

Regina Karl

Un, der
Vampir –
Versuch einer
Analogie

Dem Kino und der Psychoanalyse wird häufig eine Wahlverwandtschaft unterstellt. Was sie beide umtreibt – ein Phänomen der Masse einerseits, eine Gerichtetheit auf das Subjekt andererseits –, ist jedoch von verschiedener Art. Die Technik des Sprechens und die Technologie der Reproduzierbarkeit bleiben einander in weiten Teilen versperrt. Sigmund Freuds Skepsis, mehr noch seine bewusste Zurückweisung jeglicher Avancen, kinematografische Montage mit dem freien Spiel der Assoziationen in Analogie zu setzen, sind in diesem Zusammenhang ein ebenso vertrautes Skript wie die Fusion von Kino und Psychoanalyse selbst. Man stelle sich nur vor, Freud hätte sich am Ende doch hinreißen lassen, das Drehbuch zu G. W. Pabsts *Geheimnisse einer Seele*, dem Versuch eines »populärwissenschaftlichen psychoanalytischen Films«¹, zu diktieren. Als sein Schüler Karl Abraham 1925 auf Drängen des US-Produzenten Samuel Goldwyn um Freuds Mitwirken bittet und sogar bemerkt, »dass der Plan im Wesen unserer Zeit liegt und dass er bestimmt ausgeführt wird, und wenn nicht mit uns, dann von unberufener Seite«², lässt Freud diese Anfrage kalt. Er entgegnet lakonisch: »Mein Haupteinwand bleibt, dass ich es nicht für möglich halte, unsere Abstraktionen in irgendwie respektabler Weise plastisch darzustellen.«³ Das Repräsentationsparadigma des neuen Mediums Film, das vermag, alles zur Darstellung zu bringen, das benjaminische Optisch-Unbewusste erstmalig erfahrbar zu machen, kollidiert hier deutlich mit Freuds »unhaltbarer Anmaßung«⁴ über unbewusste seelische Vorgänge.

Die Häufungen der Partikel »un-« in seiner programmatischen Schrift zum Unbewussten von 1915 ist dabei bemerkenswert und spitzt sich auf die Undarstellbarkeit dessen zu, was keinen Bezug zur Zeit, keine Rücksicht auf Realität und keine Logik des Widerspruchs kennt.⁵ Der Kult des All-Sichtbarmachens im Kino steht dem allzu Unsichtbaren in der psychoanalytischen Kur gegenüber. Freud hat das Medium Kino – im doppelten Sinn des Wortes als technische Apparatur und spiritistischem Kommunikationsmittel – gut verstanden.

Darum nehme ich es mir heraus, das gleichzeitige Aufkommen von Kino und Psychoanalyse nicht historisch zu verstehen, son-

dern die Affiziertheit des Kinos der Zwischenkriegszeit mit Freuds Thesen zu traumatischen Zwangsneurosen als Anlass zur Spekulation über *un* zu nehmen. Unheimliche Charaktere, besessen von Mordlust, verfolgt von Wahnvorstellungen und fremdgesteuert von despotischen Autoritäten flimmern über die Bildschirme der Weimarer Zeit. In der entzauberten Gesellschaft fortgeschrittener Industrialisierung blühen Okkultismus und Science-Fiction auf, entspinnt sich eine absurde Sehnsucht nach der Technologie als magischem Kniff hin zu einer möglichst unverstellten, unmittelbaren Welt. »[A]ll these media and mediums«⁶, wie Laurence Rickels in den *Vampire Lectures* sagt.

Vampire

Unmittelbarkeit: An diesem Begriff scheint bereits die zentrale Qualität von *un* durch: das Weder-Noch-Sein dieser Vorsilbe, die Gleichzeitigkeit von Affirmation und Negation, die sie dem Wort einspeist, an das sie sich heftet. *Un* verneint nicht schlicht den Begriff, an den es andockt, sondern rüttelt vielmehr an dessen semantischem Gehalt, verstärkt in manchem Fall sogar dessen Bedeutung: Das Udenkbare, zum Beispiel, muss erst den kompletten Raum des Denkens durchschreiten, bevor es dem Verstand als absolutes Skandalon erscheinen kann.

Im Falle des wunderlichen Arsenal an Protagonist*innen des Weimarer Kinos – den Somnambulen, Golems und Cyborgs, die mit dem Unsichtbaren, Unbekannten und Untoten spielen – stiftet *un* die produktive Verästelung von Gegensätzen wie Technologie und Zauberei, naiver Fortschrittsutopie und reaktionärer Romantisierung des Vergangenen. *Un* kittet diese ungleichen Paare, mehr noch – es verstetigt sich in ihnen.

Was ich damit meine, möchte ich mit einer Filmfigur erklären, die dem *un* sozusagen nebenher läuft, nämlich Nosferatu, der Vampir.⁷ Das Wesen und Wirken des Vampirs auf der Leinwand triggert ganz ähnliche Effekte wie die wohl wichtigste Silbe der Psychoanalyse. An dieser Stelle sollte ich zumindest erwähnen, dass Friedrich Wilhelm Murnaus *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922), eine unautorisierte Filmadaption des Bram Stoker Klassikers *Dracula*, einen festen Platz in der Reihe psychoanaly-

tisch informierter Lektüren beansprucht: Der Vampir wurde zum Beispiel als Über-Ich, Triebfigur oder Kriegstrauma gedeutet.⁸ Manche dieser Zuschreibungen sind durchaus faszinierend, werden aber bei einer genaueren Lektüre der jeweiligen freudschen Referenztexte zu Traumdeutung, Lustprinzip und Massenpsychologie teils unplausibel. Vampire lassen sich leider nur schlecht »psychoanalysieren«, dafür sind sie viel zu ephemere. Nahtlos, fast kapriziös bewegt sich Nosferatu zwischen Raum und Zeit, zwischen Leben und Tod und steht damit den Mitteln und Möglichkeiten des Kinos sehr nahe, das in die Ritzen dessen vordringt, was dem Auge in der Regel unbemerkt bleibt. Murnaus Film, der dieses Jahr 100 Jahre alt wird, erzählt die Geschichte des jungen Maklers Hutter, der in Transsilvanien dem Grafen Orlok ein Haus in seiner Heimatstadt Wisborg vermittelt. In der Nacht wird Hutter vom Grafen in Gestalt des Vampirs heimgesucht. Bevor sich Orlok den Weg nach Wisborg bahnt, befällt Hutter's Frau Ellen bereits eine Ahnung des drohenden Unglücks. Am Ende opfert sie sich dem Vampir, der im Morgenlicht verglüht.

Recycling

Un als Vampir? Ich sollte hinzufügen, dass in diesem Analogieschluss, den ich hier versuche zu ziehen, für manche*n etwas Bemühtes liegen mag. Muss man denn immer alles mit etwas anderem erklären? Meine Beschäftigung mit *un* als Mitherausgeberin dieses Bandes fiel mit einer intensiven Auseinandersetzung mit Murnaus Film zusammen: Ich unterrichtete diesen Stoff regelmäßig in meinen Seminaren und habe kürzlich einen kleinen Workshop zum hundertjährigen Jubiläum des Films organisiert.⁹ Die urkomischen Winkelzüge Murnaus, die man allerdings erst bei genauem Hinsehen entdeckt, ließen mir seinen Vampir mehr und mehr ans Herz wachsen. Bei all dem Entsetzen, das er verbreitet, ist er doch eine Randgestalt, die eigentlich im Zentrum stehen sollte und nichts anderes tut, als dieses Recht einzufordern. *Un* wiederum hat mich in dieser Zeit zunehmend ratlos gemacht. Ich mag einem *confirmation bias* auf beiden Seiten unterliegen, wenn mir plötzlich mehr und mehr Gemeinsamkeiten zwischen *un* und dem Vampir ins Auge fielen. Aber eventuell geht es genau

darum: *Un* setzt ein Überschäumen an semantischem Material in Gang, ist jedoch gleichzeitig ein Sprachbild aus zwei gespiegelten Lettern: *u* und *n*. Eine glückliche sprachliche Fügung, die mit dem Vokabular des Films gesprochen eine Montage wäre. Ein Meister der Montage ist auch Murnaus Vampir. Er entkoppelt Raum und Zeit, fügt Orte und Menschen zu neuen Konstellationen zusammen und ist deshalb zugleich eine Verkörperung des Kinos. Montiere nun ich diese beiden Bilder zusammen, wäre meine Idee, dass sich die Silbe *un* als Vampir lesen lässt, als grammatische Wiedergängerin, die das Wort zu sich selbst zwingt. Sehen wir, ob das funktioniert:

An Murnaus Adaption des Vampirstoffs ist besonders interessant, wie er Orlok durchwegs als Chimäre auftreten lässt, eine Kippfigur, die bei Ankunft Hutters am Schloss in einer atemberaubenden und zur filmgeschichtlichen Ikone gewordenen Kutschfahrt zwischen schwarz und weiß changiert.¹⁰ Der Vampir ist ein Untoter, der nicht allein zur Geisterstunde schwerelos aus dem Sarg entsteigt, sondern auch seine gesamte Umwelt animiert: Die Nachtgestalt öffnet Türen von Geisterhand und lässt leblose Holzsärgen in der grellen Mittagssonne notfalls auch ohne ihr aktives Zutun auf Reisen gen Wisborg gehen. Das Changieren zwischen Leben und Tod und der gleichzeitige Animismus des Vampirs sind Qualitäten, die sich auch im Zuge von *un* einstellen. Orlok ist sowohl Träger als auch Überträger, Medium und Matrix einer rastlosen Unentschlossenheit; er* sie überschreitet die Binarismen von Leben und Tod, Männlichem und Weiblichem, Fakt und Fiktion ebenso wie *un* die Worte, an die es sich heftet, im Dazwischen ihrer Negation und Affirmation suspendiert. Was daran animistisch und belebend ist, lässt sich gut an einer Beobachtung nachvollziehen, die Murnaus Team als Inspiration für den Vampirfilm gedient haben soll, nämlich eine Spinne, die ihrer Beute das Blut aussaugt.¹¹ Die Spinne, die dem Film den Atem einhaucht, in dem sie doch eigentlich die letzten Lebenskräfte nimmt, treibt nichts Geringeres als ihr Unwesen. Nicht nur insofern sie sich immer wieder als stille Begleiterin des Vampirs in den Filmstoff spinnt: Orloks hagere Statur, die staksigen Bewegungen gepaart mit einer Kamera in leichter Untersicht, lassen den Vampir zum Teil selbst spinnenhaft erscheinen.¹² Was die

Spinne verdeutlicht, ist Vernetzung: Zwar mag das, was sie aus-saugt, an Leben gewinnen, jedoch beginnt die Transformation bereits zuvor, wenn die Beute ins Netz geht. Hilflos klebt sie an den Verstrickungen der Spinnenfäden und fügt sich schließlich in das organische Ganze der aufgespannten Matrix. Eine Art Recycling. So oder ähnlich verhält es sich auch mit *un*: Mit kaum merkbarer Sollbruchstelle haftet sich die Silbe eng an das Wort und verdeutlicht den affirmativen Rest im Negativen, das Nein, das auch ein Ja zu etwas anderem ist. Wo sie in einem ersten Zug den negativen Gehalt eines Wortes zu aktualisieren scheint, lässt die Partikel ihre Vorrangstellung jedoch hinter sich und wird mit dem Wort eins. Nicht um es unschädlich zu machen, sondern um dessen latent gehaltenes semantisches Potenzial – das durchaus Verwirrung stiften kann – zu aktualisieren. *Untot*, um ein Beispiel zu geben, ist eben nicht allein das Nicht-ganz-tot-Sein. Es geht hier vielmehr um die Frage, ob und wie man überhaupt tot sein darf: Das Wort betont die Nähe zum Leben, die gerade in dem steckt, was als Totes neben den Lebenden hergeht. Im Untoten kommt der Tod zu sich selbst, entpuppt sich als stete Wiederkehr dessen, was gegen das Leben drängt. Freud hat das den Todestrieb genannt. Folgt man dem Bild von *un* als Vampir, ließe sich sagen: Das anfängliche Aussaugen kippt in ein Aussagen, ein Ausschöpfen der Querverbindungen, die die Semantik spinnt. *Un* zwingt das Wort, sich als sein Anderes zu wiederholen.

Anbeißen

Es wird noch aufregender, denn *un* ist eine hochgradig generative Partikel. Einerseits, gleich dem Vampir, recycelt sie Neues im Alten in Bezug auf das Wort, an das sie sich dran steckt und das sie ansteckt. Andererseits kommt *un* selten allein. *Un* vermehrt die Silbenlast auch in Bezug auf andere Partikel, die sich gern dazu gesellen und nicht ganz unähnlich sind: Der Vampir mit Namen *un* dockt *an*, saugt *aus* und *verwirrt*. *Un* deutet hin auf *Verdrängtes*, *verschiebt* und *verdichtet* die einstmalige klare Grenze zwischen Bejahung und Verneinung.

Erneut hilft uns der Vampir zu verstehen, wie *un* das Spiel der Partikel zu seinen Gunsten verwendet. Es ist häufig bemerkt

worden, wie die Gender-Identität Orloks zwischen männlichen und weiblichen Attributen changiert, der Charakter allerdings stets ein hochgradig sexuelles Wesen, streckenweise sogar mit animalisch-triebhaften Zügen bleibt. Die Lust des Vampirs, sich zu vermehren, wird in der Beziehung zu Ellen besonders markant. Von Beginn an erscheint sie im Bann Orloks. Die beiden teilen eine ekstatische Verbindung über alle Grenzen hinweg. Eine solch montierte Verschränkung, die zeitliche und räumliche Entfernung anschaulich zusammen schrumpfen lässt – das Unmögliche möglich macht – ist natürlich Hoheitsgebiet der Kinematografie: Gerade noch saugt Orlok genussvoll an Hutters Hals, da blickt er*sie bereits auf und dreht den Kopf ahnungsvoll nach rechts in den leeren Raum. Rasch und kaum merklich schneidet die Kamera zu Ellen, die im Wachtraum beide Hände sehnsuchtsvoll ins linke Off und damit zu Orlok hin ausstreckt. Die Sequenz wirkt nahtlos. Ellen beißt an, lange bevor der Vampir zubeißt.

Auflösung

Das Finale des Films bestätigt die zunehmende Verschmelzung von Ellen und Orlok. In weiße Bettlaken gehüllt, selbst bereits eine geisterhafte Gestalt, scheint sie auf den Vampir zu warten. Gerahmt wird Ellen von zwei Scherenschnitten, womöglich Porträts ihres Geliebten Hutter oder aber eine Referenz auf ein Amulett mit ihrem eigenen Konterfei, das Hutter im Schloss des Grafen aus der Jackentasche fällt und von Orlok mit den Worten quittiert wird: »Ihre Frau hat einen schönen Hals.« Schwarzes Abbild auf weißem Grund, so tritt auch der Vampir in Erscheinung. Als großer Schatten schleicht er sich erst die Treppen zu Ellens Schlafzimmer hinauf, bevor er sich langsam über ihrer Brust hin zum Hals ausbreitet. Wer in dieser Szene wen bezwingt, bleibt allerdings unklar, denn der Vampir löst sich in Luft auf, als die ersten Sonnenstrahlen seinen eigenen Hals treffen. Während es ihm an den Kragen geht, spiegelt die Kontur seines Profils die des Scherenschnitts neben ihm. Licht- und Schattenreich berühren einander und der Vampir verdünnt sich. Dieser verquere Kampf ohne Sieger*in, das kontrastive Spiel zwischen Ellen und Orlok, zwischen Schwarz und Weiß, zwischen Ober- und Unterwelt, erinnert

an die gegenläufige Grafik von *un*, die ebenfalls *upside down* ist. *u* und *n* sind gespiegelte Lettern, die an einer Symmetrieachse zusammengehalten werden. *u* verdoppelt und verkehrt *n* und *vice versa*. Schiebt man die beiden zusammen, so bilden sie entweder einen Kreis oder heben sich bis auf zwei Bögen jeweils oben und unten auf. In jedem Fall bleibt eine Linie, ein einziger Zug, oben wie unten, *upside down*. Die Silbe *un* verschwindet gegen sich selbst ganz ähnlich wie der Vampir in der Morgensonne seinen letzten Zug von Ellens Blut nimmt, bevor er evaporiert. Dieses Verschwinden des Untoten ist mir besonders wichtig, denn auch das Präfix *un*, mit all den vampirischen Zügen, die es trägt, verstetigt sich am Ende zu einem Grad, an dem es schlicht nicht mehr gebraucht wird.¹³ Befragen wir noch einmal Freud in einem Text, der in Bezug auf untote Wiedergänger*innen sicherlich viel zu spät von mir genannt wird: Im Aufsatz zum Unheimlichen schreibt er: »Also heimlich ist ein Wort, das seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es endlich mit seinem Gegensatz unheimlich zusammen fällt. Unheimlich ist irgendwie eine Art von heimlich.«¹⁴ In der Tat: Wisborg, Ellens Heimat, wird ihr der gruseligste Ort, gerade weil ihr das Grauen – Nosferatu – so unfassbar vertraut ist. Heimat, das Bei-Sich-Sein, braucht kein *un*, um unheimlich zu sein. Im Eins-Sein von Ellen ist der Vampir bereits angekommen. Er kehrt wieder als untoter Doppelgänger, der ihr eine Injektion an Lebensmüdigkeit versetzt, welche den Blick frei macht für das Dazwischen. Diese Injektion mag eine Mahnung sein, sie wirkt aber auch befreiend. Deshalb kann sich Nosferatu getrost auflösen. Denn das, worauf der Vampir/*un* hinaus will, hat der Wirt/das Wort schon immer in sich getragen.

- 1) Abraham, Hilda C.; Freud, Ernst L. (Hg.): *Sigmund Freud, Karl Abraham, Briefe 1907–1926*, Frankfurt a. M. 1965, Fischer, S. 356
- 2) Ebd. Das Adjektiv »unberufen« tönt hier nach, scheint doch ein weiteres Problem des Projekts für Freud darin begründet, dass der Psychoanalyse in ihrer Popularisierung durch den Film ihr Ruf so sehr vorausseilt, dass sie die Autorität der Analytikerin überholt und das psychoanalytische Setting zum Marktwert eines Kinotickets bagatellisiert: »Ihr Argument, dass, wenn wir es nicht machen, es von anderer Seite geschehen wird, schien zuerst unüberwindlich. Dann aber meldete sich der Einwand, dass das, was die Leute bezahlen, offenbar die Autorisation ist. Die können sie doch nur von uns haben.«
- 3) Ebd.
- 4) Freud, Sigmund: *Das Unbewusste, Studienausgabe* Bd. 3., Frankfurt a. M. 1975, Fischer, S. 126
- 5) Ebd., S. 145–145
- 6) Rickels, Laurence A.: *The Vampire Lectures*, University of Minnesota Press 1999, S. 91
- 7) Die Etymologie des Wortes *Nosferatu* ist vage: ein rumänisches Kunstwort mit so unterschiedlichen Anklängen wie Untoter, Vampir, Dämon aber auch Impotenz.
- 8) Vgl. die Lektüren von z. B. Siegfried Kracauer, Thomas Elsaesser oder Anton Kaes. Auf die antisemitischen Klischees, die der Film bedient, kann ich leider nicht eingehen. Ein systematisches *Undoing* dieser Tropen, gerade im Hinblick auf die Unheimlichkeit des Vampirs, würde sich allerdings lohnen.
- 9) Mein besonderer Dank gilt den Student*innen der Rutgers University und ihren inspirierenden Lektüren des Films.

- 10) Murnau verwendet Negativwerte und kehrt somit die Tonwerte um. Es entsteht der Eindruck, dass der Graf/Nosferatu in tiefschwarzer Kutsche durch einen gleißend hellen Geisterwald fährt.
- 11) So nachzulesen in Loew, Katharina: *Special Effects and German Silent Film – Techno-Romantic Cinema*, Amsterdam University Press 2021, S. 163
- 12) Eine Analogie, die in unserem Zusammenhang folgenreicher ist als das vielbemühte Bild der Ratten, die Orlok nach Wisborg folgen.
- 13) Für diese Einsicht bin ich Mona Körte und einer »unheimlich« bereichernden Zugfahrt sehr dankbar.
- 14) Freud: *Das Unheimliche*, Studienausgabe Bd. 4, Frankfurt a. M. 1975, Fischer, S. 250