



Pandaemonium Germanicum. Revista de  
Estudos Germanísticos

E-ISSN: 1982-8837

pandaemonium@usp.br

Universidade de São Paulo  
Brasil

Beil, Ulrich Johannes

Der ‚caligarische Imperativ‘ Schrift und Bild im Stummfilm

Pandaemonium Germanicum. Revista de Estudos Germanísticos, núm. 14, 2009, pp. 1-  
14

Universidade de São Paulo  
São Paulo, Brasil

Erhältlich in: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=386635524002>

► Wie zitieren

► Komplette Ausgabe

► Mehr Informationen zum Artikel

► Zeitschrift Homepage in [redalyc.org](http://redalyc.org)

reDalyc.org

Wissenschaftliche Informationssystem

Netzwerk von wissenschaftliche Zeitschriften aus Lateinamerika, der Karibik, Spanien und  
Portugal

Wissenschaftliche Non-Profit-Projekt, unter der Open-Access-Initiative

Beil, U. – Der 'caligarische Imperativ'

# Der ‚caligarische Imperativ‘ Schrift und Bild im Stummfilm<sup>1</sup>

Ulrich Johannes Beil\*

**Abstract:** Against the background of the *Ut-pictura-poesis*-discussion and the crisis of language at the beginning of the twentieth century, the article shows that silent movies used to integrate letters and writing not only for the obligatory title cards, but also, in a wider sense, as so called 'inserts': notes, letters, telegrams, certificates, testaments, etc.. The article analyses movies such as *Der Golem, wie er in die Welt kam* (1920), *Nosferatu* (1922), *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922), *Das Wachsfigurenkabinett* (1923/24) and above all Robert Wienes' *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) as examples of a complex and multifaceted mode of relation between picture and writing in the German Cinema of the Republic of Weimar. The famous order *You must become Caligari* in Wienes' film can be read as a hybrid formula, mixing as well the hypnotic imperative, the rhetoric of persuasion, the language of commercials, combining different discursive energies (medical, political, psychological, economical) of the time.

**Keywords:** silent movie, ut-pictura-poesis, picture, writing, *Das Cabinet des Dr. Caligari*.

**Zusammenfassung:** Das Thema stellt sich nicht nur im Blick auf die vom Medium Stummfilm geforderten Zwischentitel, sondern auch im weiteren Sinne. Seine Spannweite reicht von den sogenannten ‚Inserts‘, konkreten in der Filmhandlung auftauchenden schriftlichen Dokumenten, bis hin zu literarischen Referenzen und Motivkonstellationen. All dies zeigt, dass das frühe Kino als das ‚neuere‘ Medium fortwährend auf das ‚ältere‘, die Schriftkultur, Bezug nimmt, es zitiert und auratisiert, sich ebenso von ihm absetzt wie von ihm herleitet.

**Stichwörter:** Stummfilm, Ut-pictura-poesis, Bild, Schrift, *Das Cabinet des Dr. Caligari*

---

<sup>1</sup> Vorliegender Text geht auf eine längere Beschäftigung mit dem *Caligari*-Film zurück. Am Anfang stand ein *Curso de Pós-graduação*, den ich im Frühjahr 2003 zusammen mit meinem damaligen Gastdozenten Christian Kiening, Professor an der Universität Zürich, in São Paulo an der USP hielt. Seither haben wir beide verschiedentlich über den Film publiziert, ihn im Rahmen unserer Zürcher Ausstellung *Schrift in Bewegung* (2008) gezeigt – und nicht zuletzt auch ein Buch neu ediert, das wir damals im Goethe-Institut São Paulo entdeckt und schätzen gelernt hatten: Rudolf Kurtz' Filmtheorie-Klassiker *Expressionismus und Film* von 1924.

\* Dr. Ulrich Johannes Beil, Privatdozent an der Universität München, arbeitet derzeit als Senior Researcher in einem medienwissenschaftlichen Forschungsbereich an der Universität Zürich. Von Januar 2000 bis Dezember 2004 war er Professor Visitante/DAAD-Lektor an der Universidade de São Paulo.

Die Frage nach der Dialektik des Sichtbaren und des Sagbaren hat seit den *Ut-pictura-poesis*-Debatten zwischen Renaissance und Aufklärung nicht an Aktualität verloren. Man möchte mit Blick auf den in den 90er Jahren ausgerufenen *pictorial turn* sagen: im Gegenteil. Wenn man mit Lessing, Foucault, Deleuze und neuerdings W.J.T. Mitchell von einem Spannungsverhältnis ausgehen kann (MITCHELL 2008: 136-171), das die visuelle und die literale Kultur auch und gerade in der Moderne bestimmt, so scheint sich das Problem zur Zeit des Stummfilms in zweierlei Richtung zu verstärken.

Zum einen lässt sich beobachten, dass die europäischen Avantgarden im Anschluss an die 'Sprachkrisen' um 1900, die die Wörter der referentiellen Dimension zu berauben drohten, die graphisch-bildhaften Elemente der Schrift wiederentdecken, ihre sinnliche Dichte ebenso wie ihre archaische, fetischhafte Anziehungskraft. Als habe es die einstige Medienkonkurrenz nie gegeben, befreien Künstler die Schrift im Zeichen eines neuerlichen *Paragone* von ihrer linearen Anordnung (vgl. HÜLK 2006), spielen mit ihren Farben und Formen, fügen sie im Rahmen dadaistischer, futuristischer oder konstruktivistischer Collagen in visuelle Semantiken ein, so dass die Grenze zwischen Geschriebenem und Gezeichnetem auf immer neue Weise gezogen, in Frage gestellt und überschritten wird (vgl. den Band von MÜNZ-KÖNEN / FETSCHER 2006). Zum anderen gewinnt man den Eindruck, Schrift und Bild kehrten im Stummfilm, also gerade im fortschrittlichsten Medium des frühen 20. Jahrhunderts, wieder zu ihren herkömmlichen Kompetenzen zurück: Schrift, so scheint es, führt in der Kinematographie ein Eigenleben, bleibt in Form von Zwischentiteln sorgfältig von den bewegten Bildern getrennt. So kann man zwar sehen, dass die Protagonisten sprechen; was sie aber sagen, wird der nachgereichten Schrifttafel überlassen, die den Fluss des Films als Fremdkörper unterbricht (vgl. SCHEUNEMANN 1997). Carl Bleibtreu meinte bereits 1913, die Titel seien im Grunde "Gift für die Augen" (vgl. PAECH 1997: 59). Rudolf Arnheim hatte trotz seiner Skepsis gegenüber dem Tonfilm als einem „zweitrangigen Genre“ in seinem *Neuen Laokoon* von 1938 notiert: „Die Zwischentitel des stummen Films bedeuteten störende Einsprengsel in das Bild und zerlegten die natürliche Gleichzeitigkeit in der Darbietung des Sprechenden und des Gesprochenen in ein künstliches Nacheinander“ (ARNHEIM 2004: 406; 408). Béla Balász hielt die Zwischentitel zwar für prinzipiell verzichtbare "Rudimente" der überholten Gutenberg-Kultur und sah in ihnen vielfache Gefahren: etwa die, dass sich der Film auf eine "Reihe von beweglichen Illustrationen zu einem Text" reduziert, der "in den Titelaufschriften mitgeteilt wird" (BALÁSZ 2001: 29) oder dass man den Film zum

“Kehrichthaufen für literarische Abfälle” missbraucht (BALÁSZ 2001: 93). Im Vergleich zur “Katastrophe” des Tonfilms aber (BALÁSZ 2001b: 113) akzeptierte er die Titel immerhin als “Notbehelfe”, die richtig verwendet, pointieren und “Intensität” verleihen können (BALÁSZ 2001: 93 f.).

Auf den ersten Blick also mag es scheinen, als verdanke sich das Thema 'Schrift im Stummfilm' einem notwendigen Übel. Und erst der Tonfilm (seit 1929) habe endlich Abhilfe schaffen können. Das Verhältnis Schrift und Bild stellt sich freilich bei genauerem Hinsehen weit komplexer dar. Für eine erste Beziehung zur Schriftkultur sorgen zahlreiche Filmproduktionen der 10er und 20er Jahre allein schon dadurch, dass sie oft und gerne auf literarische Motive zurückgreifen. Dies gilt vor allem, aber nicht nur, für die künstlerisch ambitionierten Filme seit etwa 1913, als das Titelblatt der Fachzeitschrift *Der Kinematograph* emphatisch prophezeite: „Films berühmter Autoren sind die Zukunft des Kinos!“ (KASTEN 1990: 21). Marshall McLuhans Diktum entsprechend, der Inhalt eines Mediums sei stets ein anderes Medium, scheinen frühe Filmschaffende selten ohne literarische Anspielungen und Bezüge auszukommen. All die Monster, Vampire, Doppelgänger und Somnambulen, die die frühen Filme bevölkern, sind ohne die entsprechenden 'Vorbilder' in der fiktionalen Prosa des 18. und 19. Jahrhunderts kaum denkbar, auch nicht ohne Korrespondenzen zu epistemologischen Diskursen wie etwa den Neurowissenschaften und der Psychoanalyse. Eine zweite Verbindung zur Schriftkultur begleitet die frühe Filmtheorie von Anfang an: So wird in den unterschiedlichsten Versuchen, das Spezifische des neuen Mediums Film zu bestimmen, von Georg Lukács bis Boris Ejchenbaum auf Vergleiche mit schriftlichen oder von der Schrift dominierten Medien wie dem Roman, dem Gedicht oder auch dem Drama zurückgegriffen. Darüber hinaus finden sich bei Autoren wie Vachel Lindsay, Ricciotto Canudo, Abel Gance und insbesondere Sergej Eisenstein Vorschläge, das filmische Verfahren selbst, etwa die Montagetechnik, mit Prinzipien ideographischer Schriftkulturen in Verbindung zu bringen (vgl. hierzu DRUBEK-MEYER 2004) – Kulturen wie der ägyptischen oder der chinesischen also, die die Trennlinie zwischen Bild und Schrift nie so strikt gezogen haben wie das alphabetische Abendland (vgl. ASSMANN / ASSMANN 2004).

Schrift macht sich im Zusammenhang mit dem Stummfilm aber nicht nur indirekt als literarisches Motiv bemerkbar oder als Metapher für filmspezifische Techniken. Vielmehr tritt Schrift über die Zwischentitel hinaus auch ganz konkret in Erscheinung, und zwar in Form der sogenannten *Inserts*. Gemeint sind Schriftstücke wie Zettel, Briefe, Telegramme,

Visitenkarten, Urkunden, Haftbefehle, Todesurteile oder Testamente, die einen integralen Teil der filmischen Narration bilden. In Wegener/Ryes *Der Student von Prag* (1913) zum Beispiel läuft am Anfang und am Ende Alfred de Mussets Gedicht *La nuit de Décembre* auf einer handbeschriebenen Papierrolle ab. Dies erweckt, Brigitte Peucker zufolge, den Eindruck, als wolle der Film „die filmische Erzählung in literarische Klammern setzen, die Bewegung seiner Bilder mit der Bewegungslosigkeit der Schrift und – das Gedicht als Grabinschrift – des Todes rahmen“ (PEUCKER 1999: 19). In Wegener/Boeses *Der Golem, wie er in die Welt kam* (1920) stehen Schriftstücke unterschiedlicher Art von Anfang an mit Magie in Verbindung – mit dem Versuch der jüdischen Gemeinschaft, sich gegen den Druck der Behörden aufzulehnen. Wenn der Rabbi im Rahmen eines Feuerrituals den Dämon herbeiruft, aus dessen Mund das magische Wort AEMAET dringt, so lässt sich von der „Einbildung der Schrift in die Bildschicht des Films“ sprechen (PAECH 1994: 216), von einer „Atemschrift“, die als „Lichtschrift“ sichtbar gemacht wird: Der Schriftzug erscheint als „Inbegriff des Films, weil das Licht der Atem ist, der auf die Leinwand das magische Wort schreibt, das dort die Illusion des Lebendigen aus der Bewegung des Lichts hervorbringt“ (PAECH 1994 b: 29).

Immer wieder lassen sich in den frühen Filmen solche und ähnliche Phänomene beobachten. Schrift macht Unsichtbares sichtbar, setzt als Atem- und Zauberschrift Unbewegtes in Bewegung, erweckt Totes zum Leben. In Murnaus *Nosferatu* (1922), der sich an Bram Stokers Roman *Dracula* anlehnt, sieht man gleich zu Anfang das Titelblatt einer Chronik „über das große Sterben in Wisborg“, auf die im Film immer wieder Bezug genommen wird. Im Lauf der Handlung tauchen mehrfach dubiose Schriftstücke auf, etwa ein Buch über Vampire. Obwohl der sich zusehends ausbreitende Vampirismus einen Zusammenhang mit modernsten Medien suggeriert, kehren im Film nur die altbekannten handschriftlichen und gedruckten wieder: Chroniken, Bücher, Zeitungen, Fracht- und Liebesbriefe – aber auch der in hieroglyphischer Geheimschrift verfasste Brief des Grafen Orlok, der bis heute Rätsel aufgibt. Eine breite Palette von Schriftelementen führt auch Fritz Langs *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922) vor Augen, wenn hier neben Visitenkarten, Extrablättern, Zetteln und Briefen zum Teil überdimensionale Buchstabenfolgen in Geschäftsstraßen und auf Litfasssäulen zu sehen sind, wenn magische Lettern auf einem Spieltisch erscheinen und hypnotische Befehle verdeutlichen – und wenn Schrift schließlich, von jeder Fixierung auf Zwischentitel losgelöst, frei durch den Raum schwebt (vgl. WILD 2006). In dem 1923/24 entstandenen Film *Das Wachsfigurenkabinett* (Paul Leni) tritt sogar

ein richtiger Dichter auf: Als Angestellter eines Jahrmarktsschaustellers soll er, ein junger, mittelloser Poet, drei Gestalten eines Wachsfigurenkabinetts mit literarischer Phantasie zum Leben erwecken. Während er die Geschichten von Harun als Raschid, Iwan dem Schrecklichen und Jack the Ripper 'schreibt', verfolgen die Zuschauer die durch die Schrift in Bewegung versetzten Bilder, sie werden zu Zeugen „eines nächtlichen Schreibexzesses, einer onirischen Imaginationsbewegung, die gerade dort, wo die Handlung sich der Gegenwart annähert (bei Jack the Ripper), zur Vermischung von Fiktion und Wirklichkeit führt [...]“ (KIENING 2005: 127). Die wechselseitige Bedingtheit von Schrift und Film, die Hybridisierung von Literatur und Kino kann hier gleichsam *in statu nascendi* beobachtet werden.

Ein besonders eindrucksvolles Beispiel für die Vielzahl der Rollen, die Schrift in einem Stummfilm übernehmen kann, ist Robert Wienes *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919/20). Dieser Film, Höhepunkt des expressionistischen Kinos und als solcher zuerst von Rudolf Kurtz gewürdigt (KURTZ 2007), gilt als frühes Meisterwerk der deutschen und der internationalen Filmgeschichte, als Diskursknotenpunkt und nicht zuletzt als Dokument für die Kreativität der Weimarer Kultur, zu deren wichtigsten Symbolen Walter Laqueur “the Bauhaus, the *Magic Mountain*, Professor Heidegger and Dr. Caligari” zählt (vgl. WILLET 1978: 10; ELSAESSER 1999: 57). Zur Erinnerung an die Filmhandlung hier nur soviel: In der Rahmengeschichte erzählt Franzis, Insasse einer Irrenanstalt, einem Mitpatienten folgende, den Großteil des Films beanspruchende Binnengeschichte: Die kleine Stadt Holstenwall wird von einer Mordserie heimgesucht, mit der Dr. Caligari, ein Jahrmarktsschausteller, in Verbindung zu stehen scheint. Franzis besucht das Kabinett Caligaris zusammen mit seinem Freund Allan und erlebt, wie dieser Cesare, einen Somnambulen, der 23 Jahre im Schlaf lag, zum Leben erweckt. Als Franzis' Freund ermordet und auch noch seine Freundin Jane geraubt wird, nimmt Franzis die Spur auf und erkennt, dass der machtbesessene Hypnotiseur Caligari Cesare als Mordinstrument missbraucht. Im Direktor einer Irrenanstalt entdeckt Franzis Caligari wieder: Der Psychiater erweist sich als wahnsinnig und verfolgt von der Zwangsvorstellung, die Rolle Caligaris, eines kriminellen Mystikers aus dem 18. Jahrhundert, imitieren zu müssen. Beim Anblick des toten Cesare, der den Auftragsmord an Jane nicht mehr beging, bricht er zusammen und wird in eine Zwangsjacke gesteckt. Doch auf der Ebene der Rahmenhandlung ist es der verrückte Franzis, dessen krankem Gehirn diese Geschichte entspringt. In der Schlusseinstellung sehen wir den ‚normalen‘ Anstaltsdirektor, der den

aufgebrachten Franzis beruhigt; seinen Kollegen gegenüber spricht er von dessen möglicher Heilung (zu Handlung und Struktur vgl. ROBINSON 2000).

Schon diese knappe Skizze des Geschehens macht deutlich, dass hier mit Doppeldeutigkeiten und Ambiguitäten gespielt wird, wie wir sie aus der Schrifttradition, insbesondere seit der Literatur der Romantik, kennen. Man darf an E.T.A. Hoffmanns *Sandmann* denken, aber auch an entsprechende Texte von Achim von Arnim, Clemens Brentano, Adalbert von Chamisso, Hans Christian Andersen, Robert Louis Stevenson oder Edgar Allen Poe, die in ihren Doppelgänger-Fiktionen Caligari auf die eine oder andere Weise antizipieren (vgl. WEBBER 1996). Es gibt im Film, um dies nur anzudeuten, ja nicht nur Caligari als Doppelgänger im diachronen Sinne, als Reinkarnation eines mystisch-kriminellen Vorgängers. Wir begegnen Caligari auch als diabolischem Schausteller und zugleich als seriösem Arzt. Zudem fungiert der Somnambule Cesare auf der synchronen Ebene als eine Art Psycho-Double Caligaris, unter dessen Diktat er agiert: Cesare, der seinerseits von einer Puppe gedoubelt wird, damit er unbemerkt seine Verbrechen begehen kann – von weiteren Doppelungsstrukturen, bis hinein in den Namen des Helden (CALI/GARI), an dieser Stelle nicht zu reden. Hinzu kommt die eigenartige Interferenz von Rahmen- und Binnenhandlung, die für Siegfried Kracauer einer der Anlässe war, sein berühmtes Buch *From Caligari to Hitler* zu verfassen (KRACAUER 1947). In der seiner Ansicht zufolge nachträglich vom Regisseur hinzugefügten Rahmenhandlung vermutete er ein reaktionäres, präfaschistisches Skandalon – fälschlicherweise, wie sich angesichts der kaum zu beseitigenden Ambiguitäten inzwischen herausgestellt hat (vgl. das Originaldrehbuch: MAYER/JANOWITZ 1995). Irritationen entstehen jedenfalls dadurch, dass der verbrecherische Schausteller Caligari innerhalb der Binnenerzählung, also aus Franzis' Perspektive, zunächst als der (wahnsinnige) Direktor einer Irrenanstalt wahrgenommen wird, der die damals vieldiskutierte Hypothese, Somnambule seien auf hypnotischem Wege zu Straftaten zu stimulieren, ‚wissenschaftlich‘-experimentell zu beweisen versucht und sich mit dem Mystiker Caligari identifiziert. Da aber der Erzähler Insasse eben derselben Anstalt ist, bleibt ein Unsicherheitspotential, das bis zum Schluss nicht wirklich geklärt wird. So fragt man sich, ob Franzis sich nur einbildet, der Anstaltsdirektor sei identisch mit dem kriminellen Schausteller oder ob dies tatsächlich zutrifft. Der eigentlich Wahnsinnige wäre dann nicht der Internierte, sondern der Direktor. Da wir als Zuschauer zunächst mit allen Mitteln dazu angehalten werden, die Perspektive von Franzis, einem vermeintlich Geisteskranken, einzunehmen, liegt es nahe, den Schausteller

Caligari mit dem Anstaltsdirektor zu identifizieren und ein fatales Doppelgängertum zu vermuten. Da aber wiederum der gegensätzliche Eindruck, Franzis sei eben doch nichts anderes als ein Internierter, der seinen absurden Phantasien nachhängt, gerade am Ende sich verstärkt, und da ebenso am Ende auch der Direktor als Ausgeburd psychotherapeutischer Vernunft und Gelassenheit vorgeführt wird, gerät die ursprüngliche Perspektive ins Schwanken – ein Schwanken, aus dem einen auch und gerade die letzte Szene nicht erlöst. Vor diesem Hintergrund neigen neuere Analysen wie die von Thomas Elsaesser oder Richard Murphy dazu, Kracauer zu widersprechen: Von einer „Kontrolle des Erzählaktes“ ist die Rede, von „Meta-Kino“ oder „Selbstreflexivität“ (ELSAESSER 1999: 72-74). Man hebt das radikale Unbestimmtheitspotential des Films hervor, das sich autoritativen Tendenzen schon von der Struktur her widersetze (BUDD 1990; MURPHY 1999; KIENING 2005). Kurz: Man ist seit einigen Jahren dabei, „The Cabinet of Dr. Kracauer“, wie Noël Carroll unkte (CARROLL 1998: 17-25), zu verlassen, und mit Nachdruck auf die narrativen Doppelbödigkeiten, die reflexiven Qualitäten des Films aufmerksam zu machen – was im übrigen Kracauers faszinierendem Buch nicht den Stachel nimmt. Man wird es künftig nur anders lesen müssen (zu dieser Diskussion insgesamt vgl. KIENING 2005, BEIL 2005 ).

Wenn hier die literarische Tradition aufgerufen wird, um semantische Doppelbödigkeiten zu erzeugen, wenn literarische Dokumente hier also eine Art Palimpsest bilden, so bieten die Zwischentitel eine noch weit konkretere Einbeziehung von Geschriebenem in den Film. Dies nicht nur, weil sie Schriftliches explizit zur Erscheinung bringen, sondern auch, weil die Zwischentitel im Fall des *Dr. Caligari* gestalterische Energien erkennen lassen, die weit über eine medienbedingte Pflichtübung hinausgehen (vgl. PULCH 2002: 17-19). Diese Schrift begnügt sich nicht damit, „Notbehelf“ zu sein, dezent zu kommentieren, was die Bilder verschweigen. Die zerrissene Dynamik der Lettern, teils Handschrift, teils Holzschnitt, die auf gezackten Untergrundflächen wie auf Glassplittern hochzuschnellen scheinen, zieht mit ihrer so aggressiv wie fragil wirkenden Ästhetik die Aufmerksamkeit auf sich und zeugt auf ihre Weise von der Unruhe, der inneren Spannung der Figuren. Sie übersetzt das expressionistische Design der Caligari-Kulisse comic-strip-artig in den Bereich der Schrift – einer Schrift, die in einem *Clair-obscur*-Effekt aus der Nacht des Films herauszuspringen, den Zuschauer wie eine Schlagzeile anzuspringen scheint und so das Gefühl des Unheimlichen verstärkt. Statt nur Szenen zu verbinden oder zu erläutern, legen es diese Titel immer wieder darauf an, Bildsequenzen zu durchschneiden, Angst- und



Zornesschreie sichtbar werden zu lassen, und zwar mit genuin graphischen Mitteln. Die hieroglyphische Gestik der Ausrufezeichen, Gedankenstriche und Punkte trägt das ihre dazu bei. Zuweilen werden Schrift und Bild so unmittelbar miteinander verzahnt, dass die Bilder einen eben wie mit angehaltenem Atem begonnenen Satz fortzusetzen scheinen. So liest man, bevor Jane zu ihrem fatalen Besuch im Cabinet des Dr. Caligari aufbricht: „Beunruhigt über das Ausbleiben ihres Vaters...“. Subjekt und Verb des Satzes folgen dann in dreidimensionaler Aktion: Fortsetzung der Schrift mit anderen, filmischen Mitteln. Die Titel gewinnen so kraft ihrer bizarr-sinnlichen Anwesenheit eine Art von ästhetischer Autonomie. Es ist, als würden sie den Bildern mit ihren papiernen Kulissen und ihren Licht-Schatten-Konfigurationen mehr und mehr angenähert. Wenn Cesare an Janes Hauswand entlang schleicht, bevor er über sie her fällt, so ist er selbst zu einem piktographischen Zeichen geworden, das mit den Zwischentiteln korrespondiert. Angesichts ihrer Kürze und Prägnanz könnte man von einer 'konzeptionellen Mündlichkeit' der Titel sprechen, die an die Lyrik des Expressionismus erinnert und der Steigerung der Spannung wie der Aufladung von Emotionen dient (vgl. SILBERMAN 2006: 150).

Darüber hinaus aber sind es vor allem die Inserts, die dem Film ein virtuoseres Spiel mit Übertragungen, Registerwechseln und Metareflexionen ermöglichen, eine Archäologie des Medialen in eigener Sache. So stößt man in diesem Film auch jenseits der Zwischentitel vielerorts auf Schriftliches: Visitenkarten, Plakate, Aufschriften, Flugblätter, Grafiken, Bücher. Gleich anfangs wird deutlich, in welchem Maß die entworfene Welt von Literarischem durchdrungen ist. Alan unterbricht seine Lektüre, als die Schausteller zu hören sind. Franzis sitzt lesend vor einem Bücherregal, als Alan ihn besucht. Die Vertreter der Obrigkeit studieren Akten oder Dokumente. Auch im Folgenden spielen Schriftstücke immer wieder eine Rolle, etwa wenn Flugblätter den Jahrmarkt ankündigen oder von den Mordfällen berichten (vgl. KIENING/BEIL 2007: 177 f.). Am beeindruckendsten ist wohl jene Szene gegen Ende des Films, in der der Protagonist Franzis und einige Ärzte das Büro des Direktors einer psychiatrischen Anstalt durchsuchen, den sie verdächtigen, Dr. Caligari zu sein – ein Wissenschaftler, der einen Somnambulen namens Cesare mittels Hypnose eine Reihe von Morden ausführen ließ. Sie betreten ein enges, expressionistisch verschachteltes Gewölbe; hohe Bücherstapel umstellen den kaum sichtbaren Schreibtisch wie ein Festungswall. In einem Geheimfach dieser 'Bibliothek', hinter einem Skelett, entdecken Franzis und die Psychiater alsbald den Schlüssel zum Verständnis der seltsamen Morde, die den kleinen Ort

Holstenwall tagelang in Atem hielten: ein Buch mit dem Titel *Somnambulismus: Ein Sammelwerk der Universität Upsala* aus dem Jahre 1726. Ein zusammen mit dieser Schrift aufgefundenes Tagebuch aus der Hand des Direktors klärt darüber auf, dass in der alten Somnambulismus-Studie unter anderem der Fall eines „mystischen“ Dr. Caligari aus dem frühen 18. Jahrhundert abgehandelt wird, der sein somnambules ‚Medium‘ dazu benutzt hat, „bestialische“ Morde zu begehen. Die Überschrift des entsprechenden Kapitels in der Abhandlung lautet nicht anders als *Das Cabinet des Dr. Caligari*, womit man also ein fiktives historisches 'Drehbuch', eine Vorlage aus einer nahezu zwei Jahrhunderte zurückliegenden Epoche vor Augen hat. Es scheint bemerkenswert, dass die Aura, auf die der Film sonst dezidiert verzichtet, in der nostalgisch 'fernen' Präsenz dieses Buches mit seinem Ledereinband und seinen altdeutschen Lettern kurzzeitig beschworen wird. Nach Art eines Palimpsests ersetzt und überblendet der Film das Buch. Er fingiert eine Übertragung – von diesem (typographischen) Schriftstück in ein zweites (skripturales), das Tagebuch des Direktors, das sich sogleich als Dokument einer verfehlten Aneignung und eines psychotischen Schubes entpuppt. Um dies zu verdeutlichen, ist eine weitere Übertragung nötig, und zwar in das filmische Medium. Dadurch werden wir Zuschauer in die Lage versetzt, zu *sehen*, was die Detektive lesen und was die Lektüre des Somnambulismus-Buchs in der Psyche des Psychiaters angerichtet hat.

Es handelt sich um jene als Flashback eingefügte Schlüsselszene des Films, in der sich der Irrenhausdirektor mit einem Mal dazu gezwungen fühlt, die Identität jenes kriminellen Mystikers aus dem 18. Jahrhundert anzunehmen und durch entsprechende 'Experimente' die – im späten 19. Jahrhundert unter Neurologen wie Charcot oder De la Tourette viel diskutierte – Frage zu beantworten, ob es 'criminelle Suggestionen' gibt oder nicht (zur Hypnosediskussion im Zusammenhang mit *Caligari* vgl. ANDRIOPOULOS 2000). In dieser Szene erst wird Caligari „Caligari“, wird er zum filmischen Doppelgänger einer in einem Buch beschriebenen Existenz. Nach der Einlieferung eines Somnambulen, die er enthusiastisch begrüßt hat, stürzt der Psychiater, ganz außer sich, mit dem halb zerfledderten Buch in den nächtlichen Park der Anstalt. Dort wird er – ekstatisch tanzend, delirierend – immer wieder von dem leuchtschriftartig eingeblendeten, durch die Bilder der Allee taumelnden Satz *Du musst Caligari werden!* verfolgt und gleichsam hypnotisiert: eine schizoide *Conversio*, die an die Erlebnisse klassischer Mystiker von Augustinus bis Pascal erinnert. Minutenlang scheint der Film auf der Schwelle zwischen Wahn und Wirklichkeit, Schrift und Bild, Bibliothek und

Aktion zu balancieren – nur um das, wovon wir schon wissen, mit Nachdruck als die schaurige Konsequenz dieses Vorgangs begreiflich zu machen. Eine künstlerisch virtuos gestaltete Kippfigur, die Komplexität u.a. dadurch erzeugt, dass sie zwischen Innen- und Außenperspektive changiert: „Die Buchstaben sind sowohl innen wie außen. Sie repräsentieren den inneren Zwang zur Anverwandlung an die Figur der Geschichte und projizieren diesen Zwang zugleich nach außen. Sie machen den filmischen Raum zur Einschreibefläche für die Schrift und zugleich die Schrift zum beweglichen Element des filmischen Raums“ (KIENING 2005: 142). So sehen wir die diktatorische Schrift des Unbewussten, die das Innere des Delirierenden aufwühlt, und wir nehmen diese tanzenden Lettern zugleich außen, in der Umwelt des in Ekstase Geratenen wahr, als fragile Verkörperungen der Geister, die er rief und die ihm nun keine Wahl mehr lassen. Man könnte von einer 'Urszene des Medialen' sprechen: Der Film reflektiert in dieser aus einem krankhaften *Misreading* entstandenen *Performance* seine eigene Genese aus der europäischen Buch- und Wissenskulturskultur. Indem er eine moderne, pervertierte Faustgestalt ihren Teufelspakt schließen und eine wahnhaftige 'Hypothese' erproben lässt knüpft er auch im intertextuellen Sinne an diese Traditionen an. Man darf sich an Marlowe, Goethe, die klassischen Mystiker – zu denen ja auch manisch-depressive Gestalten zählen wie Sabbatai Zwi – ebenso erinnern wie an Bernheim, De la Tourette oder Freud.

*Du musst Caligari werden!* Dieser Satz, der nicht verstanden, nur befolgt, nur verwirklicht werden will, hat es in sich. Paradigmatisch für das Diskursgeschehen im späten 19. und im 20. Jahrhundert erscheint das Moment des Imperativs: eines Imperativs, der, auf pervertierte Weise kategorisch, von keinem Subjekt mehr ausgesprochen wird, sondern als autorlose, visionäre Schrift aus dem Unterbewussten eines Nervenkranken aufsteigt. Dieser Imperativ realisiert sich in der fiktiven 'Wirklichkeit' des Films. Als Hybride aus Zwischentitel und Insert, Wahn und Werbung, Gesprochenem, Geschriebenem, Bildhaftem und Filmischem sorgt er dafür, dass geschieht, was er fordert, dass in Handlung umgesetzt wird, was er vorgeschrieben hat: ein von einer unsichtbaren Maschine in die Anstaltsnacht gestanzter, nomadisch durch die Szene tanzender perlokutionärer Akt. Von Nietzsches Rhetorik der Persuasion über die frühen Leuchtreklamen bis hin zur Enter-Taste auf unseren PCs ziehen solche und ähnliche Imperative eine immer deutlichere Spur durch die Moderne. „Film und Reklame“ drängten „die Schrift vollends in die diktatorische Vertikale“, beobachtete Walter Benjamin in seiner *Einbahnstraße*. „Und ehe der Zeitgenosse dazu

kommt, ein Buch aufzuschlagen, ist über seine Augen ein so dichtes Gestöber von wandelbaren, farbigen, streitenden Lettern niedergegangen, dass die Chancen seines Eindringens in die archaische Stille des Buches gering geworden sind" (BENJAMIN 1980: 103). Wenn die Decla-Film-AG im Februar 1920 mit nichts als der rätselhaft-suggestiven Parole *Du musst Caligari werden!* auf zahlreichen Plakaten um ihr Publikum warb, lässt dies unschwer darauf schließen, dass die Produzenten das hier skizzierte Potential ihres Films bewusst ins Spiel brachten. Der aus der Psyche eines Kranken auftauchende, durch fehlgeleitete Lektüren genährte Imperativ sollte nicht nur einen überdrehten Psychiater in Caligari verwandeln, sondern auch das Publikum, jeden zufällig vorbeikommenden Passanten einfangen in das hypnotische Netzwerk dieses Satzes. Statt auf den Inhalt, die verbrecherischen Machenschaften eines Schaustellers mit südländischem Namen, hinzuweisen, versucht die Reklame, den Zuschauer ganz direkt und intim anzusprechen, ihn mit eben jener Identifikation zu verführen, der auch der Anstaltsdirektor erlag. Es ist nicht nur ein Angebot nach Art eines „Hätten Sie mal eben Lust, Caligari zu sein?“ Es ist ein Befehl, dem man nicht mehr ausweichen können soll, sobald man ihn einmal gelesen, einmal gehört hat. Das Publikum wird schon mit jener hypnotischen Energie infiziert, bevor sich überhaupt die Türen dieses besonderen Kabinetts, des Kinosaals, hinter ihm geschlossen haben.

*Du musst Caligari werden!* Dieser Satz, den man den *caligarischen Imperativ* nennen könnte, lässt sich so zum einen als metafilmische Formel in der Art von 'Das Buch muss Film –', 'Das Wort muss Bild werden' lesen, frei nach Fausts *Wort-Tat*-Übertragung. Zum anderen erscheint er als eine Schaltstelle, in der unterschiedlichste diskursive Energien – kulturhistorische, politische, sozialpsychologische, neurologische, philosophische und theologische – sich verknüpfen. Theologische? Die Mediologie mache "aus der Inkarnation ein Modell", heißt es bei Régis Debray. "Dank der Inkarnation sind wir die Zivilisation der Malerei, des Kinos und heute des Videos geworden"(DEBRAY 2003: 143 f). Was wir in der beschriebenen Szene beobachten können, ist mehr als eine avantgardistisch inspirierte Montage von Schrift und Kinobild. Denn die Verschränkung der beiden Medien wird, über das ästhetische Ereignis hinaus, auf der Basis ihrer Trennung, der (auch stummfilmbedingten) Unterschiedenheit ihrer Kompetenzen inszeniert. Wenn die Schrift unruhig wird, zuckt, derart in Bewegung gerät, dass sie nach dem Film als ihrer Fortsetzung und Steigerung *verlangt*, so verlangt sie bei aller optisch-graphischen Annäherung nach ihrem Anderen, nach einem Sprung. Die Verschränkung wird als eine Auseinandersetzung lesbar: Das ältere Medium

antizipiert, inspiriert und hypnotisiert das jüngere, es diktiert und befiehlt ihm, fällt aber deutlich hinter dessen optische Intensitäten, die physiognomischen und gestischen Details, zurück. *Das Cabinet des Dr. Caligari* mag metareflexiv damit spielen, als Film das *Eschaton* der Schriftkultur zu sein, der mediale Ort, an dem Schrift sich 'realisiert'. Aber dies geschieht nicht im Sinne eines Schlusstrichs. Die Schrift bleibt vielmehr mit den bewegten Bildern verwoben, als ihre dauerhafte Herausforderung, ihr Motor und ihr Unbewusstes, nicht zuletzt auch als auratisches Relikt einer in die Jahre gekommenen medialen Hegemonie.

## Literaturverzeichnis

- ANDRIOPOULOS, Stefan. *Besessene Körper. Hypnose, Körperschaften und die Erfindung des Kinos*. München, Fink 2000.
- ARNHEIM, Rudolf. „Neuer Laokoon. Die Verkoppelung der künstlerischen Mittel, untersucht anlässlich des Sprechfilms“. In: ARNHEIM, Rudolf. *Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte. Fotografie – Film – Rundfunk*. Hg. und mit einem Nachw. Von Helmut H. Diederichs. Frankfurt a.M., Suhrkamp 2004, S. 377-412.
- ARNS, Inke / GOLLER, Mirjam / STRÄTLING, Susanne / WITTE, Georg (Hg.). *Kinetographien*. Bielefeld, Aisthesis 2004.
- ASSMANN Aleida / ASSMANN, Jan (Hg.). *Hieroglyphen. Stationen einer anderen abendländischen Grammatologie*. München, Fink 2004.
- BALÁSZ, Béla. *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Mit einem Nachwort hg. von Helmut H. Diederichs und zeitgen. Rezensionen von R. Musil, A. Kraszna-Krausz, S. Kracauer und E. Kästner. Frankfurt a.M., Suhrkamp 2000 [Orig.: 1924].
- BALÁSZ, Béla. *Der Geist des Films*. Mit einem Nachwort von H. Loewy und zeitgen. Rezensionen von S. Kracauer und R. Arnheim. Frankfurt a.M., Suhrkamp 2000 (2000 b) [Orig.: 1930].
- BENJAMIN, Walter. *Einbahnstraße*. In: BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften* IV, 1 (werkausgabe Bd. 10). Hg. von Tilmann Rexroth. Frankfurt a.M. 1980, S. 83-148.
- BEIL, Ulrich Johannes. „Die Bibliothek des Dr. Caligari“. In: BEIL, Ulrich Johannes / DORNBUSCH, Claudia S. / NOMURA, Masa (Hg.): *Blickwechsel*. Akten des XI. Lateinamerikanischen Germanistenkongresses São Paulo – Paraty – Petrópolis. Bd. 2. São Paulo, Edusp 2005, S. 155-162.
- BEIL, Ulrich Johannes / KIENING, Christian. „Nachwort“. In: KURTZ, Rudolf. *Expressionismus und Film* (1926). Hg. und mit einem Nachwort vers. von Christian KIENING und Ulrich Johannes BEIL. Zürich, Chronos 2007, S. 137-221.
- BUDD, Mike. „The Moments of Caligari“. In: BUDD, Mike (ed.). *The Cabinet of Dr. Caligari: Texts, Contexts, Histories*. New Brunswick/London, Rutgers University Press 1990, S. 7-120.

- CARROLL, Noël. „The Cabinet of Dr. Kracauer“. In: CARROLL, Noël. *Interpreting the Moving Image*. Cambridge, Cambridge University Press 1998, 17-25.
- DEBRAY, Régis. *Einführung in die Mediologie*. Aus dem Franz. von Susanne Lötscher. Bern-Stuttgart-Wien, Haupt 2003.
- DRUBEK-MEYER, Natascha. „Kino↔Graphien“. In: ARNS, Inke / GOLLER, Mirjam / STRÄTLING, Susanne / WITTE, Georg (Hg.). *Kinetographien*. Bielefeld, Aisthesis 2004, S. 313-342.
- ELSAESSER, Thomas. *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig*. Aus dem Engl. von Michael Wedel. Berlin, Vorwerk 8, 1999.
- FRIEDRICH, Hans-Edwin / JUNG, Uli (Hg.). *Schrift und Bild im Film*. Bielefeld, Aisthesis 2002.
- GOETSCH, Paul / SCHEUNEMANN, Dietrich (Hg.). *Text und Ton im Film*. Tübingen, Narr 1997.
- GREBER, Erika / EHLICH, Konrad / MÜLLER, Jan-Dirk (Hg.). *Materialität und Medialität von Schrift*. Bielefeld, Aisthesis 2002.
- HÜLK, Walburga. „Bewegung, Gedächtnis, Initiation. Facetten eines Paragone im Umfeld des Medienumbruchs 1900“. In: MÜNZ-KÖNEN, Inge / FETSCHER, Justus (Hg.). *Pictogrammatica. Die visuelle Organisation der Sinne in den Medienavantgarden (1900-1938)*. Bielefeld, Aisthesis 2006, S. 31-48.
- KASTEN, Jürgen. *Der expressionistische Film. Abgefilmtes Theater oder avantgardistisches Erzählkino? Eine stil-, produktions- und rezeptionsgeschichtliche Untersuchung*. Münster, Moks 1990.
- KIENING, Christian. „Blick und Schrift. *Das Cabinet des Dr. Caligari* und die Medialität des frühen Spielfilms“. In: *Poetica* 37 (2005), S. 119-145.
- KIENING, Christian / BEIL, Ulrich Johannes. „Nachwort“. In: KURTZ, Rudolf. *Expressionismus und Film* (1926). Hg. und mit einem Nachwort vers. von Christian Kiening und Ulrich Johannes Beil. Zürich, Chronos 2007, S. 137-221.
- KIENING, Christian. „Die erhabene Schrift. Vom Mittelalter zur Moderne“. In: KIENING, Christian / STERCKEN, Martina (Hg.). *SchriftRäume. Dimensionen von Schrift zwischen Mittelalter und Moderne*. Zürich, Chronos 2008, S. 8-126.
- KIENING, Christian / STERCKEN, Martina (Hg.). *SchriftRäume. Dimensionen von Schrift zwischen Mittelalter und Moderne*. Zürich, Chronos 2008.
- KRACAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton, Princeton University Press 1947.
- KURTZ, Rudolf. *Expressionismus und Film* (1926). Hg. und mit einem Nachwort vers. von Christian Kiening und Ulrich Johannes Beil. Zürich, Chronos 2007.
- MAYER, Carl / JANOWITZ, Hans. *Das Cabinet des Dr. Caligari*: Drehbuch zu Robert Wienes Film von 1919/20. Mit einem einführenden Essay von Siegbert S. Praver und Materialien zum Film von Uli Jung und Walter Schatzberg. München, edition text + kritik 1995.
- MITCHELL, W.J.T. *Bildtheorien*. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Gustav Frank. Frankfurt a.M., Suhrkamp 2008.

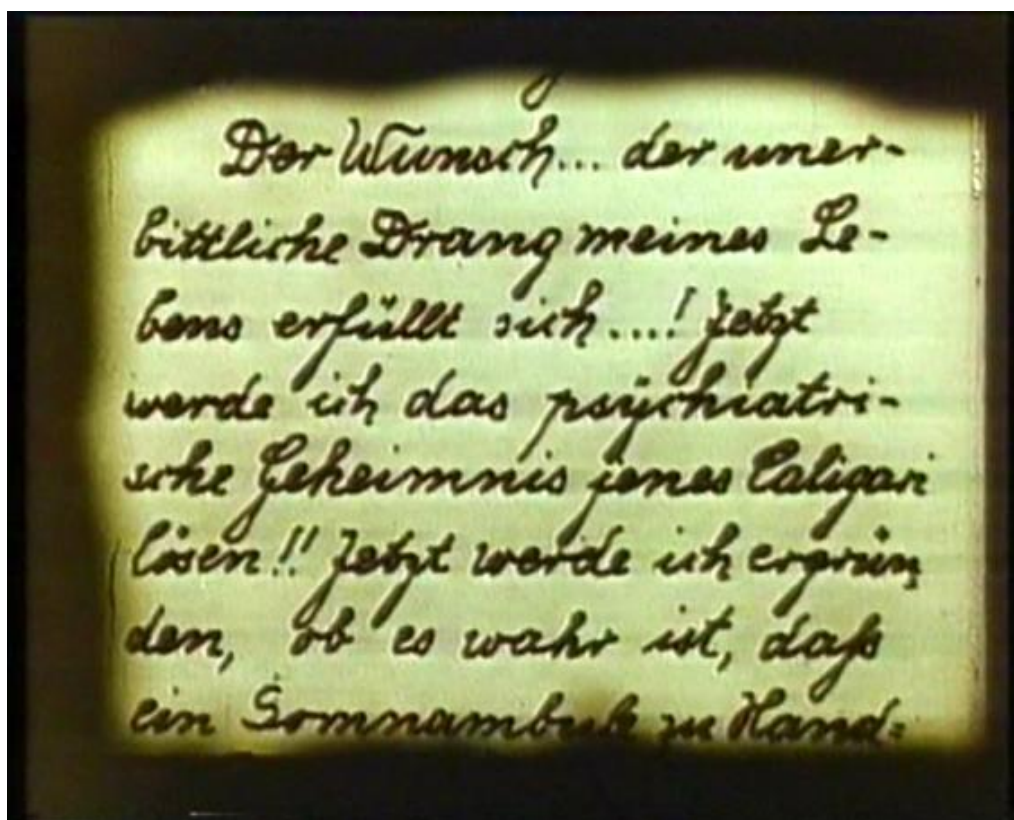
- MÜNZ-KÖNEN, Inge / FETSCHER, Justus (Hg.). *Pictogrammatica. Die visuelle Organisation der Sinne in den Medienavantgarden (1900-1938)*. Bielefeld, Aisthesis 2006.
- MURPHY, Richard. *Theorizing the Avant-garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*. Cambridge, University Press 1999.
- PAECH, Joachim. „Der Schatten der Schrift auf dem Bild. Vom filmischen zum elektronischen 'Schreiben mit Licht' oder 'L'image menacée par l'écriture et sauvée par l'image même'“. In: WETZEL, Michael / WOLF, Herta (Hg.). *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*. München, Fink 1994, S. 213-235.
- PAECH, Joachim. „Vor-Schriften – In-Schriften – Nach-Schriften“. In: ERNST, Gustav (Hg.). *Sprache im Film*. Wien, Wespennest 1994, S. 23-41 (1994 b).
- PAECH, Joachim. „Zwischen Reden und Schweigen – die Schrift“. In: Paul Goetsch / Dietrich Scheunemann (Hg.), *Text und Ton im Film*. Tübingen, Narr 1997, S. 47-68.
- PEUCKER, Brigitte. *Verkörpernde Bilder – das Bild des Körpers. Film und die anderen Künste*. Berlin 1999.
- PULCH, Harald. „Type in motion. Schrift in Bewegung“. In: FRIEDRICH, Hans-Edwin / JUNG, Uli (Hg.). *Schrift und Bild im Film*. Bielefeld, Aisthesis 2002, S.13-31.
- ROBINSON, David. *O Gabinete do Dr. Caligari*. Rio de Janeiro, Rocco 2000.
- SCHEUNEMANN, Dietrich. „Intolerance – Caligari – Potemkin? Zur ästhetischen Funktion der Zwischentitel im frühen Film“. In: GOETSCH, Paul / SCHEUNEMANN, Dietrich (Hg.), *Text und Ton im Film*. Tübingen, Narr 1997, S. 11-46.
- SCHEUNEMANN, Dietrich. „The Double, the Décor, and the Framing Device: Once More on Robert Wiene's *The Cabinet of Dr. Caligari*“. In: SCHEUNEMANN, Dietrich (ed.). *Expressionist Film: New Perspectives*. Rochester, Camden House 2003, S. 125-156.
- SILBERMAN, Marc. „'Mixed Messages': Schrift und Bild im expressionistischen Film“. In: MÜNZ-KÖNEN, Inge / FETSCHER, Justus (Hg.). *Pictogrammatica. Die visuelle Organisation der Sinne in den Medienavantgarden (1900-1938)*. Bielefeld, Aisthesis 2006, S. 145-160.
- WEBBER, Andrew. *The Doppelgänger: Double Visions in German Literature*. Oxford, Clarendon Press 1996.
- WILD, Daniel Heinrich. *The Writing on the Screen. Images of Text in the German Cinema from 1920 to 1949*. Pittsburg, University Press 2006.
- WILLET, John. *The New Sobriety*. London, Thames & Hudson 1978

## Anhang – Caligari









## Anhang — Dracula

223

## CHAPTER XVII.

DR. SEWARD'S DIARY—*continued*.

WHEN we arrived at the Berkeley Hotel, Van Helsing found a telegram waiting for him:—

"Am coming up by train. Jonathan at Whitby. Important news.—MINA HARKER."

The Professor was delighted. "Ah, that wonderful Madam Mina," he said, "pearl among women! She arrive, but I cannot stay. She must go to your house, friend John. You must meet her at the station. Telegraph her *en route*, so that she may be prepared."

When the wire was despatched he had a cup of tea; over it he told me of a diary kept by Jonathan Harker when abroad, and gave me a typewritten copy of it, as also of Mrs. Harker's diary at Whitby. "Take these," he said, "and study them well. When I have returned you will be master of all the facts, and we can then better enter on our inquisition. Keep them safe, for there is in them much of treasure. You will need all your faith, even you who have had such an experience as that of to-day. What is here told," he laid his hand heavily and gravely on the packet of papers as he spoke, "may be the beginning of the end to you and me and many another; or it may sound the knell of the Un-Dead who walk the earth. Read all, I pray you, with the open mind; and if you can add in any way to the story here told do so, for it is all-important. You have kept diary of all these so strange things; is it not so? Yes! Then we shall go through all these together when that we meet." He then made ready for his departure, and shortly after

drove off to Liverpool Street. I took my way to Paddington, where I arrived about fifteen minutes before the train came in.

The crowd melted away, after the bustling fashion common to arrival platforms; and I was beginning to feel uneasy, lest I might miss my guest, when a sweet-faced, dainty-looking girl stepped up to me, and, after a quick glance, said: "Dr. Seward, is it not?"

"And you are Mrs. Harker!" I answered at once; whereupon she held out her hand.

"I knew you from the description of poor dear Lucy; but——" She stopped suddenly, and a quick blush overspread her face.

The blush that rose to my own cheeks somehow set us both at ease, for it was a tacit answer to her own. I got her luggage, which included a typewriter, and we took the Underground to Fenchurch Street, after I had sent a wire to my housekeeper to have a sitting-room and bedroom prepared at once for Mrs. Harker.

In due time we arrived. She knew, of course, that the place was a lunatic asylum, but I could see that she was unable to repress a slight shudder when we entered.

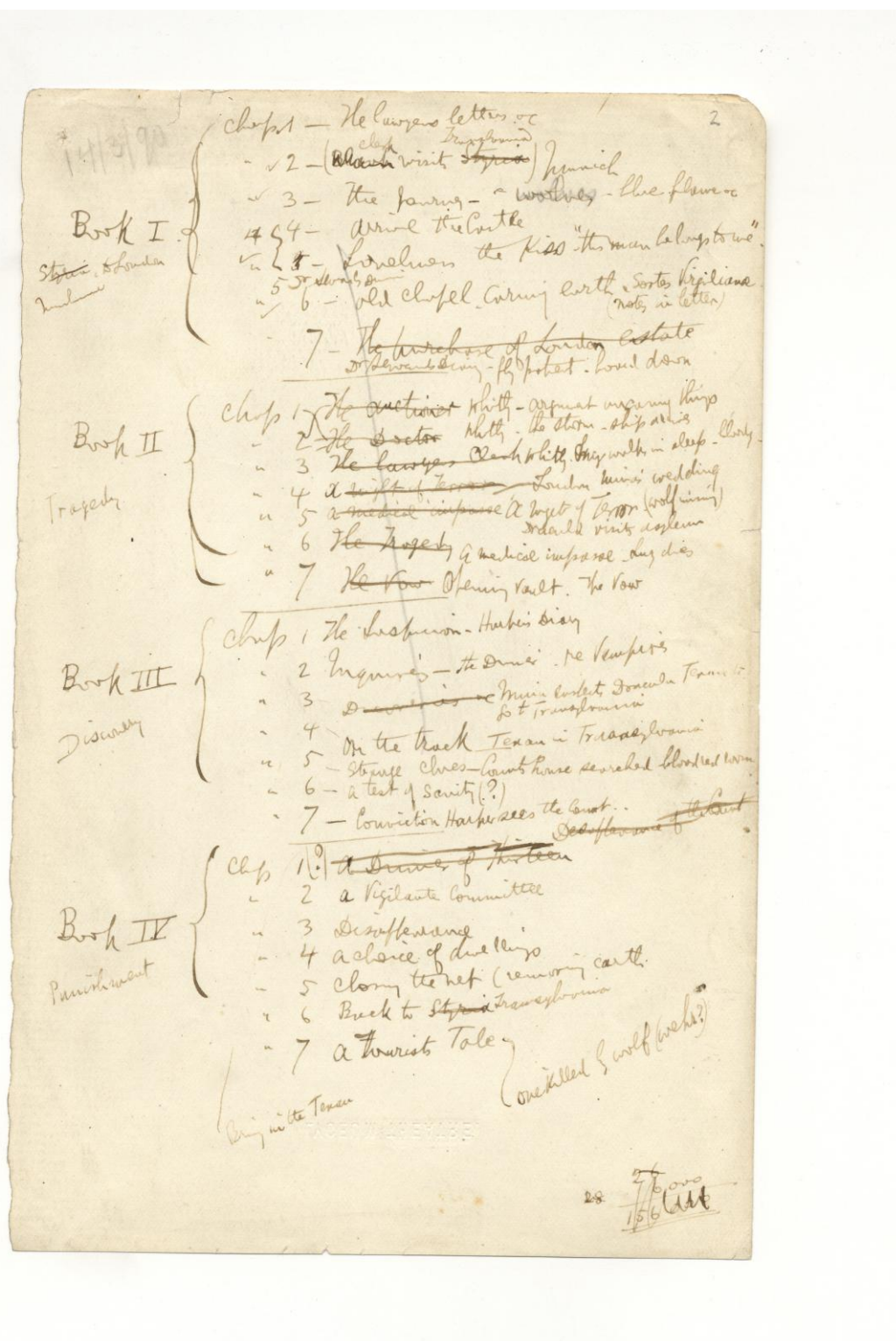
She told me that, if she might, she would come presently to my study, as she had much to say. So here I am finishing my entry in my phonograph diary whilst I await her. As yet I have not had the chance of looking at the papers which Van Helsing left with me, though they lie open before me. I must get her interested in something, so that I may have an opportunity of reading them. She does not know how precious time is, or what a task we have in hand. I must be careful not to frighten her. Here she is!

#### MINA HARKER'S JOURNAL.

29 *September*.—After I had tidied myself, I went down to Dr. Seward's study. At the door I paused a moment, for I thought I heard him talking with some one. As, however, he had pressed me to be quick, I knocked at the door, and on his calling out, "Come in," I entered.

To my intense surprise, there was no one with him. He was quite alone, and on the table opposite him was what I knew





## Beil, U. – Der 'caligarische Imperativ' – Anhänge

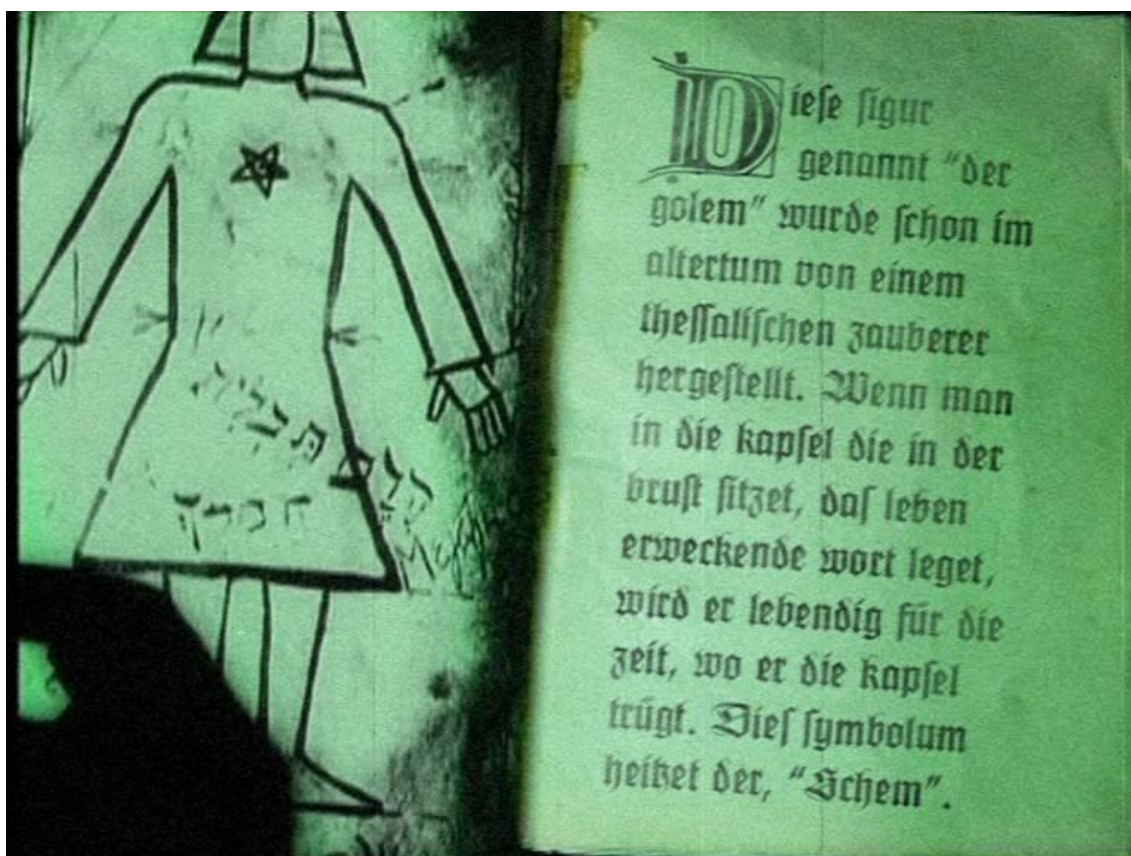
27th

189		MORNING.	EVENING.	REMARKS.
May 1	Monday	Dead House Harker leaves Miami 2.35 P.M.		
2	Tuesday	arrive Vienna 6.45 AM leave Vienna 8.25 AM	Arrive Berlin 1.10 PM, leave 2 PM	Arrive Klamath 10.34 PM
3	Wednesday	Leave Berlin 1.10 PM, arrive Klamath 8 AM	Arrive Berlin 8 PM	
4	Thursday	Leave Berlin 1.10 PM, arrive Klamath 2 PM	Arrive Berlin 8 PM (on line only)	
5	Friday	1st drive to Corte		
6	Saturday	2nd drive to Corte		
May 7	Sunday	Corte	Paris	
May 8	Monday	Corte	Paris	
9	Tuesday	Corte	Paris	
10	Wednesday	Corte	Paris	
11	Thursday	Corte	Paris	
12	Friday	Corte	Paris	
13	Saturday	Corte	Paris	
May 14	Sunday			
May 15	Monday	Waven Klamath		
16	Tuesday			
17	Wednesday			
18	Thursday			
19	Friday			
20	Saturday			
May 21	Sunday			
May 22	Monday	Waven Klamath		
23	Tuesday			
24	Wednesday			
25	Thursday			
26	Friday			
27	Saturday			
May 28	Sunday			

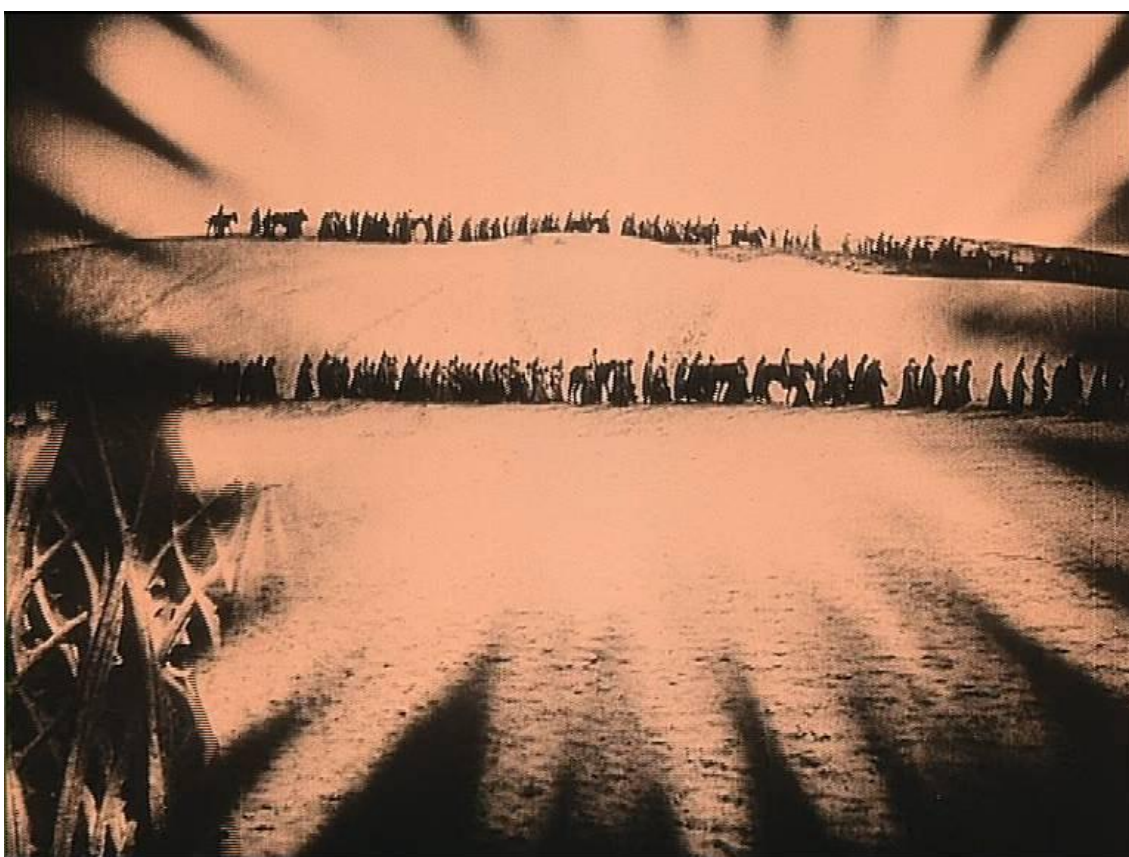
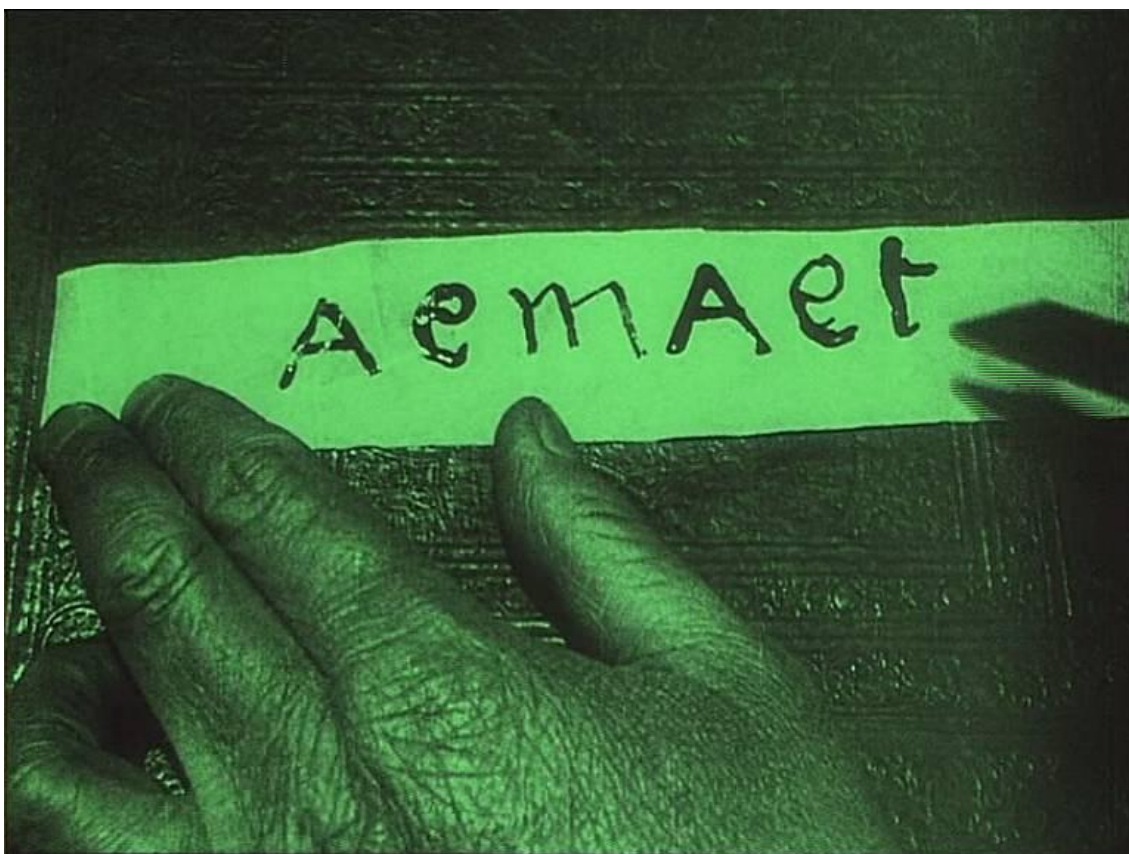


## Anhang – Golem

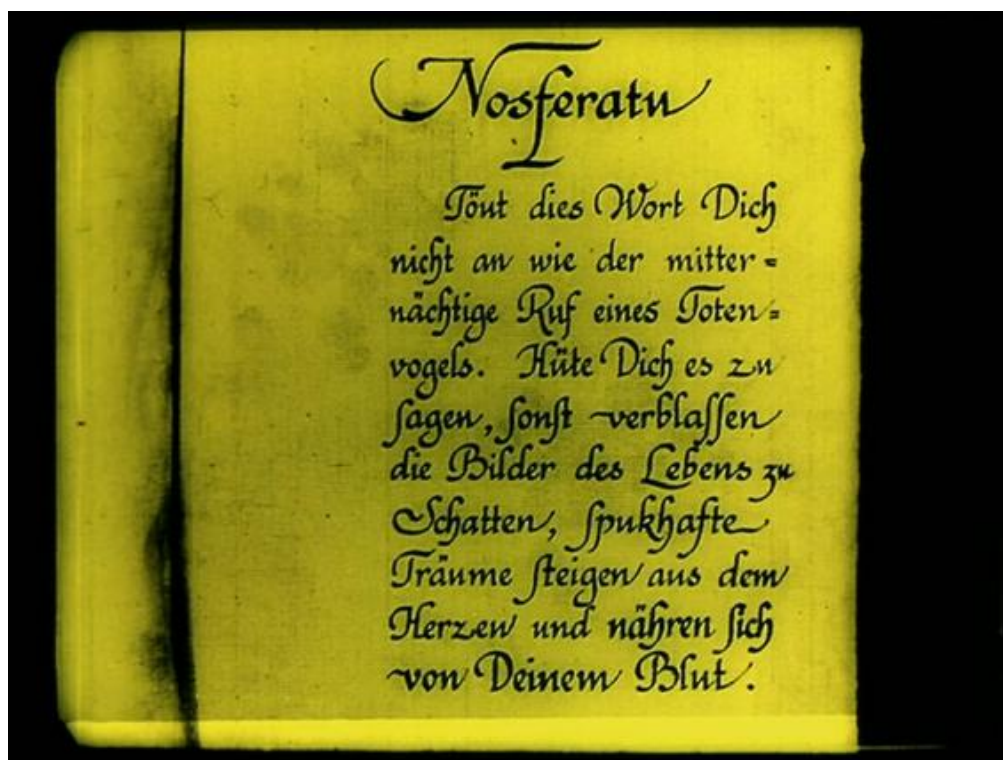








## Anhang – Nosferatu





## Pest.

In Transylvanien und in den Häfen des Schwarzen Meeres Varna und Galatz ist eine Pestepidemie ausgebrochen. Junge Leute werden in Massen hingerafft. Bei allen Opfern zeigen sich die gleichen eigenartigen Wundmale am Hals, deren Herkunft den Aerzten noch räthselhaft ist.

Die Dardanellen wurden für sämtliche pestverdächtigen Schiffe gesperrt.

*junge Menschen*

Zweiter Tag: 13. Juli  
 ein Matrosen am Laster  
 erkrankt  
 Lumb: SSW.  
 Windrichtung: NO.

Dritter Tag: 14. Juli  
 Maxat raddet irre  
 ein unbekannter Passagier  
 bei unter Deck  
 Lumb: SO.  
 Windrichtung: NO.

