Es sind die Macht der Dichtung und die Komplexität des Films als Medium oder besser noch: die Kunst allgemein.

E.T.A. Hoffmann hat durch seinen Schreibstil bei den Lesern das Gefühl des Unheimlichen geweckt. Auf der anderen Seite haben F.W. Murnau und Werner Herzog, die fast die gleiche Handlung verarbeitet haben, bei den Zuschauern wiederum das Gefühl des Unheimlichen ausgelöst, indem sie die jeweils neuste Technik der Filmindustrie, die 1922 und 1979 verfügbar gewesen ist, genutzt haben. Und es ist nicht allein die Handlung dafür verantwortlich, die auf den Roman *Dracula* zurückgeht, sondern v.a. die Art wie die Handlung, die Figuren, das Bild, die Musik, die Mimik, die Gestik und die Sprache dargestellt sind und wie ihre ästhetische Wirkung mit dem Unheimlichen korrespondiert.

Folgender Satz von Freud ist auch für die Filme tonangebend:

*„Für den Dichter sind wir aber in besonderer Weise lenkbar; durch die Stimmung, in die er uns versetzt, durch die Erwartungen, die er in uns erregt, kann er unsere Gefühlsprozesse von dem einen Erfolg ablenken und auf einen anderen einstellen und kann aus demselben Stoff oft sehr verschiedenartige Wirkungen gewinnen.“*¹⁰⁵

Somit ist das Ziel der Masterarbeit erreicht, wurden doch in der Arbeit die Parallelen zwischen der Erzählung, der Schrift und den Filmen herausgearbeitet. Ein weiterer Gedanke, der hier verfolgt wurde, lautet, dass die sog. schwarze Romantik für all das verantwortlich ist.

Allein die Frage, ob E.T.A. Hofmann der ‚unerreichte Meister des Unheimlichen (in der Dichtung)‘ sei, lasse ich unbeantwortet, weil die von mir analysierten Werke und Kunstformen alle die Wirkung des Unheimlichen hervorrufen. Und so überlasse ich diese Frage dem Urteil jedes Einzelnen.

¹⁰⁵ Ebd., S. 64.

7. Literaturverzeichnis

7.1. Primärliteratur

Freud, Sigmund: *Das Unheimliche*. In: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, Bd. 5 (1919), S. 297-324.

Freud, Sigmund: *Das Unheimliche*. Hgg. v. Oliver Jahraus. Ditzingen: Reclam Verlag 2020.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Der Sandmann*. Projekt Gutenberg 1875.
<https://www.projekt-gutenberg.org/etahoff/sandmann/sandmann.html> (15.05.2023.)

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: „Der Sandmann“. In: Jahraus, Oliver (Hrsg): *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann*. Stuttgart: Reclam 2019.

7.2. Sekundärliteratur

Balázs, Béla: „Der sichtbare Mensch“. In: Franz-Josef Albersmeier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, 3. durchges. u. erw. Aufl. 1998, S. 224-233.

Bär, Gerald: *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*. Niederlande: Brill 2021.

Beicken, Peter: *Literaturwissen: Wie interpretiert man einen Film?* Stuttgart: Reclam 2004, S.68.

Bos, Norman: *Bram Stoker's ‚Dracula‘*. München: GRIN Verlag 2011.
<https://www.grin.com/document/197022>

Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche: Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2004.

Casper, Kent / Susan Linville: “Romantic Inversions in Herzog’s ‘Nosferatu’”. In: *The German Quarterly*, Vol. 64, No. 1, (Winter 1991), S. 18 [Focus: *Literature and Film*. Wiley on behalf of the American Association of Teachers of German].

- Duchek, Andrea: „Dracula und seinesgleichen – Eine Untersuchung zu modernen Vampirdarstellungen“. In: Yasmin Hoffmann / Walburga Hülk / Volker Roloff (Hrsg.): *Alte Mythen – Neue Medien*. Heidelberg: Winter 2006, S. 239-250.
- Eisner, Lotte H.: *Die dämonische Leinwand*. Frankfurt/M.: Verlag Kommunales Kino 1975.
- Fricke, Hannes: „Psychoanalyse und Traumtheorie“. In: Oliver Jahraus (Hrsg.): *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann*. Stuttgart: Reclam 2016, S. 177-196.
- Giesenfeld, Günter (Hrsg.): *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 1-2 (1985) [Thema: *Der neueste deutsche Film. Zum Autorenfilm*].
- Gregor, Ulrich / Enno Patalas: *Geschichte des Films*. München u.a.: Bertelsmann 1973.
- https://www.dieterwunderlich.de/Stoker_Dracula.htm
- <https://www.murnau-stiftung.de/stiftung/fw-murnau>
- <https://www.murnau-stiftung.de/stiftung/fw-murnau/leben-und-karriere>
- Hühn, Helmut: „Das Unheimliche“. In: Joachim Ritter / Karlfried Gründer / Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie online*. Basel: Schloss Verlag 2017, S. 172-174.
- Jaspers, Kristina: „Psychoanalyse“. In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn und der Deutschen Kinemathek (Hrsg.): *Film in der Weimarer Republik. Kino der Moderne*. Dresden: Sandstein 2018, S. 88-93.
- Kabić, Slavija / Marijana Erstić, „Literarische und filmische Kaspar-Hauser-Bilder“. In: *Zagreber Germanistische Beiträge*. H. 15 (2006), S. 53-88.
- Kaus, Rainer J.: *Der unheimliche Umgang mit dem Unheimlichen in der Rezeption von E.T.A. Hoffmanns Sandmann*. Berlin: Schmidt 2019.
- Kessler, Frank: „Das Gesicht im Kino der Attraktionen“. In: Wolfgang Beilenhoff u.a. (Hrsg.): *Gesichtsdetektionen in den Medien des zwanzigsten Jahrhundert*. Siegen: Universi 2006, S. 9-23
- Kilb, Andreas: „Wasser und Blut durch ein Sieb“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/nosferatu-ausstellung-in-berlin-die-kunst-der-vampire-18725360.html> (06.03.2023.).

- Koebner, Thomas / Kerstin-Luise Neumann: *Filmklassiker. 1913 – 1946*. Stuttgart: Philipp Reclam Verlag, 1995. Band 1.
- Kramer, Thomas: *Reclams Lexikon des deutschen Films*. Stuttgart: Reclam 1995.
- Liewerscheidt, Dieter: *Der Anteil des Phantastischen und seine Erzähler in E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann*. Berlin: Schmidt 2019.
- Löffler, Petra: „Filmgesicht“. Die Rede vom Gesicht im frühen Film. In: Wolfgang Beilenhoff u.a. (Hrsg.): *Gesichtsdetektionen in den Medien des zwanzigsten Jahrhundert*. Siegen: Universi 2006, S. 25-51.
- Lohmann, Hans-Martin: *Sigmund Freud zur Einführung*. Hamburg: Junius 2002.
- Neumann, Michael: „E.T.A. Hoffmann“. In: Walter Killy (Hrsg.): *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*. Bd. 5. Gütersloh/München: Bertelsmann 1990, S. 413-415.
- Rančić, Marina: „Das Unheimliche in der Erzählung und im Film. ‚Der Sandmann‘ von E.T.A. Hoffmann“. In: *Komparatistik online* (2023) (in Druck).
- Rančić, Marina: *E.T.A. Hoffmann: „Der Sandmann.“ Das Unheimliche in der Erzählung und im Film*. Split: Philosophische Fakultät 2021, S. 9-10 (BA-Arbeit).
- Safranski, Rüdiger: *Romantik. Eine deutsche Affäre*. München: Hanser 2007.
- Shelton, Catherine: *Unheimliche Inskriptionen: Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*. Bielefeld: Transcript 2008.
- Stine, Kyle: “Repressed Light: Cinema, Technics, and the Uncanny”. In: *Discourse*, vol. 38, no. 3, (2016), S. 419.
- Sütterlin, Nicole A.: „Phantom unseres eigenen Ichs‘ oder ‚verfluchter Doppelgänger‘? Über die Unentscheidbarkeit von Hoffmanns ‚Der Sandmann‘“. In: Oliver Jahraus (Hrsg): *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann*. Stuttgart: Reclam 2016, S. 84-100.
- Weber, Christian P.: “Narrating (against) the Uncanny: Goethe’s ‘Ballade’ versus Hoffmann’s ‘Der Sandmann’”. In: *Goethe Yearbook*, 26 (2019), 1, S. 79-100.

8. Filmverzeichnis

Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens. D 1922, Reg.: Friedrich Wilhelm Murnau.

Nosferatu – Phantom der Nacht. BRD/FR, Reg.: Werner Herzog.

9. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1, S.27: Friedrich Wilhelm Murnau (1922): *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*. TC 04:37.

Abbildung 2, S.27: Werner Herzog (1979): *Nosferatu – Phantom der Nacht*. BRD/FR. TC 02:31.

Abbildung 3, S.27: Friedrich Wilhelm Murnau (1922): *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*. TC 13:09.

Abbildung 4, S.28: Friedrich Wilhelm Murnau (1922): *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*. TC 17:23, TC 17:25.

Abbildung 5, S.31: Friedrich Wilhelm Murnau (1922): *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*. TC 31:00, TC 31:03, TC 31:19.

Abbildung 6, S.31: Werner Herzog (1979): *Nosferatu – Phantom der Nacht*. BRD/FR. TC 45:31

Abbildung 7, S.34: Werner Herzog (1979): *Nosferatu – Phantom der Nacht*. BRD/FR. TC 1:45:18, TC 1:45:52.

Abbildung 8, S.39: Friedrich Wilhelm Murnau (1922): *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*. TC 33:58.

Abbildung 9, S.39: Werner Herzog (1979): *Nosferatu – Phantom der Nacht*. BRD/FR. TC 46:05.

Marina Rančić

***DARSTELLUNGEN UND ÄSTHETISCHE WIRKUNGEN DES UNHEIMLICHEN IN
HOFFMANNS ERZÄHLUNG DER SANDMANN UND IN DEN NOSFERATU-
FILMEN VON MURNAU UND HERZOG***

ABSTRACT

Die E.T.A. Hoffmann Novelle *Der Sandmann* hat nach der Veröffentlichung von Sigmund Freuds Artikel „Das Unheimliche“ im Jahr 1919 stark an Bekanntheit gewonnen. Die Art wie Freud das Unheimliche wahrnimmt und es durch Beispiele aus der Novelle, aber auch aus der psychologischen Erfahrung begründet, hat indirekt für die folgende Masterarbeit Motivation geliefert. Nämlich wird in der vorliegenden Arbeit das Unheimliche als ein selbständiges Konzept verstanden, in den *Nosferatu*-Filmen aus den Jahren 1922 und 1979 untersucht sowie in Verbindung mit der Novelle gesetzt. Ziel dieser Arbeit ist es somit, den Begriff des Unheimlichen zu ergründen und seine Darstellungen und seine ästhetischen Wirkungen in der Erzählung und besonders in den beiden Verfilmungen durchzuleuchten. Wegen einer deutlichen Affinität zwischen der Epoche der schwarzen Romantik, dessen Vorbilder *Der Sandmann* und *Dracula* sind, und den beiden Filmen, die hundert und mehr Jahre später entstanden sind, ist zu erwarten, dass die Figuren und die Handlungen in den Filmen den Anforderungen von Freuds Definition nicht mehr ganz entsprechen. In dieser Arbeit wird somit ausgehend von Freud und in einem Vergleich der Novelle mit den beiden Filmen versucht, das Unheimliche zu finden und es zu begründen. Die Motive, die dabei besonders stark in den Fokus geraten, sind die Augen, das Paranormale, der Tod und der Doppelgänger.

Schlagwörter: „Der Sandmann“, E.T.A. Hoffmann, Sigmund Freud, „Das Unheimliche“, Friedrich Wilhelm Murnau, „Nosferatu – Eine Symphonie des Grauen“, Werner Herzog, „Nosferatu – Phantom der Nacht“

Marina Rančić

PRIKAZI I ESTETSKI UČINCI SABLASNOG U HOFFMANNOVOJ NOVELI DER SANDMANN (PJEŠČULJAK) I FILMOVIMA NOSFERATU OD MURNAUA I HERZOGA

SAŽETAK

E.T.A. Hoffmannova novela "Der Sandmann" (Pješčuljak) postala je poznata nakon publikacije Sigmund Freudova članka "Das Unheimliche" (Sablasno) 1919. Način na koji Freud uočava sablasno i opravdava ga primjerima iz novele, ali i iz psihološkog rada, posredno je bila i motivacija za ovaj diplomski rad. Naime, sablasno je shvaćeno kao pojam za sebe, istražuje se u filmovima *Nosferatu* iz 1922. i 1979. te se povezuje s novelom. Stoga je cilj ovog rada proniknuti u koncept sablasnog i ispitati njegove prikaze i estetske učinke u noveli, a posebno u dvjema filmskim adaptacijama. Zbog jasne srodnosti između epohe crne romantike kojoj pripadaju "Der Sandmann" i *Dracula* te filmovima koji su snimljeni stotinu i više godina kasnije za očekivati je kako likovi i radnja u filmovima neće u potpunosti odgovarati prvotnim Freudovim interpretacijama. Krećući od Freuda u usporedbu novele i filmova ovo djelo pokušava pronaći sablasno i opravdati ga. Motivi koji su posebno u fokusu su oči, paranormalno, smrt i dvojnik.

Ključne riječi: „Der Sandmann“, E.T.A. Hoffmann, Sigmund Freud, „Das Unheimliche“, Friedrich Wilhelm Murnau, „Nosferatu – Eine Symphonie des Grauen“, Werner Herzog, „Nosferatu – Phantom der Nacht“

Marina Rančić

REPRESENTATIONS AND AESTHETIC EFFECTS OF THE UNCANNY IN HOFFMANN'S TALE THE SANDMAN AND IN THE NOSFERATU FILMS BY MURNAU AND HERZOG

ABSTRACT

The E.T.A. Hoffmann novella “The Sandman” gained much popularity after the publication of Sigmund Freud’s article “The Uncanny” in 1919. The way Freud perceives the uncanny and justifies it through examples from the novella, but also from psychological experience, has indirectly provided motivation for the following Master’s thesis. Namely, this thesis understands the uncanny as an independent concept, examines it in the *Nosferatu* films from 1922 and 1979, and relates it to the novella. The aim of this thesis is thus to explore the idea of the uncanny and to examine its representations and aesthetic effects in the novella and especially in the two film adaptations. Because of an apparent affinity between the era of black romanticism, whose models are “The Sandman” and *Dracula*, and the two films, which were made a hundred or more years later, it is to be expected that the characters and the plots in the movie no longer quite meet the requirements of Freud’s definition. In this paper, therefore, starting from Freud and comparing the novella with the two films, an attempt is made to find the uncanny and justify it. The motifs that come into extreme focus are the eyes, the paranormal, death, and the double.

Keywords: “The Sandman”, E.T.A. Hoffmann, Sigmund Freud, “The Uncanny”, Friedrich Wilhelm Murnau, “Nosferatu – A Symphony of Horror”, Werner Herzog, “Nosferatu – Phantom of the Night”

Plagiatserklärung

„Ich versichere, dass ich die schriftliche Hausarbeit selbstständig angefertigt und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Alle Stellen, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken entnommen sind, habe ich in jedem einzelnen Fall unter genauer Angabe der Quelle (einschließlich des World Wide Web sowie anderer elektronischer Datensammlungen) deutlich als Entlehnung kenntlich gemacht. Dies gilt auch für angefügte Zeichnungen, bildliche Darstellungen, Skizzen und dergleichen. Ich nehme zur Kenntnis, dass die nachgewiesene Unterlassung der Herkunftsangabe als versuchte Täuschung bzw. als Plagiat gewertet und mit Maßnahmen bis hin zur Zwangsexmatrikulation geahndet wird.“

Split, 10. September 2023.

Marina Renner

SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja MARINA RANČIĆ, kao pristupnik/pristupnica za stjecanje zvanja magistra/magistrice NJEMAČKOG JEZIKA I KNJIŽEVNOSTI / PEDAGOGIJE, izjavljujem da je ovaj diplomski rad rezultat isključivo mojega vlastitoga rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranoga rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga diplomskoga rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Split, 10.09.2023.

Potpis

Marina Rančić

**Izjava o pohrani i objavi ocjenskog rada
(završnog/diplomskog/specijalističkog/doktorskog rada - podcrtajte odgovarajuće)**

Student/ica: MARINA RANČIĆ

Naslov rada: DARSTELLUNGEN UND ÄSTHETISCHE WIRKUNGEN DES
UNHEIMLICHEN IN HOFFMANN'S ERZÄHLUNG DER SANDMANN UND IN DEN
NOSFERATU- FILMEN VON MURNAU UND HERZOG

Znanstveno područje i polje: FILOLOGIJA

Vrsta rada: DIPLOMSKI RAD

Mentor/ica rada (ime i prezime, akad. stupanj i zvanje):
Izv.prof.dr.sc. Marijana Eršić

Komentor/ica rada (ime i prezime, akad. stupanj i zvanje):
Prof.dr.sc. Eldi Grubišić Pulišelić

Članovi povjerenstva (ime i prezime, akad. stupanj i zvanje):
Doc. dr. sc. Mirca Müller
Silvija Ugrina, lekt.

Ovom izjavom potvrđujem da sam autor/autorica predanog ocjenskog rada (završnog/diplomskog/specijalističkog/doktorskog rada - zaokružite odgovarajuće) i da sadržaj njegove elektroničke inačice u potpunosti odgovara sadržaju obranjenog i nakon obrane uređenog rada.

Kao autor izjavljujem da se slažem da se moj ocjenski rad, bez naknade, trajno javno objavi u otvorenom pristupu u Digitalnom repozitoriju Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Splitu i repozitoriju Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (u skladu s odredbama Zakona o visokom obrazovanju i znanstvenoj djelatnosti (NN br. 119/22).

Split, 10.09.2023.

Potpis studenta/studentice: Marina Rančić

Napomena:

U slučaju potrebe ograničavanja pristupa ocjenskom radu sukladno odredbama Zakona o autorskom pravu i srodnim pravima (111/21), podnosi se obrazloženi zahtjev dekanici Filozofskog fakulteta u Splitu.